

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
Departamento de Artes

Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

**As obras de Manuel de Tavares e o
desenvolvimento da policoralidade na
polifonia portuguesa do século XVII**

Volume I

Dissertação preparada sob a orientação do Prof. Doutor Rui Vieira Nery
e submetida à Universidade de Évora para a obtenção do grau de
Doutor em Música e Musicologia

Não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo Júri

2009

U.E Serviços Acadêmicos	N.º GD/357
16/209 Filomena	Sector: DEPG

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
Departamento de Artes

Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

**As obras de Manuel de Tavares e o
desenvolvimento da policoralidade na
polifonia portuguesa do século XVII**

Volume I



168 604

Dissertação preparada sob a orientação do Prof. Doutor Rui Vieira Nery
e submetida à Universidade de Évora para a obtenção do grau de
Doutor em Música e Musicologia

Não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo Júri

2009

Índice Geral

Índice Geral	2
Siglas usadas para a localização das fontes	4
Outras siglas, sinais, abreviaturas e convenções	4
Introdução	6
1. Linhas de fundo da polifonia sacra ibérica no decurso da primeira metade do século XVII.....	11
1.1. A tradição do contraponto modal e a incorporação de novos idiomas musicais.....	11
1.2. A problemática da transição estilística entre a prática maneirista e a linguagem pré - barroca	18
2. A informação biográfica sobre Manuel de Tavares	24
2.1. O período de formação e a carreira profissional.....	24
2.2. A obra musical: referências a obras desaparecidas e composições sobreviventes	42
2.2.1. Manuel de Tavares e o catálogo da Livraria de D. João IV	45
3. Descrição das Fontes	57
3.1. Descrição codicológica.....	57
3.2. Descrição dos conteúdos musicais	81
4. Análise das obras	105
4.1. Os géneros musicais e músico-litúrgicos e o seu enquadramento normativo	105
4.2. A estrutura macro-formal	132
4.3. O uso da modalidade	146
4.4. O plano cadencial	162
4.4.1. Contabilização e análise das cláusulas	185
4.4.2. A estrutura modal das cláusulas	191
4.5. A textura contrapontística.....	195
4.5.1. As obras monocorais	196
4.5.2. A policoralidade	199
4.5.3. Acompanhamento instrumental.....	218
4.5.4. Tipos de escrita contrapontística	225
4.6. A prática da dissonância.....	233

4.6.1. O cromatismo	241
4.7. O tratamento do material temático e motivico	244
4.7.1. A melodia	244
4.7.2. A estrutura intervalar das melodias	247
4.7.3. Materiais temáticos e motivicos	253
4.8. A relação expressiva entre texto e música.....	263
4.9. O percurso estilístico de Manuel de Tavares.....	274
Conclusão	278
Bibliografia.....	283

VOLUME II:

ANEXO A

1. Transcrições
 - 1.1. Metodologia de transcrição
 - 1.2. Aparato crítico
 - 1.3. Textos musicais

ANEXO B

Transcrições de obras publicadas e incompletas

VOLUME III:

ANEXO C

Quadros de análise

Siglas usadas para a localização das fontes

E-	Espanha	
-BAE	Baeza, Catedral	
-LPA	Las Palmas de Gran Canaria, Catedral	
-MUc	Múrcia, Catedral	
-SA	Salamanca, Catedral	
-Zac	Saragoça, Catedral	
-VAc	Valência, Catedral	
MEX-	México	
-Pc	Puebla, Catedral	

Outras siglas, sinais, abreviaturas e convenções

A	Alto, <i>Altus</i> , Contralto
Act.	Bíblia, Actos dos Apóstolos
Au.	Aumentada
B	Baixo, <i>Bajo</i> , <i>Bassus</i>
c.	compasso (s)
Cant	Bíblia, Cântico dos Cânticos
D.	dissonância
d.	diminuta
Dó1	clave de dó na 1ª linha
Dó2	clave de dó na 2ª linha
Dó3	clave de dó na 3ª linha
Dó4	clave de dó na 4ª linha
ed.	edição
ex.	exemplo
F3	clave de fá na 3ª linha
F4	clave de fá na 4ª linha
fig.	figura
fol.	Fólio
Jo.	Bíblia, Evangelho segundo S. João
Job	Bíblia, Livro de Job
Lam.	Bíblia, Lamentação de Jeremias
Lc.	Bíblia, Evangelho segundo S. Lucas
LU	<i>Liber Usualis</i>
Mc.	Bíblia, Evangelho segundo S. Marcos
Miq.	Bíblia, Miquéias
Mt.	Bíblia, Evangelho segundo S. Mateus
n.p.	nota(s) de passagem
p.	página(s)
PG	pausa geral
S	Soprano, <i>Superius</i> , <i>Cantus</i> , <i>Tiple</i>
seg.	seguinte(s)

s/d	sem data
T	Tenor
vv	vozes

V	cláusula Vera
VINC	cláusula Vera Incompleta
VINV	cláusula Vera Invertida
VINCINV	cláusula Vera Incompleta Invertida
VALT	cláusula Vera Alterada
VALTINCINV	cláusula Vera Alterada Incompleta Invertida
FRIG	cláusula Frígia
FRIG ret	cláusula Frígia com retardo
P	cláusula Plagal
H	cláusula Harmónica
HPROL	cláusula Harmónica Prolongada
HFRIG	cláusula Harmónica Frígia
HFRIGPROL	cláusula Harmónica Frígia Prolongada
PH	cláusula Plagal Harmónica

Introdução

Depois da subida ao trono de Portugal de Filipe II em 1580 as relações musicais entre os dois países intensificaram-se naturalmente.[...] O domínio espanhol coincide em Portugal com um período de depressão económica e cultural ocasionado, entre outros factores, pelo declínio do império ultramarino e pela aventura africana de D. Sebastião. Não é de estranhar por isso que muitos compositores portugueses da primeira metade do século XVII tivessem procurado obter emprego em Espanha. A história não foi caridosa para com eles, assim como não foi para com os escritores portugueses da mesma época que viveram em Espanha e escreveram em espanhol. A investigação espanhola pô-los de lado por serem portugueses e a investigação portuguesa esqueceu-os por serem exilados.¹

O presente trabalho pretende levar a cabo o levantamento e estudo da vida e da produção musical de Manuel de Tavares (c. 1585-1638), procurando tirar do esquecimento um grande compositor português que fez o seu percurso profissional em Espanha e que a Musicologia, como refere Manuel Carlos de Brito, quer portuguesa quer espanhola, até hoje tendeu a ignorar.

Nascido em Portalegre em Portugal, e tendo vivido em pleno período de monarquia dual de Portugal e Espanha, de finais do século XVI a princípios do XVII, Tavares fez a sua carreira como Mestre de Capela em várias Catedrais espanholas do continente e das ilhas Canárias. Para fazer o levantamento da sua vida, e da sua obra percorremos, deste modo, os arquivos das várias catedrais onde Manuel de Tavares exerceu a sua actividade, ou onde fomos sabendo que se encontravam

¹ Manuel Carlos de BRITO, «As relações musicais Portuguesas com a Espanha, a Itália e os Países Baixos durante a Renascença», in: Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, p 47.

obras suas. Foi possível ter acesso ao inventários de todas estas Catedrais, menos a de Múrcia, por o seu arquivo se encontrar em obras de restauro.

Após o levantamento das fontes da produção musical do compositor, obtivemos um *corpus* constituído por vinte e oito composições, sendo vinte e sete sacras e uma profana, das quais se procedeu à transcrição moderna, possibilitando assim, a partir desta a investigação metódica das fontes primárias, para realizar a edição do repertório e a sua posterior análise, no sentido de avaliar, sob o ponto de vista técnico-musical, qual terá sido o posicionamento estético de Manuel de Tavares na música do seu tempo. Em síntese, a recolha de material e o esforço analítico próximo das fontes foram o grande objecto deste trabalho, ficando fora do âmbito da tese a análise performativa, questão que não é somenos importante, mas os documentos não revelam e portanto seria um estudo muito vasto e autónomo.

No primeiro capítulo, procurou-se tipificar o contexto histórico-cultural da primeira metade do século XVII e as linhas de fundo da polifonia sacra ibérica do mesmo período. Para isso teve-se em linha de conta as seguintes premissas: a tradição do contraponto modal e a incorporação de novos idiomas musicais; e a problemática da transição estilística entre a prática maneirista e a linguagem pré-barroca.

O segundo capítulo é dedicado à informação biográfica disponível sobre Manuel de Tavares, desde o seu período de formação, passando pelos vários períodos da sua carreira profissional, como Mestre de Capela em várias catedrais espanholas, até à sua morte. Para lá da consulta directa das fontes primárias utilizou-se para o efeito as referencias ao compositor já feitas pela histografia musicológica portuguesa, designadamente no que se refere às listas de obras de

Tavares constantes de fontes impressas anteriores, com destaque para o catálogo de D. João IV, e as composições que terão sobrevivido.

No capítulo terceiro tem lugar a descrição codicológica e a inventariação dos conteúdos das fontes musicais de Tavares nos vários arquivos catedralísticos onde foi possível encontrar obras suas.

No quarto capítulo procedeu-se a uma análise tanto quanto possível sistemática das várias vertentes do idioma polifónico da Manuel de Tavares. Teve-se em linha de conta parâmetros como a análise dos géneros musicais representados e seu enquadramento normativo; a estrutura macro-formal; o uso da modalidade; o plano cadencial; a textura contrapontística; a prática de dissonância; o tratamento do material temático e motivico; a relação expressiva entre texto e música; e o percurso estilístico do compositor. Com este estudo analítico pretendeu-se obter esclarecimentos que melhor permitissem avaliar a linguagem pessoal do compositor, bem como o grau de assimilação das inovações estéticas da época. Em todos estes aspectos procurou-se tipificar as duas grandes categorias, em termos da textura contrapontística, em que se distribui a obra de Tavares: as composições para um só coro e as obras policorais. Esta tentativa de sistematização do material nem sempre resultou fácil dada a considerável heterogeneidade do repertório identificado, que abarca variadíssimos géneros musicais, com dimensões e estruturas muito diferenciadas.

Finalmente, procedeu-se sempre que possível a uma análise comparativa, relacionando os aspectos fundamentais da música de Tavares com os das obras de alguns compositores seus coetâneos, quer portugueses quer espanhóis.

Antes de proceder à apresentação deste estudo a apresentar para a obtenção do Doutoramento em Música e Musicologia da Universidade de Évora, não poderia deixar de expressar o meu sincero agradecimento a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a sua realização:

Ao Professor Doutor Rui Vieira Nery pela sua grande mestria, sabedoria e grande apoio na orientação de todo o processo científico, metodológico e conceptual que estão na base deste trabalho. Pelo seu carácter de grande humanidade, por todo o encorajamento, por toda a força e por ter acreditado em mim, termino com uma expressão local (Castelo Branco): "muito bem-haja";

A D. António Marcelino, Bispo de Aveiro, pelas cartas de recomendação que enviou para todas as catedrais onde foi necessário efectuar trabalho de arquivo.

Aos Professores Lothar Siemens Hernandez e Luiz António Gonzales Marin, ao Cónego Francisco Juan Martinez Rojas e ao Cónego Bonifácio pela forma como me receberam e contribuíram para o acesso às fontes, nas catedrais, respectivamente, de Las Palmas de Grã Canária, de Saragoça, de Baeza e de Portalegre.

Ao serviço de documentação da biblioteca da Universidade de Estremadura, em Espanha, pelo acesso a bibliografia.

Ao Professor Doutor José Abreu pelos seus esclarecimentos valiosos sobre a policoralidade e pela disponibilização de bibliografia.

Ao Professor Doutor João Pedro Alvarenga, pelo apoio dado em questões relativas à edição musical informática.

À Professora Graça Frade pela revisão ortográfica.

À Professora Paula Rosa Pais pela ajuda com o Castelhanao.

À minha filha Filipa e ao meu marido Joaquim, por todo o apoio e encorajamento que me deram ao longo de todo o processo. Dirijo um especial agradecimento ao meu marido, por ter abdicado de todas as suas férias para percorrer comigo toda a Espanha, no decurso do meu trabalho de pesquisa.

E a todas as pessoas, amigos e familiares que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

Dedico este trabalho à memória da minha mãe,
ao meu pai,
ao Quim e à Pipa.

1. Linhas de fundo da polifonia sacra ibérica no decurso da primeira metade do século XVII

1.1. A tradição do contraponto modal e a incorporação de novos idiomas musicais

Os compositores Ibéricos na primeira metade do século XVII continuaram a compor dentro da tradição do contraponto modal, mas a pouco e pouco foram intensificando processos internos de transformação. Não houve como em Itália uma ruptura drástica, mas uma mudança gradual, causada pela própria evolução dinâmica, interna, da música. As inovações que foram surgindo não foram constantes através do repertório, e o mesmo compositor poderia usá-las numa peça em particular e voltar ao contraponto “clássico” noutra. Alguns autores são mais evidentes na experimentação e alguns géneros musicais prestam-se mais a experimentações que outros, como por exemplo os Salmos de Vésperas, as Lamentações, as Paixões, as Sequências ou as Antífonas. Esta situação é análoga ao que se passava em Itália, no mesmo período; por exemplo obras de Monteverdi, da mesma época, utilizavam ora a *prima prattica* ora a *secunda prattica*, mesmo na sua grande compilação final de composições sacras a *Selva Morale e Spirituale*, de 1614.

Como elucida Rui Vieira Nery:

Rather than a period of stagnation dominated by an acquired routine of artistic production and reception, the first three or four decades of the seventeenth century seem to represent in Iberian music an era of enormous creative vitality,

*in which all the principal composers struggle to demonstrate their individuality by offering a personal synthesis of tradition and innovation, combining a polyphonic idiom which they still consider as the basis of the very identity of the Peninsular musical tradition with a plethora of new, daring compositional features.*²

Na polifonia modal “clássica” havia um perfeito equilíbrio e equivalência entre as vozes, entre as quais iam circulando os materiais básicos do contraponto imitativo. A partir das primeiras décadas dos séculos XVII a tendência para uma escrita de carácter cada vez mais harmónico faz com que as duas partes, polifónicas extremas – o soprano e o Baixo – acabem por se destacar da restante textura contrapontística. A relação estrutural entre Tenor e Soprano, que era uma das bases do contraponto renascentista, tende agora a dar lugar a uma polarização das duas partes extremas, ou seja uma dualidade Baixo – Soprano. O Baixo, que tradicionalmente era tratado apenas como outra voz dentro do tecido contrapontístico, cumprindo as suas funções polifónicas e participando na imitação, a par do resto do conjunto, passa a perder a sua linha melódica semelhante às demais para fazer funções de sustentação harmónica, com saltos de quarta ou quinta que tendem a apoiar o resto do conjunto.

A equivalência, que falávamos em cima, entre todas as vozes também se viu atestada por outro distintivo que depressa se converteu num dos pilares da música vocal seiscentista, o aparecimento do baixo contínuo, realizado por um instrumento monódico, geralmente o baixão ou a viola da gamba, e pelo órgão, que harmonizava os acordes sugeridos ou expressamente indicados na linha do baixo.

² Rui Vieira NERY, «Spain, Portugal, and Latin America», in: George J. BUELOW, *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p.300.

O tratamento melódico também se foi transformando no início do século XVII. As frases melódicas inteiras, amplas, típicas da polifonia renascentista, foram gradualmente dando lugar a entrecortadas, para sublinhar o dramatismo do texto. López-Calo³ sintetiza as mudanças que se processaram na melodia: conserva-se o princípio básico da imitação contrapontística, mas a melodia está escrita com outros critérios, com muito maior grau de liberdade compositiva; o contraponto não é sempre imitativo, ou se o é não segue as regras clássicas da imitação a uma distância mais ou menos fixa; as melodias são frequentemente independentes entre si ou quase, formando com frequência grupos que se alternam nas diversas vozes; estas gozam de grande liberdade nos seus movimentos, com passagens homorrítmicas, de harmonia vertical, em vez da tradicional horizontalidade do contraponto renascentista.

Surge cada vez mais uma textura que envolve combinações diversificadas entre um ou mais solistas, coro, instrumentos e, como obvio, o próprio baixo contínuo. A linearidade em arco da construção melódica herdada do século anterior vai agora dando lugar ao uso de intervalos melódicos frequentemente disjuntos, inclusive com saltos de todo desusados antes, em geral com uma intenção dramática de sublinhar de forma evidente o sentido expressivo do texto.

Os desenhos rítmicos são numerosos e variados, com a utilização abundante de uma poliritmia que gera frequentes efeitos de sincopa, incorporação de pausas expressivas e, como consequência, interrupção do discurso melódico, que rompe a linearidade habitual do Renascimento.

Outra inovação crescente, no que respeita à textura polifónica é o recurso à homorritmia, com uma escrita em acordes verticais, particularmente em obras

³ José LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española: 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza Música, Alianza Editorial, 1983 p.22 e seg.

policorais. À medida que temos um incremento do número de vozes a textura contrapontística tende a ter cada vez mais um carácter vertical, implicando a maior periodicidade da ocorrência de secções homofónicas. Portanto existe uma relação directa entre um discurso policoral e uma concepção mais homofónica e vertical do discurso polifónico. A sobreposição simultânea de um grande número de vozes tem como consequência que nesse aglomerado sonoro se tornam virtualmente inaudíveis de forma distinta quaisquer linhas melódicas que não sejam as vozes mais agudas e o Baixo. Além disso, como é natural numa obra policoral, a construção da trama polifónica será menos orientada para o entrelaçar das linhas vocais individuais e, mais pensada em função do diálogo ou oposição entre duas estruturas polifónicas, ambas homogéneas nas partes individuais que as constituem.⁴ A utilização de um contraponto não imitativo proporciona assim, também aqui, um resultado mais eficaz na exploração dramática do sentido do texto.

Em linhas muito gerais a policoralidade na Península Ibérica surgiu nos finais do século XVI e afirma-se rapidamente nos primeiros anos do século XVII, em que se tornou normal escrever a oito vozes para dois coros, e inclusive a onze ou a doze vozes para três coros.⁵ Das características específicas deste novo estilo polifónico há duas que merecem uma referência particular: o diferente tratamento que os compositores davam ao primeiro coro em relação aos restantes e a disposição espacializada dos diversos coros na igreja ou lugar onde actuavam.⁶ Era normal que o primeiro coro fosse para solistas e o segundo para o resto da capela. Em caso de obras a mais de dois coros, o segundo participava frequentemente do carácter solístico do primeiro. A música dos vários sub-grupos corais intervenientes

⁴ José ABREU, *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca. 1580-1660*, University of Surrey, Department of Music, School of Performing Arts, Tese de Doutoramento, 2002, p.16 e segs.

⁵ José LÓPEZ-CALO, *Op. cit.*, p. 30.

⁶ *Ibidem*, p. 31.

era por conseguinte muito diversa: a do primeiro coro e, eventualmente, a do segundo, era concebida para solistas, com uma escrita em geral mais virtuosística e um maior uso da ornamentação e da glosa, enquanto que os outros coros constituíam uma resposta de escrita mais simples, em *tutti*. Numa obra para dois coros havia momentos em que ambos cantavam juntos, e inclusive outros em que uma voz de um coro cantava com o outro coro (completo ou incompleto), mas também outros, que existia um verdadeiro diálogo entre os coros (técnica antifonal), um diálogo que umas vezes consistia na repetição literal por um coro da passagem que acabava de ser cantada pelo outro, e outras implicava variantes mais ou menos importantes.⁷

A crescente distinção entre as linhas solísticas e as vozes com função de recheio harmónico (*tutti*) iria dar origem a um outro princípio estruturante importante, que é o princípio da escrita concertante, o qual se afirmou tanto na música vocal como na instrumental. Mais do que a técnica antifonal, é a distinção entre as vozes com funções de solo e de *tutti* que está na origem do princípio concertante. Também no vilancico se deu este princípio, como refere Rui Vieira Nery:

*Do ponto de vista musical, a transição do vilancico para o plano litúrgico envolveu algumas alterações fundamentais no seu estilo e na sua forma. O que tinha sido até agora uma simples canção para um grupo de solistas, ou mesmo para um só solista acompanhado por um instrumento harmónico, como a vihuela, tornou-se num género coral com uma alternância de tipo concertante entre um ou mais solistas e um coro inteiro.*⁸

⁷ José ABREU, *Op. cit.*, p. 114 e segs.

⁸ Rui Vieira NERY, «O vilancico português do século XVII: Um fenómeno intercultural», in: Salwa El-Shawan CASTELO BRANCO (Ed.), *Portugal e o Mundo: encontro de culturas na música*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, p.97.

No que respeita à colocação dos diversos coros na música policoral, parece ter sido prática comum dividir os cantores e instrumentistas em vários coros, que se colocavam em diversas partes das catedrais ou igrejas onde actuavam, aplicando-se deste modo também na Península Ibérica a prática da espacialização dos vários conjuntos que em Itália era designado por «cori spezzatti».

Os polifonistas ibéricos do século XVII evidenciam igualmente um esforço de inovação bem visível na manipulação da dissonância e das categorias modais, afastando-se das normas de rigor defendidas neste domínio pelos teóricos renascentistas.

O esforço explícito de descontextualização modal origina, não raras vezes, um discurso polifónico de características harmónicas funcionais, marcado pela existência de notas de atracção e resolução harmónica e de relações funcionais do tipo Dominante – Tónica.

No aspecto da dissonância nota-se uma subversão efectiva da regulamentação contrapontística “clássica”. Isso torna-se evidente na constante apresentação da dissonância sem preparação regulamentar, bem como na constituição de dissonâncias unicamente justificadas por uma lógica intrínseca de encadeamento harmónico.

Cada vez mais usadas eram as cláusulas verticais sem fórmulas contrapontísticas sincopadas, nas quais se evidenciava uma consideração cordal e vertical do discurso musical, em detrimento de uma consideração melódica linear. O salto de quinta que se verifica entre as raízes dos acordes sobre os graus V e I, posicionados no Baixo, assegura a plenitude do efeito sonoro conclusivo que caracteriza esta progressão tipicamente tonal. Assim as cadências harmónicas caracterizam-se por inserirem uma progressão de acordes homorrítmicos.

Concluindo, verifica-se ao longo do século XVII na música polifônica ibérica um processo constante de transformação e experimentação, com uma busca deliberada de uma série de novos efeitos expressivos: o uso dos vários tipos de cadências, o cromatismo, a dissonância, a modulação, o contraste de texturas, a utilização de um tipo de desenho melódico, o baixo contínuo, todos eles utilizados quer como reforço semântico do texto quer como estímulos emocionais autônomos.

1.2. A problemática da transição estilística entre a prática maneirista e a linguagem pré - barroca

Durante a segunda metade do século XVII, a Península Ibérica não recebeu se não de forma tardia e indirecta os novos géneros Barrocos de origem Italiana, como a Ópera, a Cantata e a Oratória, no campo da música vocal, ou a Sonata e o Concerto, no campo da música instrumental. Os géneros cultivados entre nós neste período são ainda, primordialmente, os herdados do século anterior, como a Missa, o Motete e o Vilancico, no respeitante à música sacra, e o Tiento e a Fantasia no respeitante à música instrumental.

A música peninsular, de qualquer maneira, não ficou estanque às inovações processadas no resto da Europa. Citando Rui Vieira Nery:

...verificamos três realidades indiscutíveis: a primeira é de que ao logo de todo o século XVII – e em particular no decorrer da sua segunda metade – a nossa Música se encontra num processo de evolução, existido por detrás de todas as aparências de estagnação múltiplos sinais de mudança que estabelecem contrastes nítidos entre as sucessivas gerações de compositores portugueses; a segunda é a de que há fortes indícios de que as inovações formais e estilísticas dos italianos foram sendo conhecidas no nosso País; a terceira é a de que esse conhecimento afectou significativamente a evolução da nossa Música, mesmo que por vezes essa influência não seja óbvia e se possa manifestar mais uma comunhão de princípios composicionais de fundo do que na identidade das soluções formais encontradas.⁹

⁹ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91 – Portugal / Imprensa nacional Casa da Moeda, 1991, p. 77.

Assim, uma parte fundamental da música polifónica da segunda metade do século continuava ancorada à sólida tradição compositiva assente nos modos eclesiásticos, mas fazendo um uso cada vez mais heterodoxo do sistema modal. Segundo Rui Vieira Nery, «essa heterodoxia começa por se manifestar, designadamente, no emprego dos novos modos de Lá e Dó introduzidos em meados do século XVI por Glareano e nunca explicitamente reconhecidos pelos nossos tratadistas».¹⁰

É sabido que a consagração dos IX e X modos (Lá) e dos XI e XII modos (Dó), prefigurando os actuais modos menor e maior da tonalidade, respectivamente, conduziu à gradual dissolução do sistema dos modos eclesiásticos polifónicos, acabando por substituí-lo pelo sistema tonal moderno que é bi-modal, em lugar de ser pluri-modal. Assim, algumas obras já tendem a basear-se numa lógica crescente de harmonia funcional e de tonalidade, no sentido moderno, por recorrerem por exemplo a elementos abertamente tonais, como seja a configuração e a tessitura do Baixo (esta última de âmbito muito excedentário), ou o predomínio da homorritmia sobre o pensamento contrapontístico imitativo.

Na passagem para um estilo polifónico de meados do século XVII, as regras de contraponto passaram a adoptar um número crescente de situações dissonantes, de liberdades e desvios às normas, expandindo distintamente os limites em que estas eram tradicionalmente concebidas, com o intuito de melhor adequar a música à expressão do conteúdo afectivo do texto.

Verifica-se, assim, o aumento do número de notas dissonantes consecutivas possíveis numa mesma unidade de mensuração; o uso de dissonâncias

¹⁰ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *Op. cit.*, p. 77. Com efeito, só em finais do século XVII o «tratado de contraponto» da *Arte Minima* de Manuel Nunes da Silva, na sua edição de 1685, reconhecia expressamente os dozes modos Polifónicos.

ritmicamente acentuadas; os retardos simultâneos; a resolução de retardos por salto ou por movimento ascendente, em vez da sua usual resolução por grau conjunto descendente; as dissonâncias atacadas sem qualquer preparação; o encadeamento de dissonâncias; as dissonâncias não resolvidas; os tipos de intervalos aumentados e diminutos não preparados; as notas de passagem soadas simultaneamente e as falsas relações.¹¹

Para acentuar mais esta questão o uso do cromatismo e também o da dissonância parecem desligar-se da sua lógica modal e textual, tendendo a assumir uma função essencialmente harmónica, com o reforço cada vez mais patente da ideia de sensível e da respectiva resolução.

No plano cadencial vai haver um predomínio cada vez maior das cadências harmónicas, entre as quais as cadências autênticas utilizando dissonâncias integrais de sétima. Uma configuração que também vai sendo cada vez mais usada é a progressão Dominante – Tónica, que constitui o paradigma da progressão tonal por excelência, com o típico acorde de 7ª da Dominante.¹²

A textura das obras polifónicas vai a pouco e pouco agregando elementos barrocos. É o caso da monodia acompanhada, sob a forma de uma voz solista, apoiada numa linha de baixo contínuo. Esta monodia já está muitas vezes concebida como elemento essencial para o brilhantismo do canto solístico, com partes bem diferenciadas, com fragmentos silábicos que alternam com longos melismas e que, em boa parte, está construída à base de fórmulas, as quais uma das mais

¹¹ Cf. Miguel Sobral CID, *O Livro de Motetes de João Tavares de Andrade: Transcrição e Análise*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, 1995, p. 58 e segs.; Mariana FREITAS, *A Obra Sacra de Diogo Dias Melgás (ca. 1638-1700): Da tradição polifónica à inovação barroca*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, s/d, p. 112 e segs.; Vanda de Sá M. SILVA, *O Motete na Escola de Évora: Manuel Cardoso, Estêvão Lopes Morago e Estêvão de Brito*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, 1996.

¹² Mariana FREITAS, *Op. cit.*, p. 170.

empregues é a da progressão melódica.¹³ Por vezes essa relação entre monodia e baixo de acompanhamento aparece menos explicitada quando uma das vozes mais agudas de uma peça polifónica se destaca isolada, apoiada por uma linha vocal de Baixo que se move por constantes saltos de quarta e quinta, de modo a garantir à voz superior o apoio harmónico necessário. Em meados do século vamos encontrar nos concertados instrumentais do Mosteiro de Santa Cruz texturas com duas vozes agudas numa mesma tessitura e uma linha melódica grave de suporte harmónico, o que segundo Rui Vieira Nery, corresponde à textura da tri-sonata e que condiz com o mais semelhante que encontramos ao desenvolvimento da sonata e das formas instrumentais de câmara em Itália.¹⁴

No repertório polifónico vai-se a pouco e pouco detectando uma construção com base no princípio concertante, com o domínio da técnica de oposição entre uma linha melódica mais elaborada, destinada à voz solista, e as secções tutti, de carácter mais vertical e homofónico. Esta melodia solista era seguida pelo suporte harmónico de um Baixo de acompanhamento instrumental.

A escrita policoral assume um importante papel na prática da música sacra ao longo de todo o século XVII, mesmo depois de ter entrado em declínio nos grandes centros como Roma e Veneza. Segundo José Abreu:

The analysis of the Portuguese repertory revealed that the particular techniques used there were somewhat different suggesting that composers did not directly follow the Roman models but rather developed an individual (or national) style within the same spirit. Comparing the Portuguese repertory with the Spanish one, many similarities have been found. This suggests that the great contact and exchange that occurred between composers of the two countries, induced common characteristics, which together can be thought of as a general Iberian

¹³ José LÓPEZ-CALO, *Op. cit.*, 1983 p.50 e seg.

¹⁴ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *Op. cit.*, p. 78.

polychoral style.¹⁵

Por volta do meio do século era usual as seguintes combinações de vozes: SSAT SATB para obras a dois coros, ou SSAT SATB SATB para três coros¹⁶. No entanto poderia haver outras combinações sem ser para quatro partes em cada coro, como por exemplo sete, nove, onze, treze partes ou mais. O baixo contínuo era sempre utilizado, e frequentemente cada coro continha a sua linha de contínuo. Muitas vezes um ou dois coros eram compostos por um ou dois solos vocais com contínuo. Podiam também empregar partes instrumentais obrigadas, com um ou mais coros a consistirem numa voz e em três linhas instrumentais, em contraste com um ou mais coros com uma distribuição puramente vocal.¹⁷ Por causa disto, a característica mais significativa deste período foi a introdução do estilo *concertato*, com diálogos entre uma ou mais vozes solistas e todo o conjunto, assim como entre os coros em contraste.

No Vilancico, a partir de meados do século XVII, em vez de conservarem a mesma música ao longo das estrofes poéticas, as coplas diversificam-se entre si, no intuito de uma maior variedade de resultados musicais. Com efeito, a estrutura *Estrilho – Mudança – Volta*, modifica-se dando lugar a um padrão livre em que se sucedem em alternância secções a solo, a duo, a quatro e a oito, com a denominação de *recitado* a distinguir já passagens em estilo recitativo das árias,

¹⁵ José ABREU, *Op. cit.*, p.145.

¹⁶ *Ibidem*, p. 205 e segs.

¹⁷ Tirando algumas excepções estas partes instrumentais obrigadas não eram especificados os instrumentos, ficando ao critério do Mestre de Capela conforme as possibilidades da capela, ou da sua própria estética. Cf. Manuel Carlos de BRITO, «Partes instrumentais obrigadas na polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra», in: Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 55-63. Aqui é particularmente rica a informação sobre instrumentação.

conjuntos, coros e ainda partes instrumentais escritas.¹⁸ Como tal, o vilancico foi-se aproximando também ele, em finais do século XVII, do género da cantata barroca à maneira italiana.

Como conclui Rui Vieira Nery:

*De facto, pode afirmar-se que algumas das formas essenciais da música barroca italiana, tal como o concerto e a cantata, que os musicólogos tradicionalmente consideram ausentes da Península ao longo de uma grande parte do século XVII, têm os seus equivalentes directos – ou foram de algum modo incorporadas – na evolução do vilancico, especialmente na segunda parte do século.*¹⁹

Em síntese, um dos aspectos interessantes é a dualidade de estilos polifónicos ou de convenções de escrita, *antico* e *moderno*, que se pode encontrar por vezes numa mesma composição polifónica, e em graus e combinações variáveis. O recurso interpolado a distintas fórmulas estilísticas pelos compositores, segundo as preferencias da ocasião, parece revelar uma atitude musical característica da estética Barroca.

Assim, no repertório musical convivem e se interceptam, em simultâneo, um *stile antico* modernizado, ilustrados com os novos componentes de uma escrita harmónica, e um *stile moderno* que congrega já o fundamental de um discurso policoral, concertante, e apoiado nos processos do baixo contínuo e da monodia acompanhada.

¹⁸ Cf. Rui Viera NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *Op. cit.*, p. 74-75 e 82; Manuel Carlos de BRITO «As origens e evolução do vilancico religioso até 1700», in: Manuel Carlos de BRITO, *Estudos de História da Música Portugal, Op. cit.*, pp. 31-42.

¹⁹ Rui Vieira NERY, «O vilancico português do século XVII: Um fenómeno intercultural», in: Salwa El-Shawan Castelo Branco (Ed.), *Portugal e o Mundo: encontro de culturas na música*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, p.98.

2. A informação biográfica sobre Manuel de Tavares

2.1. O período de formação e a carreira profissional

São vasta as referências ao compositor Manuel de Tavares na historiografia musicológica portuguesa, embora havendo nesta muitas contradições e incorrecções, a respeito deste autor.

A primeira fonte de que dispomos sobre este compositor é dos finais da década de 1680, quando o sucessor de João Franco Barreto no projecto de compilação da *Bibliotheca Lusitana*, o Jesuíta Francisco da Cruz, nos fornece informações nos termos seguintes:

Manoel Tauares n^o 1 de Portalegre dicipulo do Ferro / foi M^o da Capp^a em hum lugar do Reyno de Murcia de- / pois na Gran Canaria, depois em Soença onde morreu / fes missas e Psalmos de choros, motetes e lições de / defuntos Villansicos e outras obras ~q estão na liuraria Regia assi está no Index da dita liuraria, e em outro / ~q fes João Alures frouuo se dis ~q Manoel tauates or- / ganista de Lix^a fes hum liuro de missas M.S. por uen- / tura he o mesmo Author.²⁰

O percurso biográfico de Manuel de Tavares está aqui quase correcto, pois só não menciona o seu magistério em Baeza, que como se verificar-se-á foi onde exerceu o seu primeiro emprego . Mas já não é verosímil o que o teórico João

²⁰ Rui Vieira NERY, *A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 227

Álvares Frouvo²¹ refere ao afirmar que teria sido organista em Lisboa, pois não há notícia que confirme ter-se Tavares dedicado a este instrumento, ou sequer ter sido instrumentista, e ter estado na capital portuguesa.

Uma fonte particularmente importante é a de Diogo Barbosa Machado, através do terceiro volume da *Bibliotheca Lusitana*, de 1752, já que quase todas as referências bibliográficas posteriores sobre o nosso compositor se baseiam nela:

*MANOEL TAVARES, natural da Cidade de Portalegre em a Provincia Transtagana insigne professor de Musica da qual teve por Mestre a Antonio Ferro bastando este discipulo para eterna recomendação do seu magisterio. Foy Chantre da Capella Real de D. Joaõ III., e depois Mestre nas Cathedraes de Murcia, e Cuenca, onde morreo. Das suas composições, que se conservaõ na Bibliotheca Real da Musica, que mandou edificar o Serenissimo Rey D. D. Joaõ IV. augusto Mecenas, e professor desta Faculdade, como consta do seu Index impresso em Lisboa, por Pedro Crasbeeck 1645, as principaes saõ as seguintes...*²²

Em comparação com os dados biográficos de Francisco da Cruz, Machado é mais incorrecto, uma vez que não refere que Tavares foi Mestre de Capela nem em Baeza nem em Las Palmas de Gran Canaria. Quanto ao ter sido «Chantre da Capella Real» de D. João III, como poderia ele fazer parte da capela de D. João III se este morreu em 1557? Parece uma data muito prematura para só o localizarmos já em 1609, como Mestre de Capela de Baeza; além de que Tavares faleceu em 1638, pelo que a ser verdade esta informação teria morrido com mais de noventa anos, mas deixando filhos menores.

²¹ Álvares FROUVO (1608-1682) foi, segundo Barbosa Machado, Bibliotecário da Biblioteca Real de Música e Mestre de Música na Catedral de Lisboa, escreveu várias obras de música e contribuiu para a investigação da *Bibliotheca Lusitana*. Cf. Rui Vieira Nery, *A Música no ciclo ...*, *Op. cit.*, pp.99-101.

²² *Ibidem*, pp. 227-8.



Ainda no século XVIII, José Mazza, nas suas notas para um *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, refere Manuel de Tavares nos seguintes termos:

*Manoel Tavares natural da cid.º de Portalegre em a Provincia Transtagana, foi chantre da Cappela Real, de Mursia, e Cuenca onde morreu...*²³

De notar que Mazza se baseia em Barbosa Machado, incorrendo nos mesmos erros, mas omitindo alguns dados.

Em 1870, Joaquim Vasconcelos escreve na sua obra *Os Músicos Portuguezes: Biographia – Bibliographia*:

*TAVARES (Manuel) – Discipulo de Antonio Ferro. Chantre da Capella de D. João III e mais tarde Mestre das Cathedraes de Cuenca (Castella-a-velha) e Murcia, (Valencia) onde morreu. Tinha nascido em Portalegre em 1625. Deixou as seguintes composições que se encontravam antes do desastre de 1755 na Bibliotheca Real de Lisboa...*²⁴

Nota-se que Vasconcelos também se baseia em Barbosa Machado mas troca a ordem das Catedrais de Cuenca e Múrcia, onde diz que Manuel de Tavares morreu. Outro erro mais grave é atribuir a data de 1625 ao seu nascimento, muito embora esta data seja incompatível com a afirmação de Machado, que Vasconcelos reproduz, de que foi Chantre de D. João III.

Outras obras que mencionam Manuel de Tavares baseados em Barbosa Machado são de: Ernesto Vieira e Adriana Latino .

Ernesto Vieira transcreve o seguinte:

²³ José MAZZA, *Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses*, Lisboa, 1944-5, Separata da revista *Ocidente*, p. 36.

²⁴ Joaquim de VASCONCELOS, *Os Músicos Portuguezes: Biographia – Bibliographia*, 2 vol., Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 2, p. 192.

TAVARES (Manuel). *Um dos notáveis compositores portugueses que floresceram no século XVII. Barbosa Machado dá d'élle a seguinte noticia:*

«Manoel Tavares natural da Cidade de Portalegre em a Provincia Transtagana insigne professor de Musica da qual teve por Mestre a Antonio Ferro bastando este discipulo para eterna recomendação do seu magisterio. Foy Chantre da Capella Real de D. João III, e depois Mestre nas Cathedraes Murcia, e Cuenca, onde morreo.»²⁵

Adriana Latino regista da seguinte maneira:

Tavares, Manuel (1612/1625). Natural de Portalegre e discípulo de António Ferro, foi chantre de capela real de D. João III e depois mestre de capela nas catedrais de Murcia, onde começou a trabalhar em 1625, e Cuenca onde morreu. Tem obras mencionadas no ILMJ4. Foi professor de Nicolau Tavares. Segundo o Dicionário de Música Labor (Pena 1954), entrou em Baeza como mestre de música em 1612 e há obras suas na catedral de Saragoça.²⁶

Ainda existem três obras que relatam dados biográficos do nosso compositor e que são as que mais se aproximam da realidade. A primeira de Robert Steveson, menciona o seguinte:

Manuel Tavares, natural de Portalegre, estudou ali com António Ferro. Em 1612 era mestre de capela em Baeza, em 1625 em Múrcia, e de 1631 a 1638 na Catedral de Las Palmas, na Grande Canária. Transferiu-se dali para a Catedral de Cuenca, que em vão procurava um mestre famoso desde que havia demitido Vicente Garcia, em 6 de Abril de 1634. Devido à dureza do clima ou qualquer outra razão, Tavares morreu em Cuenca pouco antes de 12 de Outubro de 1638, data em que o capítulo votou que se convidasse o seu filho, então mestre de Cádiz, para vir substituí-lo. Ao

²⁵ Ernesto VIEIRA, *Diccionario Biographico de Músicos Portugueses: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vol., Lisboa, Lambertini, 1900, p. 346

²⁶ Maria Adriana LATINO, *Instituições, Eventos e Músicos: Uma Abordagem à Música em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tese de Doutoramento, 2001, p.367.

*morrer, Manuel de Tavares deixou viúva e três filhos menores.*²⁷

As outras duas são de Manuel Carlos de Brito²⁸ e José Abreu,²⁹ mas estão baseadas na primeira.

A de Manuel Carlos de Brito menciona o seguinte:

*Outros membros da escola se Évora activos em Espanha incluem **Manuel de Tavares** (m. 1638), natural de Portalegre, onde estudou com António Pinheiro, sucessivamente mestre de capela nas catedrais de Baeza, Múrcia, Las Palmas de Gran Canaria (em cujo arquivo se conserva a maioria das suas obras que sobreviveram) e Cuenca, tendo sido substituído neste último lugar por seu filho Nicolau de Tavares...*³⁰

Pensa-se que por lapso, não se vendo outra razão, Manuel Carlos de Brito refere que Manuel de Tavares estudou com António Pinheiro em Portalegre. Ora como se sabe Pinheiro foi Mestre da Capela Ducal em Vila Viçosa e Mestre da Clastra em Évora,³¹ como tal nunca estando ligado a Portalegre.

²⁷ Robert STEVENSON, Prefácio a *Antologia de Polifonia Portuguesa: 1490-1680*, transcrição de Robert Stevenson, Luís Pereira Leal, Manuel Morais e estudo de Robert Stevenson, «*Série Portugaliae Musica*», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pg. XX.

²⁸ Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 87.

²⁹ José ABREU, *Op. cit.*, p.54.

³⁰ Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 87.

³¹ Cf. Cónego José Augusto ALEGRIA, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p.64; Rui Vieira Nery, *Op. cit.*, 1984, p. 193.

Todos os autores são unânimes quanto à naturalidade de Manuel de Tavares ser de Portalegre. No entanto, ainda não foi possível desvendar a sua data de nascimento³². A data provável que lhe tem atribuído a histografia é por volta de 1585, o que se pensa que possa estar correcta, uma vez que a primeira data precisa que se conhece do seu percurso profissional é como Mestre de Capela em Baeza, em 1609, ano em que teria 24 anos, uma idade provável para um primeiro trabalho como Mestre de Capela.

Um aspecto quase unânime, quanto à sua aprendizagem, é o de ter sido discípulo de António Ferro, que era mestre de capela da Sé de Portalegre. Aos moços de coro, que tinham que ter boa voz e saberem ler, era-lhes ensinado canto chão e polifonia, como atesta o Regimento da Igreja, Coro e Sé de Portalegre, de 1560:

*Hos moços do coro se buscarão e escolherão de boa gente e bem costumados que tenham boas vozes, e que, ao menos, saybão bem ler. Aprenderão a cantar pera cantar ao (sic) estante quando for necessário. Dirão os versos et responsoria brevia (que chamão) antes do fim das horas. Ajudarão as missas da terça e as mais que ho Dayão e Cabido mandarem; e levarão as tochas na missa, vesporas e procissões – e farão tudo ho mais que lhes for mandado pera serviço da dita igreja. E estarão no Coro com suas sobrepelizias vestidas antes de começadas as horas. E os ditos versos e responsoria brevia dirão sempre dous, excepto nas ferias e nas horas piquenas que os dirá hum só.*³³

As obrigações de António Ferro como Mestre de Capela também estavam estipulados pelo mesmo regimento:

³² Apesar de uma exaustiva pesquisa no Arquivo Distrital de Portalegre não foi possível encontrar estes dados, até porque em algumas paróquias havia faltas quando aos registos de nascimento.

³³ Cónego Anacleto Pires da Silva MARTINS, *O Cabido da Sé de Portalegre: Achegas para a sua história*, Portalegre, 1997, p. 55.

Ho Mestre da capella será obrigado insinar (sis) todos hos dias huma lição de canto chão e outra de canto d'orgão e contraponto, ao tempo e lugar que lhe for ordenado; e insinará de graça aos capitulares e capellães e moços de coro; e assy será obrigado a reger ho estante nas vesporas e missas e procissão e officios divinos dos dias e festas principais em que ouver de aver canto d'orgão; e nos outros dias que pelo Bispo e Cabido lhe for mandado que o faça. E como se contheem no Regimento do Coro.³⁴

Não é possível conhecer mais sobre a juventude de Manuel Tavares na Sé de Portalegre, uma vez que os poucos registos existentes no arquivo desta catedral nada contêm sobre ele. Pode-se intuir é que António Ferro, que por sua vez tinha sido discípulo do grande mestre da claustra de Évora, Manuel Mendes, tenha sido um bom mestre no ensino musical, proporcionando ao jovem Manuel de Tavares as ferramentas teóricas e práticas para o seu futuro officio de compositor, assim como para os cargos de prestígio que conseguiu em Espanha. Rui Vieira Nery diz-nos a este respeito:

A terceira geração da Escola de Évora, da responsabilidade de alguns dos discípulos de maior prestígio de Manuel Mendes, produziu também ela um número importante de músicos cuja qualidade é atestada não só pelos elogios generalizados dos seus contemporâneos como pela simples constatação dos cargos de primeira grandeza que estes vieram a ocupar, inclusive em Espanha, numa época em que para tal tinham de competir com os alunos formados tanto pelas grandes escolas catedralícias do País vizinho como pela própria Capela Flamenga de Madrid, dirigida por compositores e pedagogos notáveis como Géry de Ghersem, Carlos Patiño ou Matthieu Rosmarin.³⁵

Nos finais da primeira década do século XVII encontramos Tavares como Mestre de Capela na cidade andaluza de Baeza, onde se havia estabelecido com

³⁴ Cónego Anacleto Pires da Silva Martins, *Op. cit.*, p. 56.

³⁵ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *Op. cit.*, p. 56.

outros familiares seus dedicados à música, nomeadamente o organista Francisco de Tavares, ao qual a 30 de Agosto de 1608, são pagos 4 ducados, por concorrer ao lugar de organista da catedral de Jaen, referindo-se-lhe o documento que mencionava este pagamento como sendo organista de Baeza.³⁶ Quanto a Manuel de Tavares o seu nome aparece referenciado como sendo Mestre de Capela desta Catedral, com o salário habitual, no rol de pagamentos do Cabido geral da Natividade, no fim do ano de 1611.³⁷ Se o salário era «o habitual» era porque Manuel de Tavares já ali actuava antes, o que é confirmado pelo documento 1091-b, de Novembro de 1609, da Catedral de Las Palmas de Gran Canária:

*Se recibió una carta de Manuel Tavares, maestro de capilla de la santa iglesia de Baeza, en la que se ofrecía a servir en esta iglesia, en el dicho oficio. La carta se recibió por medio de Francisco Medina, vecino de Tenerife. El cabildo contestó a Tavares que como Jerónimo de Medina, en Sevilla, estaba encargado de buscar maestro y tenor, que se dirigiera a él. Y a Jerónimo de Medina se le mandaron copias de la carta de Tavares, recomendándole que con el maestro de capilla que contratara no dejara de enviar un tenor.*³⁸

No entanto a sua oferta não foi aceite, e transcorreriam mais de vinte anos para que se oferecesse por segunda vez e fosse aceite em Las Palmas.

Assim, Manuel de Tavares esteve na Catedral de Baeza pelo menos desde 1609 a meados de 1612, pois a 22 de Junho deste ano vem referido no livro de autos capitulares que « vino Juan Ramirez cantor vº de murcia a pretender la plaça de mº de capilla que vaco por manuel de tabares»³⁹, e no final do ano já não é o seu

³⁶ Pedro Jiménez CAVALLÉ, *La Música en Jaen*, Jaen, Diputacion Providencial de Jaen, 1991, p. 83.

³⁷ Livros de Autos Capitulares desde el Año 1611 a 1616, Arquivo da Catedral de Baeza, Fol. 29.

³⁸ Lola de la TORRE, «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1606-1620)», *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, p. 551.

³⁹ Livros de Autos Capitulares desde el Año 1611 a 1616, Arquivo da Catedral de Baeza, Fol. 71v.

nome que figura como Mestre de Capela entre os agentes do Cabido geral da Natividade mas sim Juan Ruiz Ramírez.

As principais obrigações do Mestre de Capela eram⁴⁰ dirigir o conjunto, tanto de vozes como de instrumentos, nos respectivos ensaios; compor uma série de obras obrigatórias, como vilancicos em castelhano para as distintas festividades e obras em latim; e ensinar os moços de coro ou qualquer ministro da igreja nos distintos estilos musicais de canto chão, polifonia e contraponto. Também devia informar o Cabido sobre os componentes da capela e seu rendimento, além do que devia actuar como juiz nos concursos para cobrir qualquer vaga de músico, dar parecer sobre os livros de música para possível aquisição, e uma vez adquiridos exercer sobre eles certa ordem e controlo.

Manuel Tavares pôde contar na sua capela de música com cantores tipples, contraltos, tenores e «clericones», quatro menestréis não especificados e um organista (Francisco de Tavares).⁴¹

De Baeza, em 1612, muda-se para a catedral de Múrcia, para ocupar o mesmo cargo de Mestre de Capela.⁴² Fixa residência nesta cidade durante quase vinte anos, até ir ocupar igual cargo na Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, em 1631.⁴³

Segundo Lola de la Torre⁴⁴, já em Agosto de 1627, o cabido da Catedral de Las Palmas tinha tentado, infrutivamente, contratar como Mestre de Capela um dos capelães do Real Mosteiro de la Encarnación de Madrid, Martín Sánchez. Em 1628,

⁴⁰ Cf. Pedro Jiménez CAVALLÉ, *La Musica en Jaen*, Jaen, Diputacion Providencial de Jaen, 1991, p. 48.

⁴¹ Francisco de Tavares esteve ao serviço da Catedral de Baeza durante a primeira metade do séc. XVII.

⁴² Segundo informação verbal de Consuelo Trats Redondo, que realiza o seu doutoramento sobre a Catedral de Múrcia no séc. XVII e XVIII.

⁴³ Não foi possível fazer uma investigação sobre Manuel Tavares e a sua obra na Catedral de Múrcia, por o seu arquivo estar em restauro.

⁴⁴ Lola de la TORRE, «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)», *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 493.

quando Pérez de Medina (organista principal e Mestre de Capela que depois se tornou Cónego da mesma Sé) estava de passagem pela corte espanhola, contactou também então com o célebre compositor Sebastián López de Velasco, mestre das Descalzas Reales, para que o ajudasse a procurar um bom Mestre de Capela para Las Palmas, o que tampouco deu frutos. Em Setembro de 1629 tentou o Cabido contratar o mestre da colegiada de Jeréz, Bartolomé Mendez, também sem resultado positivo. Mas é o Cónego de Sevilha Juan Manuel Suárez, representante ali do cabido canário, quem consegue resolver o problema contratando Manuel de Tavares em Maio de 1630, embora este viesse a tardar um ano inteiro em formalizar o contrato e transferir-se para Las Palmas. Começa em funções em Maio de 1631 e ali permanece até ao Verão de 1638, quando decidiu voltar à Península.

Ainda segundo a opinião de Lola de la Torre:

...estive em Las Palmas um dos compositores mais importantes da sua história: o maestro de capella português Manuel de Tavares, bem conhecido da historiografia musical internacional, obras da qual figuram na copiosa biblioteca de música do Rei D. João IV de Portugal. O maior legado de composições que dele mesmo se conserva, certamente pouco quantitativo, figura para nossa sorte no arquivo de música da catedral de Las Palmas.⁴⁵

Ao chegar às Canárias, trazia consigo a sua família: sua mulher Ana Manuel, e seu filho Nicolau Tavares, a quem estava instruindo para o ofício de Mestre de Capela.

⁴⁵ Lola de la TORRE, «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)», *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 492.

Segundo Lothar Siemens Hernández,⁴⁶ Manuel de Tavares foi o mestre que consolidou o estilo policoral na catedral de Las Palmas, à qual prestava um grande contributo profissional. Por 300 ducados anuais de ordenado incorporava por sua conta o seu filho Nicolau como seu ajudante, o que abria também expectativas de futuro quanto à sucessão de mestre quando este falecesse ou se reformasse. Assim, tarefas que antigamente eram encomendadas a várias pessoas, foram sendo assumidas por Manuel de Tavares:

- O ensino dos moços de coro, pelo que ganhava mais 50 ducados, a partir de 1632, em detrimento do titular deste ofício, como se constata pelo documento n.º 1805 de Fevereiro de 1632, da Catedral de las Palmas:

Maestro de mozos de choro el de cappilla con 50 ducados de salario.- Acordosse que los moços de choro se encarguen al maestro de cappilla, com que asista alas oras y a la enseñanza de los moços en la música y calendas y compostura y crianza como se espera de su cuidado, y se le señalan cinquenta ducados de salario por este trabajo y que busque moços de voz, y asimismo se acordó que las 24 doblas que tenía Juan Mazel por esta ocupación se le dan por salario de músico y ayuda de sochantre con lo demás que tiene.⁴⁷;

- O ensino de polifonia aos moços de coro, pelo que ganhava mais 26 doblas:

... y asimismo se acordó que el maestro de capilla elija los moços de choro que le pareciere para enseñarles canto de órgano y lo demás que fuere menester para el seruiçio del choro y versos y calendas y ayudar en las festiuidades, villançicos y salmos, y tenga por esta ocupación beynte seis

⁴⁶ Lothar Siemens HERNÁNDEZ, «Una Obra para la copla de ministriles de la Catedral de Las Palmas de Nicolás Tavares de Oliveira (ca. 1614-1647)», in *Revista de Musicología XXV*, Madrid, 2002, pp. 7-8.

⁴⁷ Lola de la TORRE, «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)», *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 539.

*doblas de aquí adelante, y así lo acordaron.*⁴⁸

- Todos os honorários extra inerentes aos vilancicos de Natal, de Reis e de Corpo de Deus, por cuja composição e trabalho cobravam, à parte dos seus salários, as pessoas a quem estas obras eram encomendadas, as quais nem sempre eram os mestres de capela mas podiam ser também certos cantores:

*Que se den 200 reales al maestro de capilla.- En este cabildo se acordó que se le dé al maestro de capilla los ducientos reales que se acostumbran dársele por Navidad por el trabajo de los villancicos.*⁴⁹

- A organização das danças, autos e colóquios teatrais, nas festas do Corpo de Deus:

*300 reales al maestro de capilla.- En este cabildo se acordó que se le den al maestro de capilla por el trabajo que a tenido en las danzas y colloquio se le den trescientos reales de ayuda de costa.*⁵⁰

- A decisão sobre a selecção e admissão de novos meninos cantores para a Catedral, em detrimento das faculdades reservadas ao Deão (que protestou reiteradamente esta intromissão nas suas faculdades):

⁴⁸ Lola de la TORRE, «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)», *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 547.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 559.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 540.

Nuebo horden en reciuir los moços de choro.- En este cabildo se acordó que de aquí adelante no reciuva moço de choro ningún señor capitular, sino que den petición en este cabildo y el maestro de capilla los busque de bozes y de las partes que an de tener y el cabildo los reçiuva, y que el maestro de capilla dé quenta al cabildo de los moços que hallare para que se le hordene lo que a de azer.⁵¹

- A leccionação de canto aos capelães menores:

Capellanes menores acudan a liçión de canto.- En este cabildo se acordó que los capellanes menores acudan todos los días por la tarde a exerciçio de cantollano y el maestro de capilla señale ora para darles liçión, y de aquí adelante, para dar las capellanías de seruiçio de choro de nuebo que ajan de azer a otras majores, los que las tienen no se les den sin que preceda examen de cantollano.⁵²

- Os ensaio de exerciçio com os instrumentistas:

Ministriles tengam exerciçio.- Y que se notifique a los ministriles tengam vn día de exerciçio como está acordado, y el maestro de capilla bea el exerciçio que azen y el que na menester para que quando tañan com la capilla entonen y se ajusten com ella y tañan cossas nuebas y bien tañidas.⁵³

Em muitas destas tarefas era Manuel Tavares coadjuvado pelo seu filho Nicolau Tavares, o que suscitou a inveja e queixas de alguns músicos, por este ter ajudado a seu pai nas suas funções docentes e de ensaios musicais sem pertencer ao quadro de pessoal da catedral. A discórdia aflorou em Setembro de 1633,

⁵¹ Lola de la TORRE, *Op. cit.*, p. 542.

⁵² *Ibidem*, p. 543

⁵³ *Ibidem*

quando, dois cantores, na ausência do Mestre, se enfrentaram com o seu filho e violentamente o maltrataram com insultos e injúrias, pelo que foram duramente repreendidos pelo cabildo:

Reprehensión a Jerónimo Pérez y a Figueroa, cantores, en cabildo.- En este cabildo dio proposición el maestro de capilla quexándose que el domingo pasado Jerónimo Pérez y Felipe de Figueroa auían maltratado a su hijo [Nicolás Tavares] con palabras de ynjúria, y supplica a cabildo sirbiere por él de manera que se le tubiere respecto, y se acordó que les diesse vna reprehensión en cabildo, y llamando a cada vno de por sí el señor deán le dio vna repreenssión a Jerónimo Pérez, y queriendo replicar se le mandó callar y con esto se fue con vmildad, luego y con éste se fue con vmildade, luego se llamó a Felipe de Figueroa y dándole vna reprehensión se alborotó y dixo que hiciesen lo que quisiesen y se fue murmurando, por lo cual el cabildo le despidió y mandó borrarlo del cuaderno.⁵⁴

Como não foi a única disputa, Nicolau convenceu-se de que o seu futuro não podia estar entre aquela equipa de músicos tão hostil e assim, como já estava formado profissionalmente e com idade de assumir o ofício de Mestre de Capela, começou a procurar trabalho na Península, até que conseguiu, no Verão de 1637, ir para Cádiz.

A estabilidade de Nicolau era o que o seu pai esperava para também regressar das Canárias para a Península. Pretendeu primeiro retomar o seu ofício na Catedral de Múrcia, mas sem o conseguir, e finalmente é contratado pela Catedral de Cuenca, depois de terem lugar várias negociações durante alguns meses. Esta Sé procurava em vão um mestre famoso desde que havia demitido Vicente Garcia, em 6 de Abril de 1634⁵⁵, e Tavares toma posse no mês de Setembro de 1638.

⁵⁴ Lola de la TORRE, *Op. cit.*, p.549.

⁵⁵ Cf. Robert STEVENSON, *Op. cit.*, pag. XX.

Quando Tavares partiu, no Verão de 1638, comprometeu-se a contratar um bom sucessor seu para a Capela da catedral canária, assim como a vários cantores de qualidade, o que realizou pontualmente. O novo Mestre que contratou, na Andaluzia, foi Juan de Rojas Caballero, recebido em Las Palmas a 6 de Setembro de 1638.

Ao sair de Las Palmas, Tavares vendeu ao Cabido uma colecção de salmos, hinos, motetes, paixões e ofícios da Semana Santa e ainda duas missas, não se expressando quais destas obras eram de sua autoria e declarando-se somente que, das duas missas, uma era *La de Bone voluntatis*, do Mestre Capitán.

Como Manuel de Tavares era um músico famoso e conhecido do Cabido da Catedral de Cuenca, este ofereceu-lhe o Mestrado da sua Capela. Tinham tido conhecimento através de um tal Rubio, religioso do convento de Sto. Domingo de Sevilha, que o compositor estava disposto a ir para Cuenca se lhe dessem um bom salário, e assim o Cabido «atento a que dicho Maestro tiene muy buena opinión y ser de mucha fama en su tierra, acordó el salario y admitiolo como Maestro»⁵⁶.

Segundo Miguel Martínez Millán⁵⁷, Manuel de Tavares tinha saído das Canárias a 11 de Abril de 1638 e chegado a Sevilha a 9 de Maio desse mesmo ano, pois em Julho desse ano há uma petição sua em que refere estas datas e pede que se lhe diga desde quando pode usufruir do salário, que era de 400 ducados e 30 fanecas de trigo. O Cabido, sensível aos grandes gastos que havia feito e por estar com dificuldades financeiras e bastante empenhado, «acuerda que el salario que se fijó el Cabildo de 9 de diciembre de 1637, lo goce desde el día de su salida de

⁵⁶ Miguel Martínez MILLÁN, *Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1988, p. 131.

⁵⁷ Miguel Martínez MILLÁN, *Op. cit.*, p. 131.

Canarias; y que los 1.000 reales (100 duc.) que se le habían adelantado al llegar a Sevilla, a cuenta del salario, se le den como ayuda de costa».⁵⁸

Como já foi referido, Manuel de Tavares terá começado o seu ofício na Catedral de Cuenca em meados de Setembro, no entanto talvez pela mudança de ares ou pela viagem terá adoecido gravemente, pois, no folio 117, de 5 de Outubro «El Cabildo da cuenta de una petición de su mujer e hijos de ayuda por su pobreza y necesidad»⁵⁹. E também se dá conta de uma Junta extraordinária para prover um Mestre de Capela. Só se compreende esta Junta se se pensar que Tavares estaria mesmo num estado muito precário de saúde. A Junta acordou por maioria de votos chamar o seu filho, Nicolau Tavares, para ser o novo Mestre de Capela. Este encontrava-se como Mestre de Capela em Cádiz e a Junta referiu-se a ele com as seguintes palavras: «...de mucha opinión en su Magisterio y de mucha virtud, com un salario de 400 ducados y 30 fanegas de trigo»⁶⁰.

Efectivamente a Junta tinha razão ao pensar que a morte devia estar para breve, uma vez que Manuel de Tavares faleceu poucos dias depois. O assento de óbito encontra-se nos livros da Paróquia de Santiago, depositados no Arquivo Diocesano de Cuenca, e diz o seguinte:

En 13 de octubre de 1638 murió Manuel Tavares, Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia, hizo testamento ante Juan de Albiz en 11 de dicho mes y en él mandó se le hiciese por su alma a voluntad de los albaceas que fueron D. Alonso Pozo Palomino, canónigo de esta Iglesia y Ana Manuel su mujer y se cumplió todo como él lo mandó y por ser verdad lo firmo, y enterróse en la sepultura de los M. De Capilla de esta S. Iglesia de Cuenca, fecha ut supra. Jorge López.⁶¹

⁵⁸ Miguel Martínez MILLÁN, *Op. cit.*, p. 131

⁵⁹ Actas Capitulares, Arquivo Diocesano de Cuenca, f. 117, de 5 de Outubro de 1638.

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Parroquia de Santiago, *Libro de Defunciones y Testamentos años 1564 hasta 1653*, cota P 108, f. 123v; Segundo Miguel Martínez MILLÁN, *op. cit.*, p. 131, o Cabido dá conta da sua morte na data

A situação da sua morte deve ter sido muito delicada para o seu filho Nicolau, que provavelmente estava em Cuenca, pois passados apenas dois dias morreu igualmente a sua mãe, Ana Manuel, mulher de Manuel de Tavares, vítima provavelmente de algum colapso ou enfarte.

O assento de óbito de Ana Manuel encontra-se na mesmo folio que o seu marido, e diz o seguinte:

Doña Ana Manuel enterróse en esta S. Iglesia de Cuenca en la Nave de la Nave de la Piedad, junto a los Maestros de Capilla. Donã Ana Manuel mujer del Maestro de Capilla no hijo testamento, hízosele su entierro y honras, hecho en Cuenca a 16 de octubre de 1638. Jorge López⁶²

O casal Manuel de Tavares e Ana Manuel tinha mais filhos pequenos, e assim Nicolau teve que acolher em casa os seus irmãos. Esta situação foi a partir daí bastante complicada porque Nicolau tinha também a sua própria família, com mulher e filhos. Como tal, não é de estranhar as dificuldades financeiras no seu lar que se referem na nota do cabido em 1644:

Habiendo entendido el Cabildo que Nicolás Tavares de Oliveira trataba de irse por estar muy pobre y con obligaciones de mujer, hijos y hermanos y había hecho almoneda de sus bienes... el Cabildo acordó por ayuda de costa darle 550 reales y aumentando el salario en dos cahízes de trigo se es que continuaba de maestro.⁶³

certa, a 14 de Outubro, supondo-se que a data de 13 de Outubro tenha sido um equívoco do encarregado ao assentar o óbito.

⁶² *Ibidem*

⁶³ Actas capitulares, Arquivo Diocesano de Cuenca, f. 43v.

Tendo em conta as referências que o Cabido tecia sobre Nicolau, a quem considerava um excepcional Mestre, podemos intuir que o pai e professor, Manuel de Tavares, terá sido também um grande pedagogo, numa linha pedagógica distinta começada na Sé de Évora por Manuel Mendes.

2.2. A obra musical: referências a obras desaparecidas e composições sobreviventes

Os principais autores da histografia musicológica portuguesa, além de se referirem à biografia de Manuel de Tavares, também referem as suas obras, baseando-se quase todos, para o efeito no catálogo da Livraria de Música de D. João IV, embora mencionem só uma parte das referidas no Index. O QUADRO N.º 1 compara as obras a ele atribuídas.

Poder-se-á observar que quase todas as obras estão desaparecidas, menos aquelas indicadas a negrito, como é o caso do motete *Tota pulchra*. Robert Stevenson é o que menciona maior número de composições de Tavares, uma vez que se baseou nas obras sobreviventes do Arquivo de Las Palmas de Gran Canária. De notar que a fonte historiográfica mais antiga, a de Francisco da Cruz, embora refira apenas na generalidade as obras do compositor, indica muitas que ainda podemos encontrar hoje. Um facto curioso é o de Barbosa Machado não se ter referido aos vilancicos, uma vez que diz que se baseou no catálogo de D. João IV para citar as obras de Tavares. Aliás, o próprio Ernesto Vieira, que tinha citado Machado nas referências biográficas da sua entrada sobre Manuel de Tavares, faz-lhe uma crítica dizendo: «No índice da livraria de D. João IV figura enorme quantidade de composições de Manuel Tavares, das quaes Barbosa Machado apenas mencionou uma parte minima; julgo por isso util menciona-las todas...».⁶⁴

Como se constata todos os *Magnificat* desapareceram, assim como muitos motetes, salmos, missas e vilancicos. Das missas só uma é que sobreviveu, e os

⁶⁴ Ernesto VIEIRA, *Op. cit.*, p. 346.

salmos *Dixit Dominus*, *Credidi*, e *Beatus vir* mencionados não correspondem o número de vozes com as que perduraram.

Quadro n.º 1

Francisco da Cruz	Diogo Barbosa Machado	Joaquim de Vasconcelos	Ernesto Vieira	José Mazza	Robert Stevenson	Adriana Latino
	4 <i>Magnificas</i> .	4 <i>Magnificas</i>	três <i>magnificas</i> a 8 vozes e um a 10		<i>magnificats</i> nos oito tons	quatro <i>magnificat</i>
Psalmos de choros	9 <i>Psalmos de Vesperas</i>		nove <i>psalmos</i> , um dos quais é a 14 vozes, um a 12, dois a 11, um a 10 e dois a 8		três <i>salmos de vésperas (Dixit Dominus, a 7; Beatus vir, a 8; Credidi, a 11)</i>	Nove <i>salmos de vésperas</i>
motetes	Motete a Nossa Senhora <i>Veni in hortum meum. A 8.</i>	<i>Veni in hortum meum a 8 vv, Motete a Nossa Senhora.</i>	33 <i>motetes</i> a diversas vozes, sendo um a onze	Motete a N. Snr. ^a , <i>Veni in hortum naeum a 8</i>	<i>Surge, a 8</i>	
	<i>Tota pulchra es. A 7.</i>	<i>Tota pulchra est: Motete a 7 vozes.</i>	um <i>antiphona — Tota pulchra — a sete vozes</i>		<i>Tota pulchra, a 7</i>	<i>motete Tota Pulchra es a 7 vozes</i>
	<i>Laudate Dominum in Sanctis ejus. A 8</i>	<i>Laudate Dominum in Sanctis ejus a 8 vozes</i>				<i>Laudate Dominum in sanctis ejus a 8 vozes</i>
	<i>Pastores loquebantur ad invicem. A 6</i>	<i>Pastores loquebantur ad invicem a 6 vv</i>				<i>Pastores loquebantur ad invicem a 6 vv</i>
	<i>Dixit Dominus, a 10. do 1. Tom</i>	<i>Dixit Dominus a 10 vozes, do primeiro tom</i>				<i>Dixit Dominus a 10 vozes do 1º tom</i>
	<i>Dixit Dominus, a 14. do 8. T.</i>	<i>Dixit Dominus a 14 vv, do 8 T</i>		<i>Dixit, Dominus, a 14</i>		<i>Dixit Dominus a 14 vv do 8ª T</i>
	<i>Beatus Vir. a 12. do 2. Tom</i>	<i>Beatus vir a 12 vozes, do segundo tom</i>		<i>Beatus Vir a 12</i>		<i>Beatus Vir a 12 vv do 2º tom</i>
	<i>Lauda Jerusalem. a 12. e a 8. do 8. Tom</i>	<i>Lauda Hierusalem a 8 e a 12 vozes, do sexto tom</i>		<i>Lauda Jerusalem a 12</i>		<i>Lauda Jerusalém a 12 vv e a 8 vv do 8º tom</i>
	<i>Laetatus sum a 12. do 6. Tom</i>	<i>Laetatus sum a 12 vozes, do sexto tom</i>				<i>Laetatus sum a 12 vozes do 6º tom</i>
	<i>Credidi a 12. do 3. Tom</i>					<i>Credidi a 12 vozes do 3º T</i>
	<i>Laudate Dominum omnes gentes a 8. do 8. Tom</i>	<i>Laudate Dominum omnes gentes a 8 vozes, do oitavo tom</i>				<i>Laudate Dominum omnes gentes a 8 vozes do 8º tom</i>
	<i>Taedet animam meam. A8</i>	<i>Tardet animam meam a 8 vozes</i>				<i>Taedet animam meam a 8 vozes</i>
	<i>Regina caeli laetare. A 8</i>	<i>Regina coeli laetare a 8 vozes</i>	duas <i>antiphonas</i> a oito vozes.			<i>Regina Caeli Laetare a 8 vozes</i>
	<i>Salve Regina. A 8</i>	<i>Salve regina a 8 vozes</i>				<i>Salve Regina a 8 vozes</i>
Villancicos			41 <i>villancicos</i> para diversas festividades			Vilancicos
missas			5 <i>missas</i> : duas a 6 vozes, duas a 8 e uma a 12		<i>Missa a 8 no terceiro tom</i>	
lições de defuntos			uma <i>lição de defuntos</i> , a oito vv		<i>Regem cui omnia vivunt Parche mihi, a 7</i>	
					<i>Nunc dimittis</i>	

2.2.1. Manuel de Tavares e o catálogo da Livraria de D. João IV

Durante o período filipino, a Capela dos Duques de Bragança, em Vila Viçosa era muito mais importante e influente do que a Capela Real. Aí, o futuro D. João IV recebeu uma educação típica de um grande fidalgo, que incluía o estudo do Latim e da Música.⁶⁵ O seu interesse crescente pela música foi de tal ordem que quando herdou em 1630 o Ducado de Bragança começou a dedicar o máximo dos recursos financeiros disponíveis e o essencial dos seus tempos livres à formação de uma das maiores, se não a maior biblioteca de música do seu tempo na Europa. Instituiu ligações de mecenato, encomendando obras aos principais polifonistas portugueses e a vários músicos da Capela Real espanhola, ou adquirindo impressos e manuscritos musicais através de contactos com editores ou distribuidores estrangeiros, ou ainda de agentes pessoais e dos embaixadores portugueses pela Europa, após a Restauração.

Desafortunadamente a biblioteca com todo esse riquíssimo espólio musical foi destruída em Lisboa pelo terramoto de 1755 e só a primeira parte do catálogo impresso sobreviveu. Este tinha sido editado em 1649, em Lisboa, por Paulo Craesbeeck, sob o título de *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey D. João o IV Nosso Senhor*.⁶⁶ Contém cerca de dois milhares de volumes impressos e cerca de quatro mil peças manuscritas, das quais 1345 são obras em latim, 2351 são vilancicos e 196 obras seculares vocais e instrumentais.

⁶⁵ Cf. R. V. NERY e P.F. CASTRO, *Op. cit.*, p.61

⁶⁶ Existem duas edições modernas: uma de 1874, de Joaquim Vasconcelos, que proporcionou uma transcrição diplomática de uma cópia descoberta na Bibliothèque Nationale de Paris, e outra de 1967, uma reprodução em facsimile por Mário de Sampayo Ribeiro, preservada em Lisboa, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Para uma compreensão da livraria de D. João IV e do seu catálogo cf. Rui Vieira NERY, *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): a Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centurie*, Tese de Doutoramento em Musicologia, Universidade do Texas, Austin, Texas, 1990.

Segundo Rui Vieira Nery⁶⁷, os impressos parecem ter sido adquiridos sem um determinado critério para além de dispor de tudo quanto se ia publicando na Europa e era nas obras manuscritas que o monarca concentrava sobretudo as suas escolhas, estando representados entre aquelas mais de duzentos autores de diversas nacionalidades, com particular destaque para os das várias escolas polifónicas ibéricas.

Manuel de Tavares é um desses autores e conta com um total de 96 obras, sendo o sexto compositor mais representado no catálogo.⁶⁸ Destas, 53 são obras sacras em latim, género em que Tavares é também o sexto compositor mais representado,⁶⁹ e 43 são vilancicos, sendo o nono compositor mais representado nesta categoria.⁷⁰

O QUADRO N.º2 contém a lista das composições sacras latinas, de Manuel de Tavares, referidas no catálogo de D. João IV. Para cada peça a fornece-se a seguinte informação:

- Número de vozes (N.º VV)
- Título da obra
- Modo
- Género
- Ocasão litúrgica
- Classificação (B: Bom; MB: Muito Bom)
- Número do caixão (N.º C)
- Número do índice
- Número de página

⁶⁷ Cf. Rui Vieira NERY e P.F. CASTRO, *Op. cit.*, p.62.

⁶⁸ Rui Vieira NERY, *Op. cit.*, 1990, p.756.

⁶⁹ *Ibidem*, p.760.

⁷⁰ *Ibidem*, p.773

Quadro nº2

Obras Sacras em Latim

N.º VV	TÍTULO	Modo	GÉNERO	OCASIÃO LITURGICA	Clas.	N.º C.	N.º do Índice	N.º Pág.
?	Cum turba plurima		Motete	Domingo da Sexagésima	B	35	799/4	438
5	In Passione positus		Motete	Da Paixão	B	35	799/13	439
	Sub tuum praesidium		Motete	BMV	B	35	799/27	440
	Plaudat nunc organis Maria		Motete	Nascimento de BMV		35	799/22	439
		solo & 5 v						
6	Conceptio tua		Motete	Imaculada Conceição	B	35	799/2	438
	Domine secundum actum meum		Motete	Missa de Defuntos	B	35	799/6	438
	Ductus est Jesus in desertum		Motete	1º Domingo da quaresma	MB	35	799/7	438
	Dum sacrum mysterium		Motete	Comum dos Anjos		35	799/8	438
	Ecce ascendimus Hierosolimam		Motete	Domingo da quinquagésima	MB	35	799/9	438
	Festina ne tardaveris		Motete	Advento		35	799/12	439
	In illo tempore assumpsit Jesus		Motete	2º Domingo da quaresma	B	35	799/15	439
	Inter vestibulum		Motete	(3º Domingo ? da) quaresma	MB	35	799/14	439
	Missa Laboravi		Missa			35	794/1	428
	Missa Pastores loquebantur Sacerdos et Pontifex		Missa		MB	35	794/5	428
			Motete	Comum dos Confessores Pontífices	B	35	799/23	439
	Simile est regnum caelorum		Motete	Domingo da Septuagésima	B	35	799/25	439
	Sub tuum praesidium		Motete	BMV	MB	35	799/26	439
	Traheme post te		Motete	BMV	B	35	799/29	440
7	O Domine Jesu Christe		Motete	Da Paixão	MB	35	799/20	439
	Tota pulchra est Maria		Motete	BMV	B	35	794/20	429
	Veni sponsa christi		Motete	Comum das Virgens	B	35	799/30	440
8	Beatus est et bene tibi erit		Motete	S. Sebastião	B	35	799/1	438
	Congregati sunt		Motete	Tempo de guerra	B	35	799/3	438
	Ego ex ore altissimi prodi		Motete		B	35	799/10	438
	Factum est silentium in Caelo		Motete	S. Miguel Arcanjo	MB	35	794/11	439
	Lauda Jerusalem Dominum	VIII	Salmo 147	Vésperas, BMV	B	35	794/10	428
	Laudate Dominum omnes gentes	VI	Salmo 116	Vésperas, Corpo de Deus ou BMV ou Santos	B	35	794/14	429
	Laudate Dominum omnes gentes	VIII	Salmo 116	Vésperas, Corpo de Deus ou BMV ou Santos	B	35	794/13	429
	Magnificat	III	Cântico do BVM	Vésperas	B	35	794/16	429
	Magnificat	VI	Cântico do BVM	Vésperas	B	35	794/17	429
	Magnificat	VIII	Cântico do BVM	Vésperas	B	35	794/18	429
	Missa Ave Virgo sanctissima		Missa		MB	35	794/2	428
	Missa Laudate Dominum in sancti ejus		Missa		B	35	794/3	428
	O Crux splendorior		Motete	Exaltação da Cruz		35	799/18	439
	O Doctor optime		Motete	S. Fulgêncio ou Comum dos Doutores	MB	35	799/19	439
	Omnes gentes olaudite manibus		Motete	Ascensão	MB	35	799/21	439
	Regina caeli		Antifona	BMV para o tempo da Páscoa	MB	35	799/33	440
	Salvatore mundi salva nos		Motete	Todos os Santos	B	35	799/24	439
	Salve Regina		Antifona	BMV, "per annum"	MB	35	799/32	440
	Surge propera amica mea		Motete	BMV	MB	35	799/28	440
	Taedet animam meam vitae meae		Lição	Segunda Lição de defuntos	MB	35	799/31	440
	Veni in hortum meum		Motete	BMV	B	35	794/19	429
Magnificat	I	Cântico do BVM	Vésperas	MB	35	794/15	429	

N.º VV		TÍTULO	Modo	GÉNERO	OCASIÃO LITÚRGICA	Clas.	N.º C.	N.º do Índice	N.º Pág.
10		Dixit Dominus	I	Salmo 109	Vésperas, Corpo de Deus ou BMV ou Santos	MB	35	794/6	428
	Coro II: Solo + 2 inst.	Isti sunt triumphatores		Motete	Comum de 2 ou mais Mártires	MB	35	799/16	439
		Laudate pueri Dominum		Motete	Santo Nome de Jesus	B	35	799/17	439
		Magnificat	I	Cântico do BVM	Vésperas	MB	35	794/15	429
11		Beatus vir	II	Salmo 111	Vésperas, Corpo de Deus ou BMV ou Santos	B	35	794/8	428
		Credidi	III	Salmo 115	Vésperas, Corpo de Deus	B	35	794/12	428
		Cum sublevasset		Motete	4º Domingo da quaresma	MB	35	799/5	438
		Lauda Jerusalem Dominum	II	Salmo 147	Vésperas, BMV	B	35	794/9	428
12	Coro II: Solo + 3 inst.	Laetatus sum	VI	Salmo 121	Vésperas, BMV	B	35	794/11	428
		Missa Isti sunt triumphatores		Missa		MB	35	794/4	428
14		Dixit Dominus	VIII	Salmo 109	Vésperas, Corpo de Deus ou BMV ou Santos	B	35	794/7	428

O QUADRO Nº3 contém a lista dos vilancicos no catálogo de D. João IV. Para cada peça fornece-se a seguinte informação:

Número de vozes

Título da obra

Língua

Ocasão litúrgica

Classificação

Número do caixão

Número do índice

Número de página

Quadro nº3

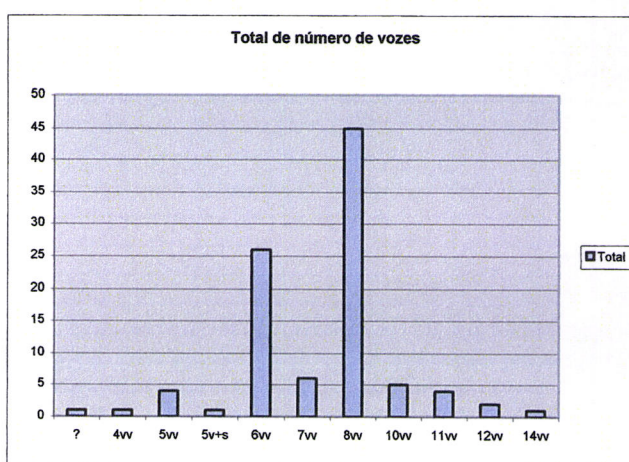
Vilancicos

N.º VV		TÍTULO	Língua	OCASIÃO LITÚRGICA	Clas.	N.º C.	N.º do Índice	N.º Pág.
4	Solo; 4	Como Adan una mançanita; II: Ay que desdicha	Castelhano	Corpo de Deus		27	686/7	226
	Solo W/5	Neglo de guinea	Negro	Natal		28	705/15	264
	3 & 5	Qual ganará de los dos	Castelhano	S. António	MB	30	731/18	314
6	Solo & 6v	Ay para andar o caminho do ceo	Galego	Corpo de Deus		27	686/4	225/ 226
	2 & 6	Niño, si los Reyes	Castelhano	Epifania	B	30	735/13	321
	2 & 6	Sebastián, que ha robado sus glorias a Dios	Castelhano	S. sebastião	B	30	731/21	314
	3 & 6	El Pan soberano	Castelhano	Corpo de Deus	B	29	698/24	249
	3 & 6	Maravillas dicen de vos	Castelhano	Natal		27	694/19	241
	3 & 6	Pan soberano (El)	Castelhano	Corpo de Deus	B	28	698/23	249
	3 & 6	Venís, niño Dios, del Cielo	Castelhano	Natal	MB	29	714/25	283
	4 & 6	Bullen los aires	Castelhano	Natal		27	694/4	240
	4 & 6	Cordero Soberano	Castelhano	Corpo de Deus	B	28	703	260
	4; 4 & 6	Dichosos pastores; II: Pues que nace en el yelo	Castelhano	Natal	MB	29	714/8	282
	4; 4 & 6	Vuela, corazón cobarde	Castelhano	Corpo de Deus	B	29	711/10	277
	5 & 6	Al aurora, que al sol enamora; II: Arroyudos mormuradores	Castelhano	Nascimento do BMV	B	30	741/3	333
7	Solo; 7v	Alba Maria (El), II: A los Cielos se lleva el amor	Castelhano	Assunção	B	30	741/10	333
	3 & 7	Sebastián, si con mal zelo	Castelhano	S. sebastião	B	30	731/22	314
	4 & 7	Esta si, que es la guia del Cielo	Castelhano	Epifania	MB	30	735/12	321
8	Solo & 8v	Albricias, que se ha hallado en el mundo	Castelhano	Nascimento do BMV	B	30	741/2	332- 333
	Solo & 8v	Dime espozó donde vas	Castelhano	Corpo de Deus		29	711/15	278
	Solo & 8	Esta es Luna, y esta es una; II: yo la vi coronada de flores	Castelhano	Imaculada Conceição	MB	30	743/10	337
	Solo in dial; 8	Gloria de estos valles; II: Salva, salva	Castelhano	Imaculada Conceição		30	741/12	333
	Solo & 8v	Hoy hace la tierra salva	Castelhano	Nascimento do BMV	B	30	741/15	334
	Solo & 8v	Soldados en compañía	Castelhano	S. Inácio		30	731	314
	2 & 8	Alma ven, que por ti peno	Castelhano	Natal		28	700/3	254
	3 & 8	A cãntar y dançar	Castelhano	Nascimento		29	714/4	282
	3 & 8	A cantar, y dançar	Castelhano	Entradas e Procissões de Freiras	B	29	716/6	286
	3; 8	A ver un alba suyendo	Castelhano	Epifania	B	30	735/1	320
	3 & 8	Cordero en los balidos; II: Ay que nuevo cambite	Castelhano	Corpo de Deus		28	703/5	259
	3; 8	De Oriente, a oriente tres Reyes; II: Es viage de Reyes	Castelhano	Epifania	MB	30	735/10	321
	3; 8	Ofendido de los hombres; II: Si Alcanzar quieres	Castelhano	Corpo de Deus	B	29	711/23	278
	3; 8	Quien cual vos, Ana divina; II: Esre sí que es al campo dichoso	Castelhano	S. Ana	B	30	731/20	314
	4 & 8	Alma que bebais	Castelhano	Corpo de Deus		29	711/5	277
	4 & 8	Ángeles y hombres	Castelhano	Nascimento do BMV	B	30	741/1	332
	4 & 8	Aséstense los hielos	Castelhano	Natal	MB	29	714/1	281
	4; 8	Ay Dios, que rica es Ana; II: Toca tu gaitilla	Castelhano	S. Ana	B	30	731/2	312
	4 & 8	Dormidillos ojuelos	Castelhano	Natal	MB	27	694/8	241
	4 & 8	Por comer a la mesa del mundo	Castelhano	Corpo de Deus	MB	29	711/24	278
	4; 8	Riberas del Jordán (Las); II: Dilin, dilin	Castelhano	Natal		29	714/13	282
	2 & 6; 8	Ana Celestial y bella; II: Pues muestre el mundo alegría	Castelhano	S. Ana	MB	30	731/4	312/ 313
	6; 8	De las sombras de la noche; II: Todo alegre amanece	Castelhano	Epifania	B	30	735/9	321
		Albricias, albricias	Castelhano	Epifania		30	735/4	320
10		Toda hermosa sois, Maria	Castelhano	Imaculada Conceição	B	30	741/21	334

Da análise das obras de Manuel de Tavares constantes do catálogo de D.

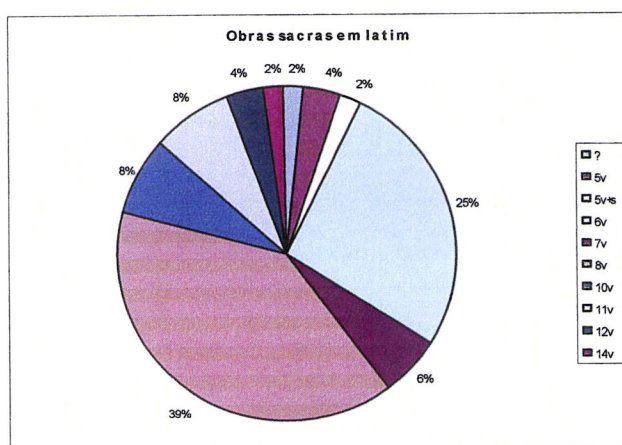
João IV podemos constatar o seguinte:

Vozes	Sacras em Latim	Vilancicos	Total	%
	N.º	N.º		
?	1	0	1	1,0
4vv	0	1	1	1,0
5vv	2	2	4	4,2
5v+s	1	0	1	1,0
6vv	14	12	26	27,1
7vv	3	3	6	6,3
8vv	21	24	45	46,9
10vv	4	1	5	5,2
11vv	4	0	4	4,2
12vv	2	0	2	2,1
14vv	1	0	1	1,0
Total	53	43	96	100,0

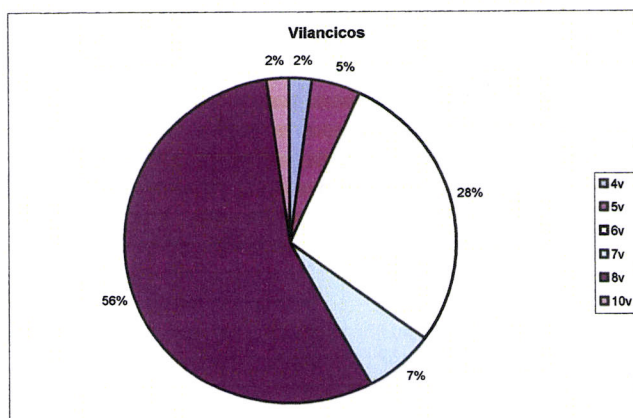


Num universo de 96 obras, as de oito vozes são as mais representativas, com 45 obras, correspondendo a uma percentagem de 46,9%, o que corresponde a quase metade. Mas as obras a seis vozes também encontram uma ampla utilização, com uma percentagem global de 27,1 %. Seguem-se as de dez vozes com 5,2% e cinco e onze vozes com 4,2%. O número de vozes menos utilizado é a quatro e a catorze com 1%.

O. sacras em latim		
Vozes	N.º	%
?	1	1,9
5v	2	3,8
5v+s	1	1,9
6v	14	26,4
7v	3	5,7
8v	21	39,6
10v	4	7,5
11v	4	7,5
12v	2	3,8
14v	1	1,9
Total	53	100



Vilancicos		
Vozes	N.º	%
4v	1	2,3
5v	2	4,7
6v	12	27,9
7v	3	7,0
8v	24	55,8
10v	1	2,3
Total	43	100,0

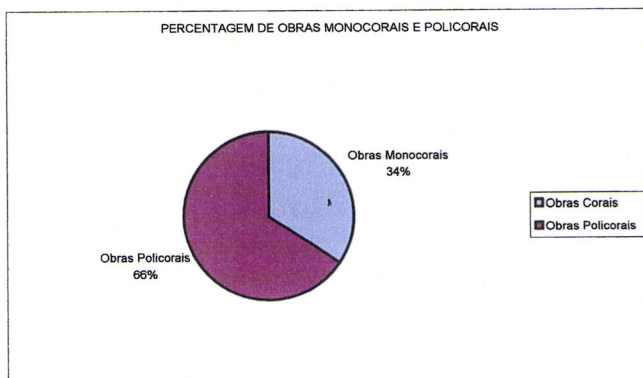


Analisando agora separadamente o número de vozes utilizado nas obras sacras em latim e nos vilancicos, constata-se que igualmente para cada um dos géneros são as oito vozes aquela as mais utilizadas, com 39,6% e 55,8% respectivamente, seguindo-se as seis, com 26,6% e 27,9%. Nas obras sacras em latim o número de vozes é mais variado, indo de quatro a catorze, enquanto nos vilancicos vai apenas de quatro a dez.

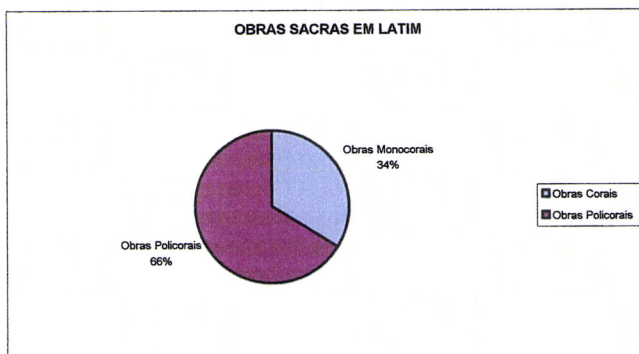
Ainda no âmbito da utilização do número de vozes examinemos qual a proporção das obras monocorais e policorais. Assume-se, no caso específico de

Manuel de Tavares, que as obras a partir de sete vozes são policorais, uma vez que pela análise do seu repertório para este número de vozes é assim tratado.

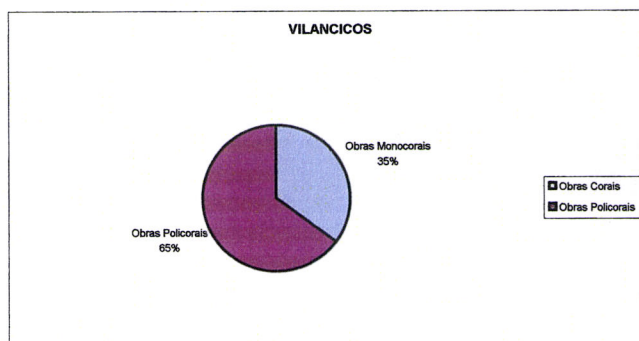
TOTAL DE OBRAS		
	N.º	%
Obras Monocorais	33	34,4
Obras Policorais	63	65,6
TOTAL	96	100



OBRAS SACRAS EM LATIM		
	N.º	%
Obras Monocorais	18	34,0
Obras Policorais	35	66,0
TOTAL	53	100,0



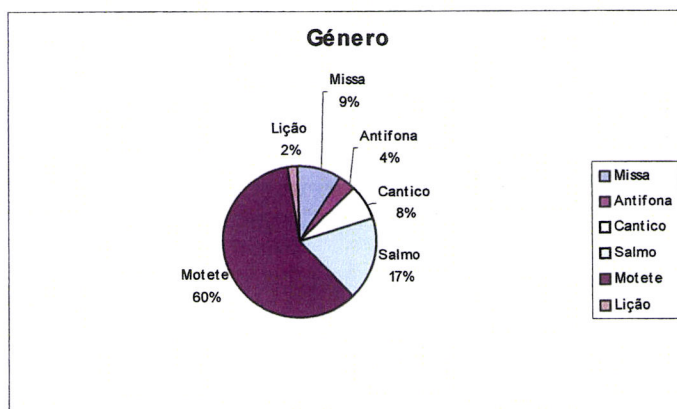
VILANCICOS		
	N.º	%
Obras Monocorais	15	34,9
Obras Policorais	28	65,1
TOTAL	43	100,0



Como se pode ver nos esquemas acima inseridos, quer na totalidade das obras, quer nas categorias separadas das composições latinas e dos vilancicos há uma predominância bastante significativa de obras policorais, a rondar os 66%, enquanto as monocorais ficam pelos 34%.

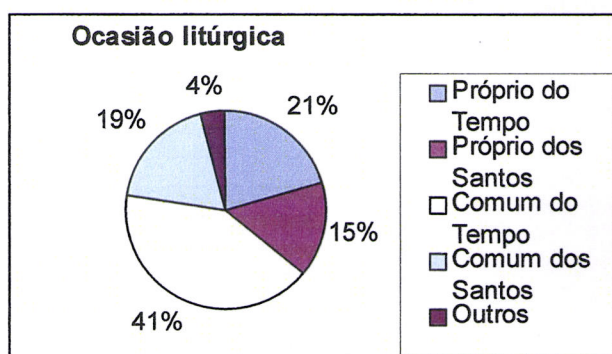
Nas obras sacras em latim Manuel de Tavares aplica diferentes géneros músico-litúrgicos. Como se pode constatar pelos esquemas seguidamente inseridos, o Motete é o mais representativo, com uma percentagem de 60,4%, seguindo-se o Salmo, com 17%, a Missa, com 9,4%, o Cântico, com 7,5%, a Antífona, com 3,8%, e por fim a Lição com 1,9%.

	Género	
	N.º	%
Missa	5	9,4
Antifona	2	3,8
Cântico	4	7,5
Salmo	9	17,0
Motete	32	60,4
Lição	1	1,9
Total	53	100



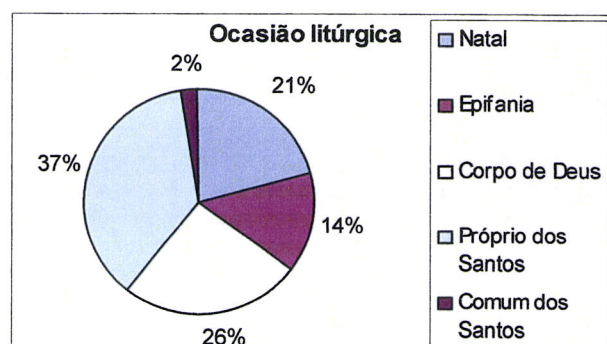
As obras foram escritas para diversas ocasiões litúrgicas. De um total de 53 obras sacras em latim, Manuel de Tavares escreveu 19, o que perfaz uma percentagem de 35,9%, para uma festividade específica do calendário litúrgico e por isso se enquadram no Próprio do Tempo ou no Próprio dos Santos. As restantes 34 composições correspondendo a uma percentagem de 64,2%, não se destinam a nenhuma data específica, pertencendo por isso ao Comum do Tempo ou dos Santos ou ao Ofício ou Missa de Defuntos.

Obras sacras em latim	N.º	%
Próprio do Tempo	11	20,8
Próprio dos Santos	8	15,1
Comum do Tempo	22	41,5
Comum dos Santos	10	18,9
Outros	2	3,8
Total	53	100



No caso dos vilancicos a quase totalidade das composições foram escritas para uma ocasião específica, com destaque para o Próprio de Tempo com 26 obras de um total de 43, o que perfaz uma percentagem de 60,5%. Em ordem decrescente do número de obras, as festas aonde se integravam os vilancicos eram: Corpo de Deus (11), Natal (9) e Epifania (6). As restantes foram feitas para o Próprio dos Santos (37,2%), só havendo uma obra para o Comum dos Santos. De destacar as que foram realizadas para a festividade de S. Ana, uma vez que a Catedral de Las Palmas a ter como padroeira.

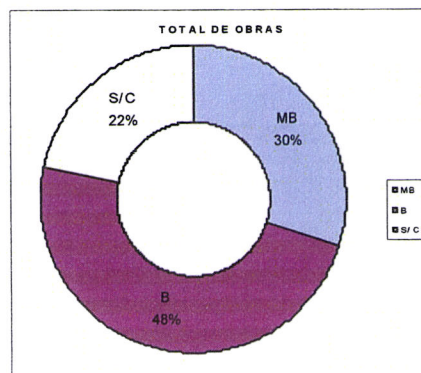
Vilancicos	N.º	%
Próprio do Tempo	Natal	9 20,9
	Epifania	6 14,0
	Corpo de Deus	11 25,6
Próprio dos Santos	16	37,2
Comum dos Santos	1	2,3
Total	43	100



D. João IV julgava e seleccionava as obras para serem cantadas na sua Capela, atribuindo-lhes classificações de *Muito Bom*, *Bom*, e *Reprovada* (as que caíam nesta última categoria eram enviadas para uma estante que designara por

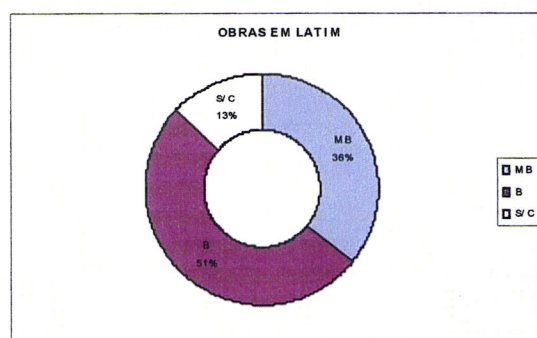
inferno). No caso de Manuel de Tavares é atribuída a classificação de Muito Bom (MB) a 29 das suas obras, numa percentagem de 30,2%, e de Bom (B) a 46, ou 47,9%, ficando sem classificação (s/c) 21, ou seja, 21,9%.

Total das Obras		
	Clas.	%
MB	29	30,2
B	46	47,9
S/C	21	21,9
Total	96	100

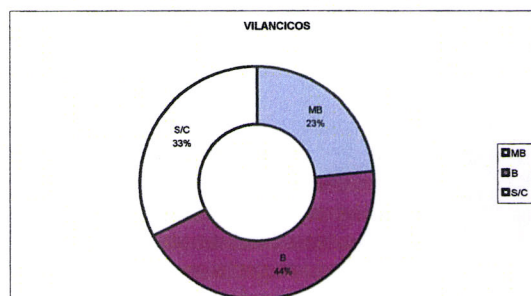


Nos esquemas abaixo poder-se-á observar as classificações atribuídas nas obras sacras em latim e nos vilancicos.

Obras em Latim		
	Clas.	%
MB	19	35,8
B	27	50,9
S/C	7	13,2
Total	53	100



Vilancicos		
	Clas.	%
MB	10	23,3
B	19	44,2
S/C	14	32,6
Total	43	100



A língua utilizada nos vilancicos é quase na totalidade o castelhano (95,3%), só em duas obras se utilizando outra: o Negro e o Galego.

Em conclusão, as obras de Manuel de Tavares referenciadas no catálogo de D. João IV são em grande parte a oito vozes, policorais, com uma classificação de Bom, nas músicas sacras em latim predomina o género motete e a língua mais utilizada nos vilancicos é o castelhano.

As obras mencionadas no catálogo régio que sobreviveram são: o motete *Tota pulchra est Maria*, a 7 vozes, com a classificação de Bom, situado no caixão n.º 35, com o número de índice 794/20, da página 429; o motete *Surge propera amica mea*, a 8 vozes, com a classificação de Muito Bom, situado no caixão n.º 35, com o número de índice 799/28, da página 440; o salmo *Laudate pueri Dominum*, a 10 vozes, com a classificação de Bom, situado no caixão n.º 35, com o número de índice 799/17, da página 439; e o salmo *Credidi*, a 11 vozes, com a classificação de Bom, situado no caixão n.º 35, com o número de índice 794/12, da página 428.

3. Descrição das Fontes

3.1. Descrição codicológica

No sentido de alcançar uma avaliação musicológica da obra de Manuel de Tavares, através de uma análise estilística e técnica, começámos por fazer a inventariação e a apreciação, tanto quanto possível exaustiva, de todas as fontes documentais que contêm música do compositor. Não existindo nenhuma edição original impressa, essas fontes distribuem-se por partituras manuscritas e livros de facistol, na sua totalidade preservados hoje em vários arquivos de Catedrais espanholas, com excepção de uma obra que se encontra na Catedral de Puebla no México. Esta última, intitulada *Parce mihi*, já foi objecto de transcrição numa edição moderna, da responsabilidade de Robert Stevenson.⁷¹ Foi nos arquivos das Catedrais de Baeza e Las Palmas de Gran Canária que se encontrou a maior parte das suas obras, como seria de esperar, visto que, como já constatámos, Tavares aí trabalhou como Mestre de Capela. Quanto às obras que constam na Catedral de Múrcia, outro local onde o compositor foi Mestre de Capela, serão igualmente mencionadas, mas apenas com base em informações indirectas, já que não foi possível a sua consulta por este arquivo se encontrar em obras de restauro.

Passar-se-á de seguida a uma primeira descrição genérica destas obras:

⁷¹ *Antologia de Polifonia Portuguesa (1490-1680)*, Transcrição de Robert Stevenson, Luís Pereira Leal e Manuel Morais e estudo de Robert Stevenson, «Série Portugaliae Musica», Lisboa, 1982, Fundação Calouste Gulbenkian.

- Distribuição vocal:

A distribuição vocal é muito variada. Nas música a quatro vozes aparecem as seguintes combinações: SATB, SSAT, AATB; a cinco vozes: SATTB, SAATB; a seis vozes: SSAATB, SSATTB, a sete vozes: SAT-S-ATB, SAT-SATB, a oito vozes: SATB-SATB, SSAT-SATB, SATB-SSAT; a nove vozes: [S]TB-SSATTB; a dez vozes: S[S]A-A[T]B-SATB; a onze vozes: SSA-SATB-SATB; a doze vozes: SSAT-SSAB-SATB; e a treze vozes: SSATB-SATB-SATB.

- Claves utilizadas:

Para a determinação precisa da tessitura são utilizadas as três claves, Sol, Dó e Fá, nas suas apresentações comuns: Sol na segunda linha, Dó nas primeira, segunda, terceira e quarta linha, e Fá na terceira e quarta linha.

Para cada uma das vozes encontra-se duas possibilidades de escrita de claves, no caso do soprano, alto e tenor, ou três possibilidades, no caso do baixo e do acompanhamento. O soprano poderá encontrar-se na clave de Dó na primeira linha ou na de Sol na segunda; o contralto, nas claves de Dó na segunda ou terceira linha; o tenor, nas claves de Dó na terceira ou quarta linha; e, por último, o baixo e o acompanhamento, nas claves de Dó na quarta linha ou de Fá na terceira e quarta linha.

Estas possibilidades variadas de disposições na pauta estão directamente relacionado com a técnica da escrita em *chiavette*⁷² utilizada na polifonia dos séculos XVI e XVII. De acordo com a prática da época, são duas as combinações de claves possíveis, sendo uma a das *chiavi naturali* (claves altas) e a outra a das *chiavi trasportate* (claves baixas), encontrando-se ambas as possibilidades na música de Manuel Tavares, com a seguinte distribuição:

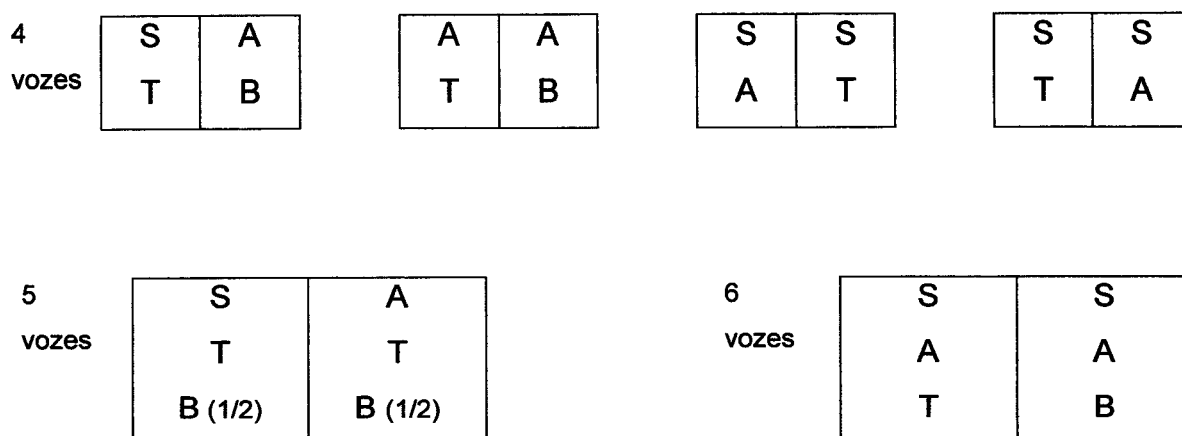
- Claves baixas: D1, Dó3, Dó4 ou Fá4
 - Claves altas: Sol2, Dó2, Dó3 e Dó4 ou Fá3
- Disposição das vozes:

Relativamente à disposição das vozes em livros de Facistol, já que as restantes são em colecções de folhas de papel soltas, verifica-se de um modo geral, o princípio, corrente na época, de ir distribuindo as vozes alternadamente entre as duas páginas do livro aberto, por ordem decrescente das respectivas tessituras, mas constata-se também algumas excepções a esta regra. Nas composições a quatro vozes com a disposição das vozes SATB, o Soprano e o Contralto estão colocados na parte superior, o primeiro à esquerda e o segundo à direita (considerando que o livro se encontra aberto), e o Tenor e o Baixo estão na parte inferior, respectivamente à esquerda e à direita, o que corresponde à opção mais comum; com a disposição das vozes AATB, na página da esquerda aparecem o A1 e T, respectivamente no topo e em baixo, na página da direita estão o A2 em cima e B em baixo; com a disposição das vozes SSAT verifica-se que o S1 e o S2 estão

⁷² Samuel RUBIO, *La Polifonia Clasica*, Madrid, 1956, p.6.

colocados na parte superior respectivamente à esquerda e à direita, mas o A e o T numa obra estão respectivamente à esquerda e à direita e noutra exactamente ao contrário. Nas composições a cinco vozes (SATTB) na página da esquerda situam-se de cima para baixo o S, o T1 e a primeira parte do B, na página da direita também de cima para baixo situam-se o A, o T2 e a segunda parte do B. Nas composições a seis vozes (SSAATB) os Sopranos aparecem no topo, os Altos no meio e o Tenor e o Baixo na parte inferior.

Disposição das vozes:



- Alterações permanentes:

Na maioria das obras respeita-se a organização diatónica característica do sistema modal, podendo no entanto ser utilizada um Si bemol na armação da clave para indicar uma transposição à quinta inferior do modo original.

- Alterações ocorrentes:

Há uma grande utilização de alterações ocorrentes, quase todas correspondentes ao uso do sustenido, nas notas Fá, Dó, Sol e, embora mais excepcionalmente, Ré, e do bemol nas notas Si e, mais raramente, Mi.

- Signos de mensuração:

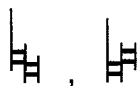
São vários os signos de mensuração utilizados e o tipo de proporção entre os valores das figuras pode ser ternária ou binária, embora esta última seja em maior quantidade. São seis os tipos de signos de mensuração que aparecem nas composições: *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*, representado por c e o seu *diminutio simplex*, representado por ϕ , e *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* representado pelos signos O , $\phi^{\frac{3}{2}}$, $\phi^{\frac{3}{2}}$ e 3 . Estes signos podem encontrar-se no início, ou no meio de uma obra. Por vezes na mesma obra há mudanças de signo e de proporção, alternando binário com ternário.

- Ligaduras:

As *ligaduras* utilizadas são em número reduzido e de leitura evidente, o que está em conformidade com a época. Apel refere-se desta forma à episódica da utilização das *ligaduras* nos textos musicais: «In the sixteenth century they gradually disappear

and only a few of the simplest forms survive until the middle of the seventeenth century». ⁷³

Apresenta-se de seguida as *ligaduras* utilizadas:



- O texto:

O texto apresenta por vezes incorrecções de escrita e a sua aplicação ao canto sofre frequentemente alguma indefinição. São utilizados os sinais habituais de repetição de palavras ou trechos, como .ij. ou .y. Frequentemente no baixo só aparecem as primeiras palavras de cada secção. Geralmente a primeira letra do texto é cuidadosamente desenhada com uma iluminura.

- Autoria:

⁷³ Willi APEL, *The Notation of Polyphonic Music*, 5ª edição. Massachusetts, The Medieval Academy of America, 1953, p. 88

A autoria das obras através do nome de Manuel de Tavares aparecem escritas de variadas maneiras: Mtro. Tavares, M.º Tavarez, M.º Tabares, Manuel de Tabares, Manuel de Tavares, Tavares, Tabares, MDT, M.D.T. e MdT.

Segue-se a descrição ordenada de todas as obras hoje preservadas nos arquivos das várias Catedrais. Os títulos originais, salvo no caso das exceções que devidamente se assinalaram, foram retirados dos cabeçalhos das páginas. Quanto aos títulos modernos, têm por base o incipit literário dos respectivos textos.

3.1.1. Arquivo da Catedral de Baeza

- Cota M 4: Livro de facistol, volume manuscrito, encadernado em cartão e forrado em pele debruado a metal, com dimensões de 0,43 x 0,29 x 0,05 m. Contém 112 fólios, com dez pentagramas lançados em cada página, frente e verso, com pentagramas, música e letra a castanho. O manuscrito terá sido copiado em meados do séc. XVIII e contem obras de vários compositores ligados à Catedral de Baeza: Diego Fernández Garzón, Juan Fernández Garzón, Esteban Alvarez, Juan Ruiz Ramírez e Mateo Núñez⁷⁴. A autoria é assinalada na parte superior, no início de cada obra, ora na página da esquerda ora na página da direita e com diversas maneiras de escrita. As

⁷⁴ Pedro Jiménez CAVALLÉ, *La Musica en Jaen*, Jaen, Diputacion Providencial de Jaen, 1991, p. 58 e 88.

únicas obras que figuram sem autor são duas Paixões. No entanto, após análise da sua escrita e comparando com os incipit dos Proémios das quatro Paixões de Múrcia, atribuídas a Manuel de Tavares, verificou-se o seguinte:

1. os Proémios de todas as Paixões são idênticos;
2. as duas Paixões de Baeza apresentam o mesmo Proémio polifónico, o que acontece também com as quatro Paixões de Valência;
3. a melodia do soprano do Prémio é igual em todas as seis Paixões.
4. vários motivos melódicos que identificamos ao longo da obra de Manuel de Tavares também são identificados aqui.
5. utilização da transgressão do *tactus* introduzindo cláusulas *mínimas*, nas duas Paixões, assim como noutras obras como o *Credidi* e o *Parce mihi*.

Por isso assumiu-se que a autoria destas obras pode ser imputada a Manuel de Tavares, embora com as respectivas reservas.

As obras de Manuel de Tavares são as seguintes:

- Fol. 22v a 24r: *Gloria, laus et honor*, a 4 vozes (S A T B);
- Fol. 24v a 26r: *Israel es tu rex*, a 4 vozes (2S A T);
- [Fol. 26v a 37r: *Dominica Palmarum*, a quatro [Paixão segundo S. Mateus] a 4 vozes + 2 vozes (SATB + ST)]⁷⁵;
- Fol. 44v a 53r: *Lamentatio prima in secunda nocte* [De Lamentatione Jeremias Prophetas], a 5 vozes (S A 2T B);
- [Fol. 53v a 58r: *Feria Sexta in paraceve*, a quatro, [Paixão segundo S. João] 4 vozes + 2 vozes (SATB + SA)]⁷⁶;

⁷⁵ Algumas vezes o S e o T fazem *divisi*.

⁷⁶ Algumas vezes o S e o A fazem *divisi*.

- Fol. 58v a 59r: *Popule meus, a quatro* , 4 vozes (S A T B);
- Fol. 59v a 60r: *Hagio, A 8, chorus 2º*, 4 vozes (SATB) do 2º coro;⁷⁷
- Fol. 62v a 63r: *De la encarnation de nustra señora [Procul recedant somnia]*, 4 vozes (S A T B);
- Fol. 66v a 68r: *Nunc dimittis*, 4 vozes (2S A T);
- Fol. 68v a 70: Salmo *In te Domine*, a 4 vozes (2S, A T). Nesta obra são intercalados versos de Manuel de Tavares e de Juan Ramirez⁷⁸.

3.1.2. Arquivo da Catedral de Las Palmas de Gran Canária

O arquivo da Catedral de Las Palmas de Gran Canária foi investigado, por Lola de La Torre de Trujillo,⁷⁹ que dele publicou um catálogo. A estante B contém manuscritos de alguns Mestres de Capela, entre os quais se inclui Manuel de Tavares.

- B/I-1 - *Credidi*, a 11 vozes (4S 3A 2T 2B), com harpa e baixo contínuo. Treze folhas de papel soltas⁸⁰, com dimensões 0,292 x 0,211 m, contendo um número variável de oito ou nove pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor, mas esta não é uniforme. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.

⁷⁷ Continuação da obra anterior, no entanto esta segunda parte é a oito vozes e falta o primeiro coro.

⁷⁸ Maestro de capela na catedral de Baeza no séc. XVII.

⁷⁹ Lola de la TORRE «El archivo de música de la catedral de Las Palmas, I», *El Museo Canario*, nºs 89-92, Las Palmas de Gran Canaria, 1964, pp.181-242. Veja-se especialmente pp. 181-202.

⁸⁰ Papel solto normalmente são tipo A₄ duplo (A₃ dobrado em A₄) ou simples.

- B/I-2 - Motete *Cum Complerentur*, a 8 vozes (3S 2A 2T B) e baixo contínuo. Nove folhas de papel soltas (sete duplas e duas simples), com dimensões 0,292 x 0,021 m, contendo nove pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.

- B/I-3 - Missa, a 8 vozes (2S 2A 2T 2B) e baixo contínuo. Nove folhas de papel soltas, com dimensões 0,338 x 0,242 m, para todas as vozes menos o Baixo do 2º coro, que tem 0,297 x 0,219 m e o Baixo Contínuo com 0,303 x 0,217m. Contêm dez pentagramas por folha para todas as vozes menos o Baixo do 2º coro e o Baixo Contínuo, que têm um número variável, lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.

- B/I-4 - Salmo *Beatus vir*, a 8 vozes (2S 2A 2T 2B), com órgão e baixo contínuo. Dez folhas de papel soltas (nove duplas e uma simples), com dimensões 0,345 x 0,244 m, para todas as vozes e baixo contínuo, e 0,21,5 x 0,289 m para o órgão, contendo um número variável de nove a onze pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.

- B/I-5 - *Si dulcissimum nomen [Laudate pueri]*, a 10 vozes (2S 3A T 2B) e baixo contínuo [Incompleto]. Nove folhas de papel soltas, com dimensões 0,339 x 0,24 m, contendo um número variável de oito a dez pentagramas

lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.

- B/I-6 - Motete *Tota pulchra es*, a 7 vozes (2S 2A 2T B) e baixo contínuo. Oito folhas de papel soltas, com dimensões 0,32 x 0,239 m, contendo oito pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.
- B/I-7 - *Dixit Dominus*, a 7 vozes (2S 2A 2T B), com órgão e baixo contínuo. Oito folhas de papel soltas, com dimensões 0,32 x 0,239 m, contendo um número variável de oito a nove pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.
- B/I-8 - *Regem cui omnia vivunt*, (B + S) [Incompleto]⁸¹. Uma folha (tripla) de papel solto, com dimensões 0,241 x 0,171 m, contendo um número variável de pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita. Parece uma partitura guia uma vez que no Invitatório *Regem cui omnia vivunt* e no salmo *Venite exsultemus Domino* é registada a parte do Baixo, enquanto que na lição I do primeiro nocturno *Parce mihi* e a Missa surge antes a parte do soprano.⁸²

⁸¹ A transcrição desta obra encontra-se no Volume II, Anexo B.

⁸² A sua transcrição encontra-se no Volume II – Anexo B.

- B/I-9 - *Nunc dimittis*, a 9 vozes (2S A 3T 2B) [Incompleto]. Oito folhas de papéis soltos, com dimensões 0,285 x 0,21 m, contendo um número variável de pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.

- B/I-10 - Motete a la Virgen *Surge*, a 8 vozes (2S 2A 2T 2B) e baixo contínuo. Nove folhas de papeis soltos, com dimensões 0,29 x 0,21 m, contendo oito pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.

- B/IX - Livro de coro manuscrito com música polifónica sobretudo a quatro vozes, da primeira metade do séc. XVII. Com um encadernado acartonado, o livro encontra-se bastante deteriorado e com as margens muito recortadas, o que nos impede de conhecer a autoria da maior parte das obras. Por causa deste problema Lola de La Torre de Trujillo⁸³ catalogou como sendo de Manuel Tavares a maioria das suas obras, inclusive os *Magnificat*, mas a investigação moderna, sobretudo através do estudo de Lothar Siemens Hernández⁸⁴, veio repor a verdade sobre os autores das obras deste livro.

⁸³Lola de Torre descreve o manuscrito no seu catálogo publicado em 1964: "B/IX, TAVARES, MANUEL DE: MAGNIFICAT, a 4 v. En los ocho tonos (con otros himnos y obras, al parecer, de Nicolás Tavares y de Jerónimo Pérez Baylón, compositor y cantor de la Catedral de Las Palmas desde 1615 a 1647, en que murió. Libro muy recortado lo que impide leer completas las letras de los márgenes superiores. Faltan folios intermedios entre el fol. 10, en que comienza, y el fol. 90 en que termina).

⁸⁴Lothar Siemens HERNÁNDEZ, «Una obra para la copla de ministriles de la Catedral de Las Palmas de Nicolás Tavares Olivera (ca. 1614-1647)», *Revista de Musicología* XXV, 1, Madrid, 2002, pp.129-142.

Começa no fólho 10, uma vez que faltam os 9 primeiros, até ao folio 90, com dimensões 0,39 x 0,26 x 0,03 m, contendo um número variável de pentagramas lançados em cada página, frente e verso, a tinta preta ou castanha, com notação a castanho ou preto e caligrafia diferenciada, notando-se sucessivas grafias de diferentes copistas.

O livro contém até ao fólho 76r um conjunto de *Magnificat* a quatro vozes, nos oito modos, de que Lothar Siemens Hernández atribui a autoria a Bartolomé Mendez⁸⁵, Mestre de Capela em Jerez de la Frontera, uma vez que o *Magnificat* de 8º tom, que começa nos fólhos 39v-40r, vem assinado por este compositor. A partir do fólho 76v surge uma notação diferente, menos cuidada, com uma Missa e um Ofício de Defuntos de Jerónimo Pérez Baylón⁸⁶. No decorrer do livro e aproveitando folhas de separação ou entre os versos dos *Magnificat*, ou entre outras rubricas, estão interpoladas obras de vários autores - Manuel de Tavares, Nicolau Tavares, Jerónimo Pérez Baylón - e ainda outras peças que permanecem anónimas.

Assim, entre os versos do *Magnificat* e aproveitando folhas brancas remanescentes, estão inseridos cinco hinos de Manuel de Tavares, a quatro e cinco vozes, os quais estão assinados pelo autor, quer por extenso, quer com as suas iniciais «M de T» :

- | | | |
|------------------------------|---------------|-----------|
| • <i>Amore currit saucia</i> | Fols. 14v-15r | (4 vozes) |
| • <i>Gloria et honor Deo</i> | Fols. 32v-33r | (4 vozes) |
| • <i>Amore currit saucia</i> | Fols. 44v-45r | (4 vozes) |

⁸⁵ Lothar Siemens HERNÁNDEZ, *Op. cit.*, p. 132.

⁸⁶ Lothar Siemens HERNÁNDEZ, *Op. cit.*, p. 131.

- *Deo Patri sit gloria* Fols. 63v-64r (5 vozes)
- *Haec Christi amore* Fols. 69v-70r (4 vozes)

O primeiro *Amore currit saucia* está incompleto. É muito semelhante ao segundo, pois os sopranos são exactamente iguais, os tenores e os baixos são semelhantes, mas faltam-lhe algumas notas, sobretudo no final, e os altos têm muitas discrepâncias, sendo o da primeira versão mais curto do que da segunda. Assim sendo, põe-se a hipótese de Manuel Tavares ter rescrito este hino porque estava mal concebido ou mal copiado, pois quando se tenta fazer a transcrição da primeira versão as vozes não concordam umas com as outras, nem têm sequer a mesma extensão temporal.

No segundo *Amore currit saucia* (44v-45), o autor colocou na página da direita, por cima do Alto, a seguinte inscrição: «*In festo S^{ta} M. Madgalene*». Por baixo desta mesma voz escreve uma nota dizendo: «Diez y nuebe ojas mas adelante esta Deo Patri sit Gloria a 63 folios», o que efectivamente acontece.

O hino *Haec Christi amore* é o único que figura sem autor, se bem que pelo estilo de escrita e pela inscrição que vem entre o Alto e o Baixo, que diz: «seis ojas atras está Deo Patri sit Gloria a 64 folios», se pode concluir que também seja de Manuel Tavares, como todos os outros.

Os hinos estão colocados da forma mais habitual na época: na página da esquerda os Sopranos e Tenores e na página da direita os Altos e os Baixos. O hino *Deo Patri sit Gloria* é uma excepção, uma vez que é a cinco vozes, surgindo o Soprano e o primeiro Alto na página esquerda e o segundo Alto e o Baixo na página direita, enquanto o Tenor é indicado apenas pelo seguinte cânone enigmático

inserido entre o Soprano e o primeiro Alto: «*Tenor insubdiapente*». No cimo da mesma página também vem escrito: «*cum quinque no cicia[sic]*».

- B/XI-1 CABELLO, MELCHOR - Volume manuscrito, encadernado em cartão e forrado em pele escura, com dimensões de 0,43 x 0,29 x 0,04 m. Contém 55 fólhos, com um número variável de pentagramas lançados em cada página, frente e verso, a várias tintas, sendo a notação também a várias tintas. O manuscrito terá sido copiado nos finais do séc. XVII por Diego Durón⁸⁷, Mestre de Capela da Catedral de Las Palmas entre 1676 e 1731, e consta de:

Fol. 1v. – OFICIO DE QUARESMA, a 6 v.

Fol. 6v. – IN EXITU ISRAEL DE AEGIPTO, a 4 v.

Fol. 13v. – PASIÓN SEGÚN SAN MATEO, a 4 v.

Fol. 24v. – PASIÓN SEGÚN SAN MARCOS, a 4 v.

Fol. 33v. – PASIÓN SEGÚN SAN LUCAS, a 4 v.

Fol. 44v. – PASIÓN SEGÚN SAN JUAN, a 4 v.

Lola de La Torre de Trujillo⁸⁸, no seu catálogo, também aqui atribui erroneamente a autoria do *Oficio de Quaresma e In Exitu Israel de Aegipto* a Manuel Tavares, embora ela própria expressasse dúvidas sobre esta atribuição:

El libro que lleva la signatura B/XI del catálogo, guarda obras polifónicas del compositor Melchor Cabello, que es el maestro de capilla más antiguo de quien se conserva alguna música. Son suyos la mayor parte de los versos de las cuatro pasiones que el libro contiene. También hay versos de Manuel de

⁸⁷ Lothar Siemens HERNÁNDEZ, «Las Pasiones Polifónicas tradicionales en la Catedral de Las Palmas», *Revista de Musicología*, vol. I-1978 n.ºs 1-2, Madrid, 1978, p.236.

⁸⁸Cf. Lola de la TORRE «El archivo de música ...», *Op. cit.*, p. 202.

*Tavares y otros que firma Diego Durón, en cuya época fue copiado este manuscrito. O salmo In exitu Israel de Aegyptio y el oficio de cuaresma, que anteceden a la copia de las cuatro pasiones, acaso pudieran ser los mismos que en el inventario de Baltasar Zambrana figuran como obras de Ambrosio López, quien, si así fuera, pasaría a ser el más antiguo maestro de capilla representado en el archivo.*⁸⁹

Efectivamente, investigações mais recentes feitas por Javier Romano Naranjo⁹⁰, que compara o estilo de escrita dos compositores envolvidos na obra (Manuel de Tavares, Melchor Cabello e Ambrosio López), chega à conclusão de que a autoria do Ofício de Quaresma é de Melchor Cabello⁹¹, Mestre de Capela em Las Palmas de 1613 a 1615. O salmo *In exitu Israel de Aegyptio* foi também alvo de estudo por Manuel Lobo Cabrera e Lothar Siemens Hernández⁹², os quais chegam à conclusão de que é de Ambrósio López⁹³, Cónego e Mestre de Capela em Las Palmas entre 1574 e 1590. O que Manuel de Tavares terá feito

⁸⁹ *Ibidem*, pp.186-187.

⁹⁰ Javier Romero NARANJO, «La Misa Ferial del Pasionario de Las Palmas, Probable obra de Melchor Cabello, 1612-1615», *El Museo Canario*, LIV- I e II, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp.551-370.

⁹¹ Cf. *Ibidem*, p.360: «Conclusión: la Misa se ajusta perfectamente al estilo de Melchor Cabello, tanto en la técnica de composición como en la dimensión y espacio que le confiere a la polifonía, menos dilatada que en Tavares y también menos estricta que en López. Por lo tanto, parece lógico pensar que esta Misa ferial se corresponde con la que acompaña las Pasiones según reza en el inventario realizado en 1615, donde se habla de «un libro de quatro pasiones y una Misa ferial» de Melchor Cabello, y en el de 1626 realizado por Baltasar Zambrana, donde se nos habla de «otro [libro] de chiries y pasiones de Semana Santa que dexó Melchor Cabello».

⁹² Manuel Lobo CABRERA e Lothar Siemens HERNÁNDEZ, «El Canónico Ambrosio López, Primer Polifonista Canario, y su Salmo "In Exitu Israel"», *El Museo Canario*, XLIX, Las Palmas de Gran Canaria, 1992/1994, pp-161-205.

⁹³ Cf. *Ibidem*, p.181: «Nos encontramos, por tanto, ante una obra en la que predomina la aportación de um maestro del pleno siglo XVI, de quien se respetó también su impronta de manera clara en los versos manipulados por Tavares antes aludidos. Y como no se trata de ninguna versión conocida del salmo In exitu Israel de las compuestas por los grandes maestros de aquella época y que circularon por España, es evidente que nos enfrentamos a una obra de producción local. Nuestra deducción es que no puede ser otra que el salmo de Ambrosio López que se inventarió en 1626 (el que se venía cantando tradicionalmen en nuestra liturgia) y que, doce años más tarde, le revende Tavares al cabildo catedral de Las Palmas antes de marcharse, con el pretexto de estar copiado y arreglado por él».

terá sido retocar alguns versículos do salmo imprimindo-lhe uma linguagem mais ao gosto do séc. XVII⁹⁴.

As várias paixões, que se confirma serem de Melchor Cabello⁹⁵, Mestre de Capela na Catedral de Las Palmas entre 1613 e 1615, contêm interpelações de novos versos de autoria de Manuel de Tavares e de Diego Durón. Quando este último compositor elaborou a cópia deste manuscrito teve o cuidado de clarificar pontualmente sobre a música das paixões que versos pertenciam a Cabello, quais eram de Tavares e quais eram os seus próprios.

Tavares acrescentou três versículos, com música a quatro vozes masculinas (AATB), escrevendo o primeiro Alto e o Tenor na página esquerda e o segundo Alto e o Baixo na página direita. Dois dos versículos pertencem à Paixão de S. João e um à Paixão de S. Lucas. Este versículo de S. Lucas é o primeiro que se encontra no manuscrito, intercalado entre os versos 10 e 11 da turba, nos fólhos 39v e 40r, correspondendo ao texto «Sprevit autem illum Herodes... et remisit ad pilatum». Os versículos da Paixão de S. João correspondem à inscrição «Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum», situada nos fólhos 51v e 52r e «Partiti sunt vestimenta... miserunt sortem», nos fólhos 53v e 54r. Estes dois últimos versículos têm baixo contínuo, o que segundo Lothar Siemens Hernandez⁹⁶, terá sido acrescentado por Diego Durón depois de compilado o livro. O que é certo é que o acompanhamento aparece debaixo da parte do Baixo, numa escrita musical de dimensões mais reduzidas.

- B/XI-2 Cópia do livro anterior (B/XI-1)

⁹⁴ Cf. *Ibidem*, p.180.

⁹⁵ Cf. Lothar Siemens HERNÁNDEZ, «Las Pasiones Polifónicas ... », *Op. cit.*, p. 236.

⁹⁶ Cf. *Ibidem*, p.239.

Intitulado *Livro de Quaresma / P^a El uso de la Capilla de Musica / de esta S^{ta} Ygles^a. / Cathedral de Canarias, / copiado Año de 1808 por Fran^{co}. Gonz Marina / Autores de este libro. / El M Fr. Melchior Cavello / Mt^{ro} Tavares; y el Mt^{ro} Dⁿ. Diego Duron.*//

Volume manuscrito, encadernado em cartão e forrado em pele escura, com adornos de pregos dourados nas capas, de dimensões 0,43 x 0,29 x 0,04 m. Contém 61 fólios, com um número variável de pentagramas lançados em cada página, frente e verso, a tinta preta, sendo a notação da mesma cor. O copista suprimiu todos os nomes dos autores das músicas.

Fol. 1. – IN EXITU ISRAEL DE AEGIPTO, *para las Dominicas de verde, rezando el lunes de Semidoble o Feria y para las Dominicas de Quaresma.*

Fol. 11. – IN MISA PARA LAS FERIAS MIÉRCOLES Y VIERNES DE QUARESMA Y LAS ROGACIONES.

Fol. 19. – PASIÓN DE SAN MATEO PARA EL DOMINDO DE RAMOS.

Fol. 31. – PASIÓN DE SAN MARCOS PARA EL MARTES SANTO.

Fol. 40. – PASIÓN DE SAN LUCAS PARA EL MIÉRCOLES SANTO.

Fol. 51. – PASIÓN DE SAN JUAN PARA EL VIERNES SANTO.

As interpelações de Tavares situam-se em:

Paixão	Texto	Fólios
S. Lucas	«Sprevit autem illum Herodes... et remisit ad pilatum»	45v e 46
S. João	«Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum»	47v e 48
S. João	«Partiti sunt vestimenta... miserunt sortem»	59v e 60

3.1.3. Arquivo da Catedral de Múrcia

Como já foi referido não foi possível pesquisar na Catedral de Múrcia por o seu arquivo se encontrar em obras de restauro. As obras aqui referenciadas são transcrições literais das entradas correspondentes da base de dados do RISM, feitas por um musicólogo local, muitas delas com erros de redacção incidentes, no entanto por se tratar das únicas referencias mantivemos a letra dessa entrada sem qualquer esforço de redacção; ou comunicadas pela musicóloga Consuelo Rendondo Prats, que se encontra a fazer um estudo sobre esta Catedral.

- Choir book, Manuscript 1739:
 - Fol. 1-22: E Muc – A-1/2. RISM A/II: 100.500.760: *Passio secundum Mattaeum, Passions, Passio Dom. in Palm*; Coro 2110 [quatro vozes: 2SAT]; olim: 3/15/1 comp: 17.sc; «Tone: 1 flat, D (= D Aeolian, = A Aeolian – 9th tone -, transposed); Capital letters decorated».
 - Fol. 22-30: E Muc – A-2/2. RISM A/II: 100.500.761: *Passio secundum Marcum, Passions, Pass. S. Marcum*; Coro 2110 [quatro vozes: 2SAT]; olim: 3/15/2 comp: 17.sc; «shows the same music than the correspondent musical incipits in the previous passio in the same choirbook; Tone: 1 flat, D (= D Aeolian, = A Aeolian –9th tone-, transposed); Capital letters decorated».

- Fol. 30-36: E Muc – A-2/3. RISM A/II: 100.500.762: *Passio secundum Lucam, Passions, Fer. IV. Pass. S. Lucam*; Coro 2110 [quatro vozes: 2SAT]; olim: 3/15/3 comp: 17.sc; «shows the same music than the correspondent musical incipits in the previous passio in the same choirbook; Only some capital letters decorated».
- Fol. 36-50: E Muc – A-2/4. RISM A/II: 100.500.763: *Passio secundum Joannem, Passions, Fer. VI. Pass. S. Ioannem*; Coro 1111 [quatro vozes: SATB]; olim: 3/15/4 comp: 17.sc; Cast: S, A, T, B (at the very beginning, S 1, 2, A, T, but only as a divisi for the upper voice); «shows the same music than the correspondent musical incipits in the previous passio in the same choirbook; Tone: D Aeolian (9th tone - A Aeolian-, transposed, 1 flat); Capital letters decorated».
- Fol. 50-52: E Muc – A-2/5. RISM A/II: 100.500.764: *Popule meus, Litanies, Feria VI in Parasc. Cum Duat. Voc. Tavares*; Incpl: other parts missing; Coro 1111,111 [oito vozes: SATB SATB]; olim: 3/15/5 comp: 17.sc; «The attribution to Tavares, by the manuscript choirbook; the old musical inventory of the cathedral attributes this compositio to Miguel Tello (may be it's an error with the following surnames appearing on those inventory[sic]⁹⁷); Capital letters decorated; When the composition is for 4 voices, complete cast; When for 8 voices, 1st choir missing, Versicle "Agius o theos", according to the manuscript, for 8 voices, only shows the second choir; versicle "Sanctus et immortalis", missing.

⁹⁷ Também a comparação com as obras da Catedral de Baeza vem confirmar esta afirmação uma vez que estas obras são as mesmas que as dos Fol. 58-60.

- Choir book, Manuscript 1844:
 - Fol. 41-47: E Muc – A-4/10. RISM A/II: 100.500.733: *Benedictus Dominus Deus Israel, Canticles, Without title*; Coro 1111 [quatro vozes: SATB]; olim: 3/15/10 comp: 17.sc; «Musical incipit written in black Gregorian notation – in brevis figures -, with not time signature, which has been added according to the rest of the composition».
 - Fol. 47-?: E Muc – A-4/11. RISM A/II: 100.500.734: *Lumen ad revelationem, Antiphonies, Canticles, Without title*; Coro 1111 [quatro vozes: SATB]; olim: 3/15/11 comp: 17.sc; «The attribution of this composition to Tavares, by the old musical inventory of the cathedral. The catalographic card don't says which is the last folio of this composition; first folio: f.47; Musical incipit written in black Gregorian notation – in brevis figures -, with not time signature, which has been added according to the rest of the composition».

- ?, *Overe Deus*, motete a quatro vozes com acompanhamento de violoncelo ou órgão.

3.1.4. Arquivo da Catedral de Puebla (México)

- *Parce mihi*, 7 vozes (2S 2A 2T B). Esta obra encontra-se no Livro de Coro III e na Internet vem catalogada com a cota: L12 R5, LCIII R 43. Já foi transcrita e publicada no *Portugaliae Musica* por Robert Stevenson.⁹⁸ Na edição constante da presente tese a transcrição de Stevenson é modificada no sentido de uniformizar a escrita, segundo os critérios utilizados para as restantes transcrições.

3.1.5. Arquivo da Catedral de Salamanca

- AM 59.25 moteto de Nuestra Señora, *Tota Pulchra*, a 7 vozes (2S 2A 2T B) e Acompanhamento, Órgão e Guión. Dez folhas de papel soltas, com dimensões 0,31 x 0,22 m, contendo oito ou nove pentagramas lançados a tinta castanho, com notação e caligrafia da mesma cor⁹⁹.

3.1.6. Arquivo da Catedral de Saragoça

⁹⁸ *Antologia de Polifonia Portuguesa (1490-1680)*, Transcrição de Robert Stevenson, Luís Pereira Leal e Manuel Morais e estudo de Robert Stevenson, «Série Portugaliae Musica», Lisboa, 1982, Fundação Calouste Gulbenkian.

⁹⁹ Este motete coincide com o B/I-6 da Catedral de Las Palmas de Gran Canária. A comparação entre os dois manuscritos encontra-se no Volume II, Anexo A.

- B 51/ 763 *Corazón dichoso*, Romance , a 4 vozes (2S A T). Quatro folhas de papéis soltos, com dimensões 0,30 x 0,203 m, contendo seis pentagramas na frente da folha e um ou dois pentagramas no verso, lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior das partes separadas do Soprano e do Alto.

- B 53/790 *Quien se atreve*, Vilancico a 13 vozes (4S 3A 3T 3B) . Treze folhas de papéis soltos, com dimensões 0,312 x 0,22 m, contendo um número variável de pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.

- B 91/1379 *Pasito que dito*, Vilancico , a 12 vozes (2S 2A 2T 2B). Três folhas de papéis soltos, com dimensões 0,31 x 0,218 m, contendo doze pentagramas lançados a tinta preta, com notação e caligrafia da mesma cor. No verso da segunda folha está contido a seguinte inscrição:

Passito quedito

Vilancico A12 de Tabares el biejo

Cada coro ba en su plana no lo e oydo

Mas me lo an dado por famoso ya la podras

cantar

En belen a nacido la fol [?]

ba por frutos mi sagrado amor.

3.1.7. Arquivo da Catedral de Valência

- Legajo 1=21 Vilancico ao Santíssimo *A gozar del convite del cielo*, a 8 vozes (3S 2A 2T B) e coplas a 3 vozes (2S T). Onze folhas de papel soltas, oito com dimensões de 0,31 x 0,21 m e três com dimensões de 0,21 x 0,31, contendo 5 ou 6 pentagramas lançados a tinta castanho, com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no inicio de cada voz. Esta obra encontra-se muito deteriorada, as folhas apresentam muitos buracos , o que faz com que uma parte da obra não esteja legível, principalmente o segundo coro.

3.2. Descrição dos conteúdos musicais

Descreve-se de seguida sistematicamente cada uma das composições de Manuel de Tavares que são objecto de estudo do presente trabalho, referindo-se para cada as informações seguintes, em parágrafos sucessivos, para além da categoria:

- género músico-litúrgico; título originais ou editoriais (quando estes não coincidam o título editorial é indicado entre parêntesis rectos); identificação da fonte e localização interna.
- transcrição do texto (colocaram-se entre parêntesis rectos as secções do texto executadas em cantochão que não figuram no manuscrito);
- identificação do texto, sua origem e função litúrgica;
- identificação do cantochão preexistente, se o houver;
- observações

A- Música Monocoral

A1- Música para a Semana Santa

1. ***Feria Sexta in paraceve [Paixão segundo S. João], a 4 vv + 2vv (SATB + SA), [Paixão segundo S. João], E-BAE M4 Fol. 53v-58r.***

TEXTO:

- 1 *Passio Domini nostri Jesu Christi secundo Joannem. In illo tempore.*
- 2 *Jesum Nazarenum.*
- 3 *Jesum Nazarenum.*
- 4 *Numquid et tu ex discipulis ejus es?*
- 5 *Si non esset hic malefactor, non tibi tradissemus eum.*

- 6 *Nobis non licet interficere quemquam.*
 7 *Non hunc, sed Barabbam.*
 8 *Ave, Rex Judaeorum.*
 9 *Crucifige, crucifige eum.*
 10 *Nos legem habemus, et secundum legem debet mori, quia Filium Dei se fecit.*
 11 *Si hunc dimittis, non es amicus caesaris. Omnis enim, qui se regem facit, contradicit Caesari.*
 12 *Tolle, tolle, crucifige eum.*
 13 *Non habemus regem, nisi Caesarem.*
 14 *Noli scribere, Rex Judaeorum, sed quia ipse dixit: Rex sum Judaeorum.*
 15 *Non scindamus eam, sed sortiamur de illa cujus sit.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Jo. 18: 5, 7, 25, 30, 31 e 40, e 19: 3, 6, 7, 12, 15, 21 e 24. A primeira frase (1) corresponde ao Proémio, a elocução introdutória da perícopa litúrgica do canto da Paixão¹⁰⁰. Todas as outras frases correspondem aos personagens colectivos do Evangelho da Paixão segundo S. João (Jo. 18:1-40, e 19:1-42) correspondente às Turba¹⁰¹. Canta-se na «Acção Litúrgica da Paixão» de Sexta Feira Santa, antes da leitura do Evangelho.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no Soprano, o *tonus passionis* toledano

OBSERVAÇÕES: Algumas frases são a cinco ou seis vozes, onde aparece S2 (clave Sol2) e A2 (clave Dó2). Frases a cinco vozes: 4 e 12 (+ S2); frase a seis vozes: 8 (+ S2 e A2).

2. ***Jesus Nazarenus, a 4 vv + bc*** (AATB), [Paixão segundo S. João], E-LPA B/XI-1, Fol. 51v-52r ou E-LPA B/XI-2, Fol. 47v-48r

TEXTO:

Jesus Nazarenus, Rex Judaeorum.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Jo: 19: 19. A frase corresponde a um verso dito pelo cronista do Evangelho da Paixão segundo S. João (Jo. 18: 1-40; 19: 1-42). Canta-se na «Acção Litúrgica da Paixão» de Sexta Feira Santa, antes da leitura do Evangelho.

¹⁰⁰ José Maria PEDROSA, *O Canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra*, Coimbra, 1998, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 296.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 319.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no Tenor, o *tonus passionis toledano*¹⁰².

OBSERVAÇÕES: Interpolação de Manuel de Tavares numa obra de vários compositores.

3. ***Partiti sunt*, a 4 vv + bc** (AATB), [Paixão segundo S. João], E-LPA B/XI-1, Fol. 53v-54r ou E-LPA B/XI-2, Fol. 59v-60r

TEXTO:

Partiti sunt vestimenta mea sibi: et in vestem meam miserunt sortem.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Jo: 19: 24. A frase corresponde a um verso dito pelo cronista do Evangelho da Paixão segundo S. João (Jo. 18: 1-40; 19: 1-42). Canta-se na «Acção Litúrgica da Paixão» de Sexta Feira Santa, antes do Evangelho.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no Tenor, o *tonus passionis toledano*¹⁰³.

OBSERVAÇÕES: Interpolação de Manuel de Tavares numa obra de vários compositores.

4. ***Sprevit autem*, a 4 vv** (AATB), [Paixão segundo S. Lucas], E-LPA B/XI-1, Fol. 39v-40r ou E-LPA B/XI-2, Fol. 45v-46r

TEXTO:

Sprevit autem illum Herodes cum exercitu suo: et illusit indutum veste alba, et remisit ad Pilatum.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Lc: 23: 11. A frase corresponde a um verso dito pelo cronista do Evangelho da Paixão segundo S. Lucas (Lc. 22: 1-71; 23: 1-53). Canta-se na Missa de Quarta Feira Santa, antes da leitura do Evangelho.

¹⁰² Cf. Ismael Fernández de la CUESTA, «El canto toledano, estrato musical en la polifonía sacra de catedral de las palmas y otras iglesias de España », in: *El Museo Canario*, nº 54, 1, Las Palmas de Gran canaria, 1999.

¹⁰³ *Ibidem*.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no Tenor, o *tonus passionis toledano*¹⁰⁴.

OBSERVAÇÕES: Interpolação de Manuel de Tavares numa obra de vários compositores.

5. Dominica Palmarum [Paixão segundo S. Mateus], a 4 vv + 2 vv (SATB + ST), E-BAE M4, Fol. 26v-37r.

TEXTO:

- 1 *Passio Domini nostri Jesu Christe secundo Matthaeum. In illo tempore.*
- 2 *Non in die festo. [ne forte tumultus fieret in populo.]*
- 3 *Ut quid perditio haec? Potuit enim unguetu istud venumdari multo, et dari pauperibus.*
- 4 *Ubi vis paremus tibi comedere Pascha ?*
- 5 *Nunquid ego sum, Domine ?*
- 6 *Hic dixit: possum destruere templum Dei et in triduum reaedificare illud.*
- 7 *Reus est mortis.*
- 8 *Prophetiza nobis, Christe, qui est qui te percussit?*
- 9 *Vere et tu ex illis es: nam et loquela tua manifestum te facit.*
- 10 *Flevit amare.*
- 11 *Quid ad nos? Tu videris.*
- 12 *Non licet mittere eos in carbonam: quia prestium sanguinis est.*
- 13 *Barabbam.*
- 14 *Crucifigatur.*
- 15 *Crucifigatur.*
- 16 *Sanguis ejus super nos, et super, filios nostros.*
- 17 *Ave Rex Judeorum.*
- 18 *Vah, qui destruis templum Dei, et in triduo reaedificas illud: salva te metipsum. Si Filius Dei es, descende de cruce.*
- 19 *Alios salvos fecit, seipsum non potest salvum facere: Si Rex Israel est descendat nunc de cruce et credimus ei. Confidit in Deo: liberet eum nunc, si vult; dixit enim: Quia Filius Dei sum.*
- 20 *Voce magna dicens.*
- 21 *Eliam vocat iste.*
- 22 *Sine videamus an veniat Elias liberans eum.*
- 23 *Emisit spiritum.*
- 24 *Vere Filius Dei erat este.*
- 25 *Contra sepulcrum.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Mt. 26: 5, 8-9, 17, 22, 61, 66, 68, 73, 75, e 27: 4, 6, 21, 22, 23, 25, 29, 40, 42-43, 46, 47, 49, 50, 54 e 61. A primeira frase (1) corresponde ao Proémio, a elocução introdutória da perícopa litúrgica do canto da Paixão¹⁰⁵. Todas as outras frases correspondem aos personagens colectivos do Evangelho da Paixão segundo S. Mateus (Mt. 26:1-75, e 27:1-66) correspondente ás

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ José Maria PEDROSA, *Op. cit.*, p. 296.

Turbas¹⁰⁶, excepto os números 10 (*Flevit amare*), 20 (*Voce magna dicens*), 23 (*Emisit spiritum*) e 25 (*Contra sepulcrum*) que são versos¹⁰⁷ ditos pelo cronista. Canta-se na Missa do Domingo de Ramos, antes da leitura do Evangelho.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no Soprano, o *tonus passionis toledano*

OBSERVAÇÕES: Algumas frases são a três, cinco ou seis vozes, onde, nestas duas últimas, aparece S2 (clave Sol2) e T2 (clave Dó3). Frases a três vozes (SAT): 6 e 22; frases a cinco vozes: 5, 13, 15, 17 e 20 (+ S2); frases a seis vozes 10 e 23 (+ S2 e T2); na frase 25, entra também o S2, mas não consta o B.

**6. *Lamentatio prima in secunda nocte [De Lamentatione Jeremias Prophetas],*
a 5 vv (SATTB), E-BAE M4 Fol. 44v-53r.**

TEXTO:

De Lamentatione Jeremiae Prophetae.

HETH. – Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion: tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perditione: luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.

TETH. - Defixae sunt in terra portae ejus : perdidit, et contrivit vectes ejus: regem ejus et principes ejus in Gentibus : non est lex, et prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino.

CAPH. – Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea: effusum est in terra jecur meum super contritione filiae populi mei, cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi.

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Lam. 2: 8-9 e 11. A Lamentação de Jeremias faz parte da primeira lição, do primeiro nocturno, do Ofício de Matinas de Sexta Feira Santa.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no Soprano, o *tonus lamentationes toledano*

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 319.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.309-10.

7. *Popule meus*, a 4 vv (SATB), E-BAE M4 Fol. 58v-59r.

TEXTO:

*Popule meus, qui feci tibi ?
Aut in quo contristavi te ?
Responde mihi.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Miq. 6: 3. Verso da primeira parte dos Impropérios da Adoração da Cruz na Sexta Feira Santa, e também o refrão da segunda parte, alternando com os nove versos «Ego...».

OBSERVAÇÕES: *Hagios o Theos* é a continuação do *Popule meus*. Esta é a quatro vozes e está completa; mas quando passa para a segunda parte a oito vozes, falta o primeiro coro¹⁰⁸.

7.2. *Hagios o Theos*, a 8 vv (?-SATB) E-Bc M4 Fol. 59v-60r.

TEXTO:

*Hagios o Theos [Sanctus Deus]
Hagios Ischyros [Sanctus fortis]
Hagios Athanatos, eleison hymas
[Sanctus immortalis] miserere nobis.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Aclamações do Triságio (*Sanctus*), que consiste numa deprecação tripla, cada frase com o texto grego *Hagios*, seguida do texto equivalente em latim, proclamado na primeira parte dos *Improperia*.

8. *Gloria, laus et honor Deo*, a 4 vv (SATB), E-BAE M4 Fol. 22v-24r.

TEXTO:

*Gloria, laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor :
Cui puerile decus prompsit Hosanna pium.*

¹⁰⁸ Por este facto o *Popule meus* é considerado na análise conjunta da obra de Tavares e o *Hagios o Theos* não, indo a sua transcrição o Anexo B, do Volume II.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Autoria atribuída a Theodulphus, bispo de Orléans († 821). Refrão do Hino processional *Gloria, laus et honor Deo* que se executa antes da reentrada na igreja durante a Procissão dos Ramos.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no Soprano (e nas restantes vozes, parafraseadas), versão da melodia universal.

8.2 *Israel es tu Rex*, a 4 vv (SSAT), E-BAE M4 Fol. 24v-26r.

TEXTO:

*Israel es tu Rex, Davidis et inclita proles:
Nomine qui in Domini, Rex benedicta, venis.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Autoria atribuída a Theodulphus, bispo de Orléans († 821). Primeira estrofe do Hino processional *Gloria, laus et honor Deo* que se executa antes da reentrada na igreja durante a Procissão dos Ramos.

A2- Música para o Ofício

9. *In te Domine*, a 4 vv (SSAT), E-BAE M4 Fol. 68v-70r.

TEXTO:

- [1. *In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum: in justitia tua libera me.*]
2. *Inclina ad me aurem tuam, accelera ut eruas me.*
- [3. *Esto mihi in Deum protectorem et in domum refugii, ut salvum me facias.*]
4. *Quoniam fortitudo mea et refugium meum es tu: et propter nomen tuum deduces me et enutries me.*
- [5. *Educes me de laqueo hoc, quem absconderunt mihi : quoniam tu es protector meus.*]
6. *In manus tuas commendo spiritum meum : redemisti me, Domine, Deus veritatis.*

[...]

8 *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Salmo 30-I. Salmo do Ofício das Horas menores de Sexta.

OBSERVAÇÕES: Obra conjunta: o segundo e sexto verso são de Manuel de Tavares e o quarto e oitavo são de Juan Ramírez. Estes versos correspondem aos versos pares do Salmo 30-I, *In te, Domine*.

10. *Nunc dimittis*, a 4 vv (SSAT), E-BAE M4 Fol. 56v-68r.

TEXTO:

Nunc dimittis servum tuum Domine, secundum verbum tutum in pace.

[Quia viderunt oculi mei salutare tuum]

Quod parasti ante faciem omnium popuorum,

[Lumen ad revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel.]

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Lc. 2: 29 e 31. Cântico de Simeão (Lc. 2:29-32) do Ofício de Completas de Domingo.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no S2, melodia do Gradual Vaticano (LU p.271)

OBSERVAÇÕES: São usados só os versos ímpares.

11. *Amore currit saucia*, a 4 vv (SATB), E-LPA B/IX Fol. 44v-45r.

TEXTO:

Amore currit saucia Pedes beatos ungere,

Lavare fletu, tergere Comis, et ore lambere.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: segundo verso do Hino de Vésperas *Pater supreni luminis*, da Festa de S. Maria Madalena, a 22 de Julho.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no Soprano, melodia não identificada

11.2 *Deo Patri sit gloria, a 5 vv* (SAATB), E-LPA B/IX Fol. 63v-64r.

TEXTO:

*Deo Patri sit Gloria
Ejusque soli Filio
Cum spiritu Paraclito
Et nunc et in perpetuum Amen.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Este verso aparece como estrofe final e recorrente de numerosos hinos litúrgicos.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no A1, melodia não identificada.

12. *Gloria et honor Deo, a 4 vv* (SATB), E-LPA B/IX Fol. 32v-33r.

TEXTO:

*Gloria et honor Deo, usquequaque Altissimo.
Una patri filioque, inclito paraclito,
Cui laus et potestas, per Aeterna saecula. Amen.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Quinto e último verso do Hino de Vésperas *Caelestis urbs Jerusalem* do comum da Dedicção duma Igreja.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: hipoteticamente no Soprano, melodia não identificada.

13. *Haec Christi Amore, a 4 vv* (SATB), E-LPA B/IX Fol. 69v-70r.

TEXTO:

*Haec Christi amore saucia,
Dum mundi amorem noxium Horrescit,
ad caelestia iter peregit arduum.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Autoria atribuída ao Cardeal Sílvio Antoniano, 1602. Segundo verso do Hino de Vésperas *Fortem virili pectore* do Comum das Não Virgens.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no Soprano, melodia não identificada.

13.2 *Deo Patri sit gloria*, a 5 vv (SAATB), E-LPA B/IX Fol. 63v-64r.

TEXTO:

*Deo Patri sit Gloria
Ejusque soli Filio
Cum spiritu Paraclito
Et nunc et in perpectuum Amen.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Este verso aparece como estrofe final e recorrente de numerosos hinos litúrgicos, como por exemplo este Hino de Vésperas *Fortem virili pectore* do Comum das Não Virgens.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: no A1 (o Tenor imita em cânone) melodia não identificada.

14. *De la encarnation de Nuestra Señora [Procul recedant somnia]*, a 4vv (SATB), E-BAE M4 Fol. 62v-23r.

TEXTO:

*Procul recedant somnia, Et noctium phantasmata;
Hostemque nostrum comprime, Ne pollutur corpora. Amen.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Hino Ambrosiano. Segundo verso do Hino *Te lucis ante terminum*, do Ofício de Completas de Domingo.

A3- Música Profana**15. Corazón dichoso, 4 vv (SSAT), E- Zac B 51/ 763.****TEXTO:**

*Corazón dichoso
dime que tienes
vuela confiado
que volar puedes*

COPLAS

1. *Vuela corazón cobarde.
Tiende las alas cual Fénix.
Que cuando te abraze el sol.
Tendrás la vida en la muerte.*
2. *No te acobarde en tragedias
Del volador imprudente.
Que de escarmiento y castigo.
Le fueron rayos ardientes.*
3. *No temas ardores puros.
Que este sol porque te acerques.
Entre nieblas se descubre.
Entre nubes se te ofrece.*
4. *No te desmayen grandezas.
Que sin tus manos se viene.
Ay disculpa a los votivos.
En tu propias pequeñeces.*
5. *En blanca esfera de fuego.
Se está abrazando entre nieve.
Para que no te consuman.
Sus rayos cuando se quemén.*
6. *No acordes tus propias dichas.
Ni te limites la suerte.
Pues ser corto en recibir.
Es agravio del que ofrece.*

OBSERVAÇÕES: Obra profana: Romance

B- Música Policoral**B1- Missa**

16. Missa, 8 vv (SATB-SATB-BC), E-LPA B/I-3

16.1. Kyrie, 8 vv (SATB-SATB-BC), E-LPA B/I-3

TEXTO:

Kyrie eleison
Kyrie eleison
Kyrie eleison
Christe eleison
Christe eleison
Christe eleison
Kyrie eleison
Kyrie eleison
Kyrie eleison

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: *Ordinarium Missae*.

16.2 Gloria, 8 vv (SATB-SATB-BC), E-LPA B/I-3

TEXTO:

[Gloria in excelsis Deo].
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus, Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus,
Jesu Christe,
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris,
Amen.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: *Ordinarium Missae*.

16.3 **Credo**, 8 vv (SATB-SATB-BC), E-LPA B/I-3

TEXTO:

[Credo in unum Deum].

Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Jesus Christum, Filium Dei unigenitum.

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.

Genitum, non factum, consubstantiali Patri: per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine: Et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.

Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.

Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.

Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi. Amen.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: *Ordinarium Missae.*

16.4 **Sanctus**, 8 vv (SATB-SATB-BC), E-LPA B/I-3

TEXTO:

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

[Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.]

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: *Ordinarium Missae.*

OBSERVAÇÕES: Não tem Benedictus, o que seria feito provavelmente em canto chão.

16.5 **Agnus Dei**, 8 vv (SATB-SATB-BC), E-LPA B/I-3

TEXTO:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: *Ordinarium Missae*.

B2- Música para rubricas opcionais

17. *Cum complerentur*, a 8 vv + bc (SSAT-SATB), E-LPA B/I-2.

TEXTO:

*Rp. Cum complerentur dies Pentecostes, erant omnes pariter in eodem loco, alleluia :
et subito factus est sonus de caelo, alleluia.*

* *Tamquam spiritus vehementis, et replevit totam domum, alleluia, alleluia.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Act. 2: 1-2. Primeiro responsório de Vésperas de Domingo de Pentecostes.

18. *Surge propera amica mea*, a 8 vv + bc (SATB-SATB), E-LPA B/I-10

TEXTO:

*Surge propera amica mea
Formosa mea, columba mea, amica mea et veni.*

*Iam enim hiems transiit
Imber abiit et recessit.*

*Flores apparuerunt in terra nostra
Tempus putationis advenit*

*Surge propera amica mea
Formosa mea, columba mea, amica mea et veni.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Cant. 2: 10, 12 e 14. Gradual da Missa de aparição de Nossa Senhora (BMV), a 11 de Fevereiro.

19. *Tota pulchra es*, a 7 vv + bc (SAT-SATB), E-LPA B/I-6 e E- SA AM 59.25.

TEXTO:

*Tota pulchra es, Maria,
et macula originalis non est in te.*

*Tu gloria Jerusalem,
tu laetitia Israel,
tu honorificentia populi nostri.*

*Tu advocata peccatorum, ora pro nobis.
Ó María. ora pro nobis.
Virgo prudentissima, ora pro nobis.
Virgo clementissima, ora pro nobis.
Gloria Jerusalem, ora pro nobis.
Laetitia Israel, ora pro nobis.
Honorificentia populi nostri, ora pro nobis.
Advocata peccatorum, ora pro nobis.
O María, intercede pro nobis.
Ad Dominum Jesu Christum.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Cant. 4: 7; Jdt. 15: 10; e Ladaínhas de Nossa Senhora ou Loretanas, aprovadas por Sixto V em 1587. Antífona e Ladaínhas de Vésperas do BMV, a 8 de Dezembro e a 11 de Fevereiro.

**20. *A gozar del combite del cielo*, a 8 vv + 3vv (SATB-SSAT + SST), E- VAc
Legajo 1=21.**

TEXTO:

*A gozar del convite del cielo
Vienen las almas alegres hoy*

*Y el galán que la mesa les pone
Hoy se les da como pan de flor*

*A gozar del convite del cielo
Vienen las almas alegres hoy*

*Y el galán que la mesa les pone
Hoy se les da como pan de flor*

COPLAS

- 1- *Vienen a tiempo escogido a comer casto Amor
Que escogido el pan del cielo para escogidos de dios
A comer Amor las llama con soberana invención*
- 2- *Flores del mundo no quiere quien del cielo es flor mejor es flor mejor
Que en el jardín de las Almas busca fruto de afición*

Celestial es la comida toda con tiempo y sazón

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Vilancico ao Santíssimo (Corpo de Deus).

OBSERVAÇÕES: Parte do B1 e o coro 2 foram reconstituídos na transcrição.

21. *Pasito que dito*, a 12 vv + 7vv (SSAT-SSAB-SATB + SAT-SSB-A), E- Zac B 91/1379.

TEXTO:

*Pasito quedito no hagáis ruido que duerme el niño.
Ya no es tiempo que duerma, quebradle el sueño y si deja a dormir-se vuélvase al cielo.
Despertadle y decidle que está en la tierra y pues tiene enemigos no es bien que duerma.*

RESPONSION

*Pasito quedito no hagáis ruido que duerme el niño.
Ya no es tiempo que duerma, quebradle el sueño.
Pasito quebradle el sueño
Quedito
Ya no es tiempo que duerma, quebradle el sueño.
Y si baja a dormir-se vuélvase al cielo.
Que duerme el niño
Despertadle y decidle que está en la tierra y pues tiene enemigos no es bien que duerma.*

COPLAS

1. *Con voces de profecías a ese niño le decide
que está cantando David y llorando Jeremías.
Aun no se cumplen los días del tiempo de Daniel,
dejadlo dormir en el pues tiene lugar ahora.
Despertadle que ya es hora que esté despierto
por mi que no es bien que duerma así pues que tiene enemigos.*
2. *Si penas a sentir viene dormir-se es acción terrible
porque parece imposible que duerme el que penas tiene.
Antes sin ellas contiene que le dejéis reposar
que si les viene a quitar no es bien que duerma con ellas.
Recuerde para temerlos que suenan trompas y cajas
si se duerme en las pajas saldrá del campo vencido.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Vilancico do Natal

OBSERVAÇÕES: Vilancico

**22. *Quien se atreve, a* 13 vv + 7vv (SSATB-SATB-SATB + SSAB-SAT), E- Zac B
53/790.**

TEXTO:

*Quien se atreve, quien se obliga,
A pisar oy la estacada,
la que ha de dejar domada
a la serpiente enemiga.
Pues si mujer la castiga, no es mucho que se avergüence.
Viva quien vence, viva, viva, viva*

1. *Pues mujer como se obliga
A salir a la estacada
Por ser la mujer la espada
Contra tan fiera enemiga*

2. *Pues que demanda le obliga
A salir a la estacada.
Que se la tiene jurada
a la serpiente enemiga*

COPLAS

1. *Quien es la mujer tan fuerte
Que divino campo es malta,
La que por ser la mas alta
hará la mas alta suerte.*

2. *Porque en la naturaleza
no hay de ser beldad ninguna
Porque la que en gracia es Una
hade ser Una en belleza.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Vilancico da Conceição, oito de
Dezembro

OBSERVAÇÕES: Vilancico

B3- Música para o Ofício

23. *Beatus vir, a* 8 vv + bc (SATB- SATB), E-LPA B/I-4

TEXTO:

- 1- *Beatus vir qui timet Dominum : in mandatis ejus volet nimis.*
- 2- *Potens in terra erit semen ejus : generatio rectorum benedicetur.*

- 3- *Gloria et divitiae in domo ejus : et justitia ejus manet in saeculum saeculi.*
- 4- *Exortum est in tenebris lumen rectis : misericors, et miserator, et justus.*
- 5- *Jucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in judicio: quia in aeternum non commovebitur.*
- 6- *In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.*
- 7- *Paratum cor ejus sperare in Domino, confirmatum est cor ejus: non commovebitur donec despiciat inimicos suos.*
- 8- *Dispensit, dedit pauperibus: justitia ejus manet in saeculum saeculi: cornu ejus exaltabitur in gloria.*
- 9- *Peccator videbit, et irascetur, dentibus suu fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit.*
- 10- *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*
- 11- *Sicut erant in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Salmo 111. Salmo do Ofício de Vésperas de Domingo.

24. *Credidi*, a 11 vv + hp + bc +bc (SSA – SATB - SATB), E-LPA B/I-1

TEXTO:

1. *Credidi propter quod locutus sum: ego autem humiliatus sum nimis.*
2. *Ego dixi in excessu meo: Omnis homo mendax.*
3. *Quid retribuam Domino, pro omnibus quae retribuit mihi?*
4. *Calicem salutaris accipiam: et nomen Domini invocabo.*
5. *Vota mea Domino reddam coram omni populo ejus: pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum ejus.*
6. *O Domine quia ego servus tuus: ego servus tuus, et filius ancillae tuae.*
7. *Dirupisti vincula mea: tibi sacrificabo hostiam laudis, et nomen Domini invocabo.*
8. *Vota mea Domino reddam in conspectu omnis populi ejus: in atriis domus Domini, in medio tui Jerusalem.*
9. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*
10. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Salmo 115. Salmo do Ofício de Vésperas.

25. *Dixit Dominus*, a 7 vv + bc +bc (SAT – SATB), E-LPA B/I-7

TEXTO:

1. *Dixit Dominus Domino meo : Sede a dextris meis.*
2. *Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.*
3. *Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.*
4. *Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.*
5. *Juravit Dominus, et non paenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.*
6. *Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.*
7. *Judicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.*
8. *De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.*
9. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*
10. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Salmo 109. Salmo do Ofício de Vésperas de Domingo.

CANTOCHÃO PREEXISTENTE: eventualmente no S1, as primeiras notas da melodia romana (Directorum Chori de G. Guidetti, 1582).

26. *Si dulcissimum Nomen [Laudate pueri]* , a 10 vv + bc (S[S]A-A[T]B-SATB), E-LPA B/I-5

Texto:

- 1 *Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini.*
- 2 *Si dulcissimum nomen Maria benedictum, ex hoc, nunc, et usque in saeculum.*

- 3(1º)v *A solis ortu usque ad occasum,*
 2 *Si dulcissimum nomen Maria benedictum, ex hoc, nunc, et usque in saeculum.*
 3(2º)v *laudabile nomen Domini.*
 2 *Si dulcissimum nomen Maria benedictum, ex hoc, nunc, et usque in saeculum.*
 4 *Excelsus super omnes gentes Dominus, et super caelos gloria ejus.*
 2 *Si dulcissimum nomen Maria benedictum, ex hoc, nunc, et usque in saeculum.*
Amen.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Salmo 112: 1, 2,3 e 4. Salmo do Ofício de Vésperas de Domingo.

OBSERVAÇÕES: O S_{1-II} e T₂ foram reconstituídos na transcrição. O segundo verso do Salmo intercala com os outros versos ou versículos resultando um refrão. Ainda no segundo verso o texto difere, em vez de *Sit nomen Domini* vem *Si dulcissimum nomen Maria*. A palavra *Maria* pode ser substituída por *Jesus*, uma vez que na partitura esta aparece sempre por baixo daquela.

27. *Nunc dimittis*, a 9 vv + bc ([S]TB – SSATTB), E-LPA B/I-9

TEXTO:

Nunc dimittis servum tuum Domine, secundum verbum tutum in pace.
Quia viderunt oculi mei salutare tuum.
Quod parasti ante faciem omnium popuorum,
Lumen ad revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Lc. 2: 29-32. Cântico de Simeão do Ofício de Completas de Domingo.

OBSERVAÇÕES: O S1 foi reconstruído na transcrição.

28. *Parce mihi*, a 7 vv (SAT- S - ATB), Mex-Pc L12 R5, LCIII R 43

TEXTO:

Parce mihi Domine: nihil enim sunt dies mei.

Quid est homo, quia magnificas eum ? aut quid apponis erga eum cor tuum?

Visitas eum diluculo, et subito probas illum.

Usquequo non parcis mihi, nec dimittis me, ut glutiam salivam meam?

Peccavi, quid faciam tibi o custos hominum?

Quare posuisti me contrarium tibi, et factus sum mihi metipsi gravis?

Cur non tollis peccatum meum, et quare non aufers iniquitatem meam?

Ecce nunc in pulvere dorminam : et si mane me quaesieris, non subsistam.

ORIGEM DO TEXTO E FUNÇÃO LITÚRGICA: Job. 7: 16-21. Primeira lição, do primeiro nocturno, das Matinas do Ofício de Defuntos.

A atribuição litúrgica dos textos escolhidos por Manuel de Tavares mostra o respeito pelas deliberações eclesiásticas resultantes das várias sessões do Concílio de Trento. Estas conduziram a um processo de codificação da liturgia romana o que resultou duas publicações impostas, que surgiram no pontificado de Pio V: o Missal e o Breviário Romanos. A liturgia reformada foi imposta a todas as dioceses, embora a prática de certos ritos locais fosse tolerada, excepcionalmente, quando tivesse uma tradição litúrgica que fosse muito antiga. Foi esse o caso, em Portugal, do rito bracarense.¹⁰⁹ Esta codificação não abrangeu as melodias do canto chão, domínio em que Roma nunca chegou a estabelecer um modelo unificado¹¹⁰, mas aplicou-se energicamente à determinação dos textos das várias rubricas litúrgicas.

Assim, a obra de Manuel Tavares insere-se nas várias tendências sustentadas na primeira metade do século XVII. No que respeita à liturgia,

¹⁰⁹ Cf. R. V. NERY e P. F. CASTRO, *Op. cit.*, p. 50.

¹¹⁰ *Ibidem*.



cumprimento pelo modelo pós-tridentino, e no que respeita à sensibilidade estética, aderência à predilecção maneirista por textos com acentuada carga emocional.

Analisando as obras de Tavares no calendário litúrgico constata-se o seguinte:

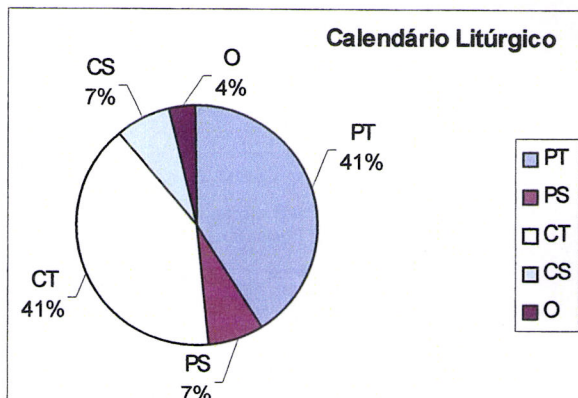
Próprio do Tempo	N.º obras	Percentagem
Ciclo do Advento	-	
Ciclo da Redenção (Natal)	1	3,7%
Epifania	-	
Ciclo da Redenção		
Tempo da Septuagésima	-	
Tempo da Quaresma	-	
Tempo da Paixão		
Domingo da Paixão	-	
Domingo de Ramos	2	7,4%
4ª Feira Santa	1	3,7%
6ª Feira Santa	5	18,5%
Tempo Pascal - Domingo Ressurreição	-	
Ascensão (Pentecostes)	1	3,7%
Tempo após Pentecostes (Corpo de Deus)	1	3,7%
Próprio dos Santos	2	7,4%

Comum do Tempo		
Ordinário da Missa	1	3,7%
Ordinário do Ofício	10	37%
Comum dos Santos	2	7,4%

Outros:		
Ofício de Defuntos	1	3,7%
TOTAL	27	99,8%

Síntese do Calendário Litúrgico

	N.º	Percentagem
Próprio do Tempo (PT)	11	40,7
Próprio dos Santos (PS)	2	7,4
Comum do Tempo (CT)	11	40,7
Comum dos Santos (CS)	2	7,4
Outros	1	3,7
Total	27	100



Treze obras, correspondentes a 48,1%, encontram-se atribuídas especificamente a uma festividade do calendário litúrgico e por isso se enquadram ou no Próprio do Tempo ou no Próprio dos Santos. As outras catorze composições, correspondendo a uma percentagem de 51,8%, não se destinam a nenhuma data específica, pertencendo por isso ou ao Comum do Tempo ou dos Santos ou ao Ofício de Defuntos.

Uma parte significativa do ano litúrgico correspondia ao Ciclo de Redenção, compreendendo o Tempo da Septuagésima, o Tempo da Quaresma, o Tempo da Paixão e o Tempo Pascal. Destas quatro divisões, Tavares compôs apenas música polifónica para uma, o Tempo da Paixão, com oito obras a que correspondem 29,6% das composições. Estas incluem uma Paixão Segundo S. Mateus, uma Paixão Segundo S. Lucas, três Paixões Segundo S. João, um Hino, um Impropério e uma Lição.

Como se sabe, em cada dia havia dois momentos particularmente solenes na liturgia: pela manhã a Missa e pela tarde, no quadro do Ofício, as Vésperas. Ambas eram sempre cantadas e conforme foi avançando o século XVII foram-se fazendo mais e mais solenes.¹¹¹ Neste sentido, também vamos encontrar na obra sacra de Tavares este tipo de composição: uma Missa (3,7%) e quatro Salmos de Vésperas, estes últimos com uma percentagem de 14,8%.

Um outro género que teve grande incremento no século XVII foi o Vilancico religioso, que se destinava a ser cantado nas Matinas de algumas festividades religiosas, de carácter alegre e celebratório, como o Natal, ou os Reis, o Santo Sacramento, as festas em Louvor de Nossa Senhora, ou diversas festas de santos¹¹². Não nos podemos esquecer que um terço dos manuscritos listados no Catálogo de D. João IV, com mais de 2300 referências, eram Vilancicos, dos quais 43 de Manuel de Tavares. São apenas três, o que perfaz uma proporção de 11,1%, sobre a obra sobrevivente do autor, os Vilancicos sobreviventes, um referente ao Natal, outro ao Tempo após Pentecostes para a festa do Corpo de Deus e outro ao Próprio dos Santos, do dia da Conceição.

¹¹¹ José LÓPEZ-CALO, *Op. cit.*, p.82.

¹¹² *Vilancicos Portugueses*, transcrição e estudo de Robert Stevenson, «Série Portugaliae Musica», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, p. VII.

4. Análise das obras

4.1. Os géneros musicais e músico-litúrgicos e o seu enquadramento normativo

A obra de Manuel de Tavares apresenta claramente duas categorias principais: a Música Monocoral e a Música Policoral, como se pode observar no quadro a seguir inserido.

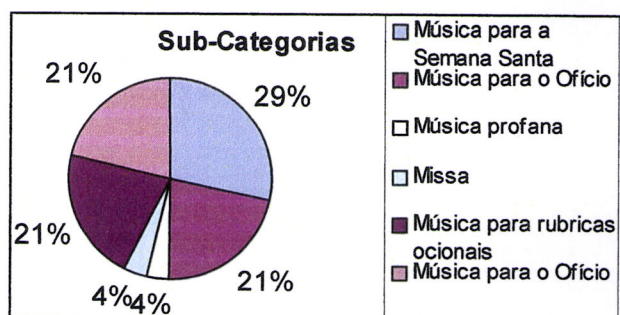
A- Música Monocoral			
CATEGORIA	Género	Nº	Título
Música para a Semana Santa	Paixões	1	Paixão Segundo João a 4-6
		2	Verso da Paixão S. João: <i>Jesus Nazareus</i> a 4
		3	Verso da Paixão S. João: <i>Partiti sunt</i> a 4
		4	Verso da Paixão S. Lucas: <i>Sprevit autem</i> a 4
		5	Paixão Segundo Mateus 4-6
	Lição	6	De Lamentacione Jeremias Prophetae a 5
	Improperio	7	Popule meusa 4 Hagios o Theos a 8 (incompleto)
	Hinos	8	8.1. Gloria, laus et honor a 4 8.2. Vs 1 Israel es tu rex a 4
Música para o Ofício	Salmo	9	In te Domine a 4
	Cântico	10	Nunc dimittis a 4
	Hinos	11	11.1 Amore currit saucia 11.2 Vs Deo Patri sit gloria
		12	Gloria et honor Deo a 4
		13	13.1 Haec Christi amore 13.2. Vs Deo Patri sit gloria
		14	Procul recedant somnia a 4
Música Profana	Romance	15	Corazón dichoso a 4

B- Música Policoral			
CATEGORIA	Género	Nº	Título
Missa	Missa	16	Missa a 8
Música para rubricas opcionais	Motetes	17	Cum complerentur a 8
		18	Surge propera amica mea a 8
		19	Tota pulchra es
	Vilancicos	20	A gozar del combite del cielo a 8 (3-8)
		21	Pasito quedito a 12
22		Quien se atreve a 13	
Música para o Ofício	Salmos	23	Beatus Vir a 8
		24	Credidi a 11
		25	Dixit Dominus a 7
		26	Laudate pueri a 10
	Cântico	27	Nunc dimittis a 9
	Lição	28	Parce mihi

De um total de 28 obras sobreviventes, 15 são monocorais o que perfaz 53,6%, ficando assim ligeiramente em número superior em relação às policorais, que são 13, com uma percentagem de 46,4%.

Dentro destas duas categorias sistematizamos três subcategorias, para cada uma delas. Na música monocoral: Música para a Semana Santa, Música para o Ofício e Música Profana; e na música policoral: Missa, Música para rubricas opcionais (Motetes e Vilancicos) e Música para o Ofício.

Subcategorias	Nº	%
Obras Monocorais		
Música para a Semana Santa	8	28,6
Música para o Ofício	6	21,4
Música profana	1	3,6
Obras Policorais		
Missa	1	3,6
Música para rubricas opcionais	6	21,4
Música para o Ofício	6	21,4
Total	28	100



De destacar pelo gráfico e tabela das subcategorias inseridos que quase um terço da produção de Manuel de Tavares é dedicada à Semana Santa, e quase toda ela encontrada na Catedral de Baeza, o que nos levantada a hipótese de poder representar não só a sua actividade enquanto compositor e Mestre de Capela, mas uma tradição específica.

Analisando, agora os géneros musicais e músico-litúrgicos empregues por Tavares, pois dentro das categorias encontramos géneros comuns ficamos com a seguinte tabela:

Géneros		Título
Missa	Ordinário	Missa
	Próprio	Paixão Segundo João a 4-6
		Verso da Paixão S. João: <i>Jesus Nazarenus</i> a 4
		Verso da Paixão S. João: <i>Partiti sunt</i> a 4
		Verso da Paixão S. Lucas: <i>Sprevit autem</i> a 4
	Paixão Segundo Mateus 4-6	
Ofício	Cântico de Simeão	Nunc Dimittis
		Nunc Dimittis
	Improperio	Popule meus
	Hino	Gloria, laus et honor Vs Israel es tu rex
		Amore currit saucia Vs Deo Patri sit gloria
		Gloria et honor Deo
		Haec Christi amore Vs Deo Patri sit gloria
		Procul recedant somnia
	Lições	De Lamentacione Jeremias Prophetae
	Salmo	Parce mihi
		In te Domine
		Beatus vir
		Credidi
Dixit Dominus		
	Laudate pueri	
Motete		Cum compleverunt
		Surge propera amica mea
		Tota pulchra es
Vilancico		A gozar del combite del cielo
		Pasito quedito
		Quien se atreve
OBRA PROFANA		Corazón dichoso

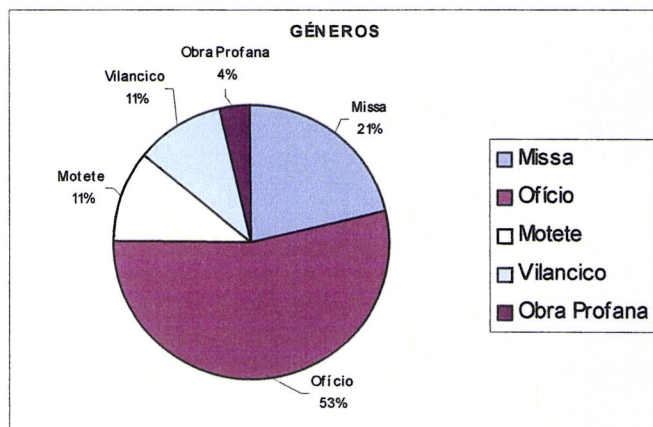
Podemos sistematizar as obras de Manuel de Tavares sobreviventes em cinco géneros, sendo quatro músicos litúrgicos (Missa, Ofício, Motete e Vilancico) e o outro profano (Romance).

Como se pode verificar nos quadros que a seguir se apresenta, o género do Ofício é o que contém mais obras (quinze, perfazendo uma percentagem de 53,6 %, mais de metade do cômputo geral), seguido por seis no género da Missa, com uma percentagem de 21,4%. O género Vilancico e Motete ainda gozam de alguma representatividade, com três obras cada, com uma percentagem respectivamente de 10,7%.

De entre os sub-géneros do Ofício o maior número de obras, cinco, são quer hinos, quer salmos com uma percentagem de 17,9% cada. Nos sub-géneros da Missa encontramos apenas, um tratamento integral do Ordinário, enquanto Tavares prefere concentrar-se no que diz respeito ao Próprio, nas leituras da Paixão, para as quais compões cinco obras, numa percentagem de 17,9%.

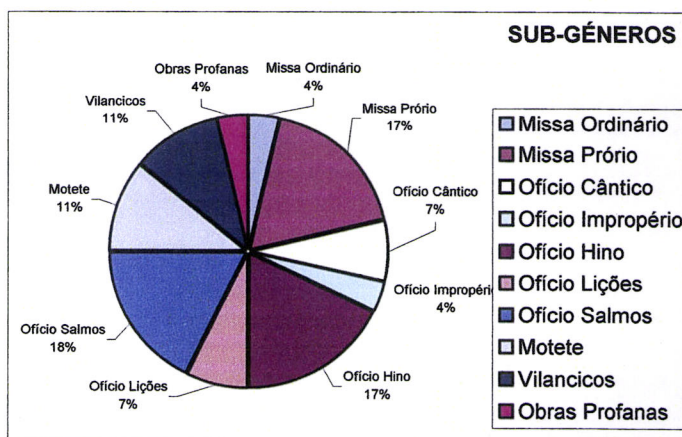
Gêneros musicais na obra de Manuel de Tavares

	GÊNERO	
	N.º	%
Missa	6	21,4
Ofício	15	53,6
Motete	3	10,7
Vilancico	3	10,7
Obra Profana	1	3,6
TOTAL	28	100



Sub-gêneros musicais na obra de Manuel de Tavares

	SUB-GÊNERO	
	N.º	%
Missa Ordinário	1	3,6
Missa Próprio (Paixões)	5	17,9
Ofício Cânticos	2	7,1
Ofício Impropério	1	3,6
Ofício Hinos	5	17,9
Ofício Lições	2	7,1
Ofício Salmos	5	17,9
Motetes	3	10,7
Vilancicos	3	10,7
Obras Profanas	1	3,6
TOTAL	28	100



MISSA: ORDINÁRIO

Sendo a parte mais sagrada do culto, a Missa desenvolveu um rito cerimonial que a converteu na realização artística central da cultura cristã, tendo nela a música sempre um papel extremamente importante. De facto, a Missa originou a composição de mais música por parte de mais compositores do que qualquer outra cerimónia litúrgica ao longo de todos os tempos.¹¹³

No século XVII a Missa era sempre cantada, quando celebrada nas catedrais e igrejas principais: nos dias ordinários em canto chão, nos domingos e festas em polifonia mais ou menos solene, consoante a festa que se celebrasse. Desde meados do século já era uma excepção encontrar missas compostas a quatro vozes. O normal era que fossem a oito ou mais vozes, incluindo o baixo contínuo.

Os cinco textos cantados que pertencem ao Ordinário – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei - constituem a base da Missa. Os seus textos invariáveis, susceptíveis de uma utilização constante ao longo do calendário litúrgico, eram mais atractivos para os compositores de versões musicais elaboradas do que os textos do Próprio, que não apareciam mais de uma vez ao ano.

Manuel de Tavares consagrou a este género musical uma percentagem razoável no cômputo da sua obra, no entanto só sobreviveu uma missa de sua autoria.

O Kyrie, primeira rubrica do ordinário da Missa, é formado por apenas duas frases, ou invocações, em língua grega: *Kyrie eleison* (Senhor tende piedade de nós) e *Christe eleison* (Cristo tende piedade de nós). Estas duas frases, que

¹¹³ Richard H. HOPPIN, *La Música Medieval*, Madrid, Ediciones Akal, 1991, p. 131 e seg.

imploram misericórdia, são objecto de repetições, segundo regras bastante concretas, com vista ao reforço do seu sentido. O texto divide-se estruturalmente em três secções: *Kyrie eleison* (K), *Christe eleison* (C), *Kyrie eleison* (K). Cada destas secções é repetida três vezes, de modo que o canto completo tem um total de nove secções, considerando-se cada grupo ternário uma homenagem às três divinas pessoas, como se pode ver no seguinte esquema:¹¹⁴

K K K
C C C
K K K

A alternância entre cantochão e polifonia constituía um dos arquétipos base da tradição polifónica e o mesmo acontecia na execução do Kyrie, sobretudo a partir do Concílio de Trento. Assim, havia duas possibilidades de tratamento polifónico do texto do Kyrie, o qual se apresenta a seguir:

Modelo 1:

Kyrie (Canto chão) / Kyrie (Polifonia) / Kyrie (Canto chão)
Christe (Polifonia) / Christe (Canto chão) / Christe (Polifonia)
Kyrie (Canto chão) / Kyrie (Polifonia) / Kyrie (Canto chão)

Modelo 2:

Kyrie (Polifonia) / Kyrie (Canto chão) / Kyrie (Polifonia)
Christe (Canto chão) / Christe (Polifonia) / Christe (Canto chão)
Kyrie (Polifonia) / Kyrie (Canto chão) / Kyrie (Polifonia)

¹¹⁴ Georges CHEVROT, *A Santa Missa*, Lisboa, Editorial Aster, 1957, p. 49 e seg.

Ficando apenas com as partes que são tratados polifonicamente teremos as seguintes possibilidades de execução da rubrica, que para o modelo 1 são em número de quatro e para o modelo 2 são em número de cinco, respectivamente:

2º Kyrie / 1º Christe / 3º Christe / 2º Kyrie

1º Kyrie / 3º Kyrie / 2º Christe / 1º Kyrie / 3º Kyrie

O modelo de organização formal do modelo 2 foi, segundo Rui Cabral Lopes, o mais difundido na Península Ibérica e em Itália ao longo dos séculos XVI e XVII na Missa *pro defunctis*¹¹⁵. No entanto Manuel Cardoso utiliza quer nas missas *pro defunctis*, quer nas seis missas *Ab initio ante saeculo creata sum* do Liber tertius Missarum o modelo 1.¹¹⁶ O Kyrie de Manuel Tavares seguindo a tradição emprega a modelo 2, mas numa versão mais ou menos livre.

O Gloria, a segunda rubrica do ordinário da Missa, é, segundo Georges Chevrot, certamente um dos mais antigos cânticos usados na Igreja e tem origem grega.¹¹⁷ É conhecido também como *hymnus angelicus*, por causa da frase inicial ser o canto dos anjos na Noite de Natal (Lc: 2:14). Antes de passar para a Missa figurava nas orações da manhã, como cântico de louvor ou doxologia. Dá-se-lhe o nome de grande doxologia, comparando-o com a pequena doxologia com que no Ofício termina cada um dos salmos: o *Gloria Patri et Filio*. A frase inicial «Gloria in

¹¹⁵ Rui Cabral LOPES, *A Missa "Pro Defunctis" na Escola de Manuel Mendes*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, 1996, p. 57.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 58 e Filipe Mesquita de OLIVEIRA, *As Seis Missas "Ab initio ante saeculo creata sum" do Liber Tertius Missarum de Frei Manuel Cardoso*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, 1996, p. 22.

¹¹⁷ Georges CHEVROT, *Op. cit.*, p. 54.

excelsis Deo» era cantada em canto chão enquanto o resto do texto era composto em polifonia, executada de forma antifonal. Ao contrário do Kyrie, o Gloria não faz parte de todas as missas, pois omite-se durante o Advento e Quaresma, ou em épocas ou dias de penitência.

O Gloria, por causa da sua extensão, costuma ser dividido em vários períodos separados entre si, que variam de autor para autor e de peça para peça. A opção mais frequente é dividi-lo em dois períodos; o primeiro até «*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris*», em que é louvada e glorificada a entidade divina, e o segundo a partir de «*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*», em que se passa à imploração de misericórdia de Deus¹¹⁸. Manuel de Tavares segue as disposições da tradição ao respeitar o seccionamento em «*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*».¹¹⁹

O Credo, a terceira rubrica do ordinário, foi formulado no Concílio de Niceia (325) e completado pelo Concílio de Constantinopla (381).¹²⁰ O seu primeiro uso foi como credo baptismal e só mais tarde, no século VI, foi inserido na Missa, primeiramente no Oriente, e de lá passando depois à Espanha, ao reino franco e aos países germânicos.¹²¹ Só no ano 1014 é que viu a sua aceitação pela Igreja de Roma, restringindo-se no entanto o seu uso aos domingos e dias de festa.¹²² Mais tarde teve lugar também nas festas de Cristo, da Virgem, dos Anjos, dos Apóstolos, dos Doutores da Igreja e nalgumas outras festas mais solenes. Esta adopção tardia foi um dos factores que limitaram as versões medievais do Credo a uma porção mínima de melodias. Outro factor era a sua função como profissão de fé por toda a

¹¹⁸ Samuel RUBIO, *La Polifonia Clásica*, El Escorial, Biblioteca La Ciudad de Dios, 3, 1983, p. 174.

¹¹⁹ Segundo Filipe Mesquita de Oliveira, Manuel Cardoso também respeita este seccionamento. Cf. *Ibidem*, p. 28.

¹²⁰ Georges CHEVROT, *Op. cit.*, p. 99; Philippe Tourault, *Op. cit.*, p. 316.

¹²¹ Richard H. HOPPIN, *Op. cit.*, p. 151.

¹²² Georges CHEVROT, *Op. cit.*, p. 98.

assembleia. Em muitos sítios a sua execução pelo coro era acompanhada, cantando ou recitando, pela assembleia, muito tempo depois dos outros cantos do ordinário fossem assumidos exclusivamente pelo coro. A sua extensão, que supera a do Glória, também deve ter funcionado como um impedimento para a composição frequente de novas melodias.

Tal como no Gloria, a primeira frase, «*Credo in unum Deum*», era cantada em canto chão enquanto o resto do texto era em polifonia, executada ou de uma forma contínua ou de uma forma antifonal.

Segundo Samuel Rubio, a divisão do Credo é menos uniforme.¹²³ Até ao «*Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis*» é prática constituir-se um só período, pois incide sobre a profissão de Fé em Deus Pai e em seu Filho, Jesus Cristo; o «*Et incarnatus*» é tratado normalmente com independência total do resto da peça, nele surgindo de forma destacada a evocação do tema da Encarnação. Desde o «*Crucifixus*» até ao fim o número de períodos varia de um a três, segundo os casos, mas a divisão desta parte em dois períodos é a mais frequente: a primeira do «*Crucifixus*» até «*cujus regni non erit finis*», onde se relata a narração da Paixão e Ressurreição, completada pela profecia da segunda vinda de Cristo como Juiz Supremo no Juízo Final; a segunda desde «*Et in Spiritum Sanctum*» até ao fim, onde se refere a evocação da Terceira Pessoa da Trindade, o Espírito Santo, bem como da profissão de Fé na Igreja, nos seus Sacramentos, e na vida eterna.¹²⁴

Manuel de Tavares segue mais uma vez as disposições da tradição ao respeitar estes quatro seccionamentos, respeitando os sentidos diferenciados do texto.

¹²³ Samuel RUBIO, *Op. cit.*, p. 174.

¹²⁴ Cf. *Ibidem*; Filipe Mesquita de OLIVEIRA, *Op. cit.*, p. 39 e seg.

O Sanctus, a quarta rubrica do ordinário, combina no seu texto passagens do Antigo e Novo Testamento. As primeiras palavras são as que o profeta Isaías ouviu (Is. 6:3), sendo «*Deus Sabaoth*» uma expressão hebraica que assinala a exclamação dos anjos. A liturgia acrescentou a este texto o grito com que o povo saudou Jesus quando entrou em Jerusalém (Mt. 21: 9): «*Hosanna in excelsis*», que contém também uma expressão hebraica. No Benedictus, que vem a seguir, é o próprio Jesus Cristo que é aclamado.¹²⁵

O Sanctus está dividido segundo uma lógica própria de uma oração, destacando o valor de cada frase. A primeira parte do Sanctus e o Benedictus, formam como dois corpos autónomos e complementares no seio de uma mesma rubrica, surgindo em grande parte dos casos separados um do outro.¹²⁶

No caso de Manuel de Tavares o Sanctus e o Benedictus são autónomos, pois o compositor não escreve música para o Benedictus, o que seria feito provavelmente em canto chão. Quanto à parte do Sanctus segue o seccionamento por frases, inserindo-se, assim, na tradição corrente.

O Agnus Dei, quinta e última rubrica do ordinário, relaciona-se com o Kyrie pelo facto de os seus textos terem também eles origem na litania e de ambos serem elementos normalizados nas liturgias orientais antes da sua introdução na Missa Romana. No caso do Agnus Dei a dita introdução deu-se no pontificado de Sérgio I (687-701). Primeiramente o triplo Agnus Dei terminava com a frase «*miserere*

¹²⁵ Cf. Richard H. HOPPIN, *Op. cit.*, p. 153; Georges Chevrot, *Op. cit.*, p. 155.

¹²⁶ Cf. Filipe Mesquita de OLIVEIRA, *Ibidem*, p.54 e seg.; Rui Cabral Lopes, *Op. cit.*, p. 71 e seg.

nobis», mas nos séculos X e XI, «*dona nobis pacem*» converteu-se na frase conclusiva do último Agnus.¹²⁷

O Agnus Dei, com a sua forma tripartida, dava aso a várias interpretações musico-textuais. Uma opção obedecia ao princípio da alternância entre canto chão e polifonia, e neste caso havia duas hipóteses: ou o tratamento polifónico da primeira e terceira frases, sendo a segunda frase deixada em canto chão, ou a primeira e terceira frases em canto chão, e a segunda frase em polifonia¹²⁸. Outra opção era, a cada uma das invocações os compositores fazerem equivaler uma secção polifónica independente, cada uma das quais precedida de intonações monódicas sobre as palavras «Agnus Dei».¹²⁹ Ainda outra opção era a de as três secções polifónicas se sucederem consecutivamente, sem a alternância com o canto chão da rubrica.

Manuel de Tavares seguiu esta última hipótese de interpretação no Agnus Dei.

MISSA: PRÓPRIO

Das composições estudadas, Manuel de Tavares consagrou cinco obras inseridas no Próprio da Missa, com uma proporção de 17,9%, todas dedicadas à Paixão de Cristo.

Dentro do ciclo litúrgico anual, a Semana Santa assume no Cristianismo especial importância. Nesta quadra, e em paralelo com as formas litúrgicas das lições e dos respectivos responsórios, dos impropérios e dos cantos processionais, a música da Paixão teve desde sempre um papel destacado. Como tal, a narração da

¹²⁷ Cf. Richard H. HOPPIN, *Op. cit.*, p. 155; Georges Chevrot, *Op. cit.*, p. 225 e segs.

¹²⁸ Cf. Filipe Mesquita de OLIVEIRA, *Ibidem*, p. 60-61.

¹²⁹ Cf. Rui Cabral LOPES, *Op. cit.*, p. 73.

Paixão de Cristo representa o ponto culminante da liturgia da Semana Santa.¹³⁰ O texto que serve de base às Paixões é a história bíblica da morte e ressurreição de Cristo, com a sua acção dramática: uma parte de narrador (Evangelista, Cronista), as palavras e replicas textuais dos personagens individuais (como Cristo, Pilatos, S. Pedro) e as exclamações da multidão (como Judeus, soldados).

A partir do século XI-XII, os quatro evangelhos, com a sequência de Mateus, Marcos, Lucas e João, ficaram ligados ao calendário da Paixão, integrando-se respectivamente nas Missas de Domingo de Ramos, de Terça-feira e Quarta-feira e na sintaxe de Sexta-feira Santa.¹³¹

Segundo José Maria Pedrosa Cardoso, o «*Caeremoniale Episcoporum*, mandado codificar por Clemente VIII (1592-1605), no seguimento das normas litúrgicas do Concílio de Trento, apresenta uma versão da cerimónia da Paixão que se tornou modelo para a igreja universal».¹³²

Este género músico-litúrgico é talvez o que mais oferece possibilidades de dramatização musical, por causa da diferenciação entre o discurso indirecto, para o Cronista, e discurso directo, para os personagens individuais e colectivos.

Existem várias categorias dentro da Paixão polifónica:

- O Proémio, que é frase genérica introdutória que se aplica às quatro versões da Paixão de Cristo, com a diferença apenas do nome do Evangelista respectivo: *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum [Mathaeum, Marcum, Lucam, Johannem] Il illo tempore...*

¹³⁰ José Maria Pedrosa CARDOSO, «Do Som que Chegou ao Novo Mundo: A Paixão Portuguesa», in: Rui Vieira NERY, coord., *A Música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional / Lisboa 2000*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 158.

¹³¹ José Maria Pedrosa CARDOSO, *Op. cit.*, 1998, p. 80.

¹³² *Ibidem*, p. 101.

- Texto da Paixão, para indicar a música correspondente ao discurso narrativo, vulgarmente identificado como o papel do Cronista (C).
- Versos da Paixão, que incidem sobre frases isoladas do canto litúrgico da Paixão e pertencem quer ao papel do Cronista (C), quer ao do Cristo (+).
 - Ditos de Cristo, correspondentes aos versos polifónicos respeitantes apenas a frases de Cristo.
 - Ditos vários, correspondentes aos versos polifónicos pertencentes ao discurso narrativo e ao próprio Cristo.
- Bradados da Paixão, correspondentes aos ditos dos personagens da Paixão, à excepção dos de Cristo, incluindo as falas dos personagens singulares e também as falas da multidão, ou de um grupo de personagens.
- Turbas, uma subespécie dos Bradados, que se refere ao canto das frases atribuídas pelos Evangelistas a grupos de pessoas intervenientes na Paixão de Cristo, como são os discípulos, os Judeus, os soldados, etc.¹³³

Apesar das capacidades declamatórias que os textos da Paixão proporcionavam aos polifonistas, dado o seu profundo impacto emocional, os compositores encontravam-se fortemente condicionados pelas convenções resultantes de uma tradição melódica e modal multi-secular do Canto da Paixão, que pressupunha a adopção de um modelo melódico, em que a nota recitativa, o tenor, correspondia à repercursa da fórmula salmódica do *accentus* relativo a cada um dos três cantores tradicionais da Paixão (Cristo, Cronista e personagens singulares ou colectivos).

No caso de Espanha havia duas tradições principais, uma em Aragão (região do noroeste da Península Ibérica) e outra em Castilha (região central da península),

¹³³ *Ibidem*, Cap. 7.3., p. 296 e segs.

para este modelo melódico ou *cantus passionis*. No caso da região de Castilha, que é a que nos interessa, a tradição do recitativo do *cantus passionis*, conhecido também como *cantus toledano*, pode seguir-se através de fontes manuscritas e impressas. Nestas verifica-se duas formas de fixação musical da mesma versão: os manuscritos de Toledo com os tenores e \flat , g, c \flat ; e os manuscritos do Escorial com f/d, a, c \flat /d.¹³⁴ Esta última é a que Tavares utiliza nas duas Paixões de Baeza.

Este modelo iria suggestionar as interpretações polifónicas da Paixão, ao longo do século XVII, no espaço geográfico de Castilha.

Das cinco obras de Manuel de Tavares, duas são completas e três são interpolações de novos versos feitos em Paixões do compositor Melchor Cabello, como já vimos. Todas se inserem na categoria das Turbas da Paixão, o conjunto das partes relativas à multidão, que a partir do século XVI começaram a ser compostas em polifonia. A forma de execução era normalmente a responsorial, em que havia alternância entre canto chão e polifonia.

As duas Turbas da Paixão provenientes da Catedral de Baeza, uma segundo S. João (E-BAE M4 Fol. 53v-58r) e a outra segundo S. Mateus (E-BAE M4 Fol. 26v-37r) apresentam alguns perfis característicos interessantes:

- Apresentam o mesmo Proémio polifónico;¹³⁵
- Além das exclamações das personagens colectivas a Paixão segundo S. Mateus inclui partes de versos ditos pelo Cronista;
- Não contêm frases de personagens individuais (Bradados);

¹³⁴ Cf. Kurt von FISCHER, «Passion», in: Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 19., p. 202; José-Vicente GONZALEZ VALLE, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 13-14 e 46; *Voces Turbarum by Alonso Lobo (1555-1617) from The Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and of Toledo Cathedral, circa 1600*, «Hispaniae Cantica Sacra», HCS 2, transcribed & Edited by Bruno Turner, 2000, p. ii-vi.

¹³⁵ Todas as vozes polifónica são iguais, e não só uma delas. Segundo José Maria Pedrosa CARDOSO, embora não seja o mais vulgar, chega a aparecer também em espécies com polifonia apenas nas Turbas ou até em Bradados. Cf. *O Canto Litúrgico da Paixão....*, 1998, p. 297.

- Apesar de serem a quatro vozes, alguns versos são a cinco e a seis vozes;
- Os dois primeiros versos, que têm o mesmo texto da Paixão segundo S. João (*Jesum Nazarenum*), contêm igualmente a mesma música.

O facto de Manuel de Tavares incluir versos ditos pelo cronista está em conformidade com a prática dos seus coetâneos e que segundo vários estudiosos da matéria é uma característica tipicamente espanhola. Assim, segundo José-Vicente Gonzales Valle, já nas fontes monódicas se destacam determinados versos da Paixão pertencentes à parte do Cronista: ou porque só estas passagens estão neumadas, enquanto as outras não, ou porque quando todas as partes aparecem com neumas, aquelas apresentam melismas. Igualmente na tradição polifónica são precisamente esses versos incluídos na composição polifónica, enquanto os outros não estão¹³⁶.

Os versos do Cronista incluídos na Paixão segundo S. Mateus são os seguintes: *Flevit amare*, *Voce magna dicens*, *Emisit spiritum* e *Contra sepulchrum*. Os que foram mais vezes acrescentados, na elaboração das paixões polifónias foram *Flevit amare* e *Contra sepulchrum*. A explicação para esta questão é relatada por José V. González Valles:

... a diferencia de la tradición romana, que conoce cuatro versiones o relatos completos de la Pasión según los cuatro evangelistas Mateo, Marcos, Lucas y Juan respectivamente, la antigua tradición mozárabe del canto de la Pasión conoce un solo relato, tomado de los cuatro evangelistas; era por lo tanto una «*Harmonia Evangelii*». Respecto a su uso en la liturgia, este relato era dividido en dos largas partes, la primera se extendía desde la «traición de Judas» hasta las «lágrimas de Pedro» (*flevit amare*) y se cantaba el Jueves

¹³⁶ José-Vicente GONZALEZ VALLE, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, p.112.

Santo «in coena Domini ad nonam», como Pasión según S. Juan. La segunda parte continuaba hasta finalizar en «la sepultura de Cristo» (“contra sepulchrum”) y se cantaba el Viernes Santos «ad nonam», como Pasión según S. Mateo.¹³⁷

Esta tendência, de destacar determinadas passagens das Paixões, pode ser o desejo de manter viva a recordação do carácter penitencial da liturgia mozárabe¹³⁸.

Manuel de Tavares uma das maneiras que elaborou para destacar estas palavras foi incrementar à textura uma ou duas vozes; mais um soprano ou mais um soprano e um tenor.

Nas obras em que Manuel de Tavares fez interpolações, estas constavam originalmente de versos da Turba da Paixão e de alguns versos com ditos do Cronista, tendo-lhes o compositor acrescentado mais versos sobre os ditos do Cronista.

OFÍCIO

- Cântico de Simeão
- Impropérios
- Hinos
- Lições
- Salmos

O Ofício Divino, ou *horas canónicas*, foi codificado pela primeira vez nos capítulos 8 a 19 da *Regra de S. Bento* (c. 520).¹³⁹ Celebrava-se todos os dias, a horas determinadas, sempre pela mesma ordem: Matinas, Laudes, Prima, Terça,

¹³⁷ *La tradición polifónica del canto del «Passio» en Aragón*, transcripción y estudio de José V. González Valle, «Polifonía Aragonesa», vol. VI Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, p. 13.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Donald J. GROUT e Claude V. PALISCA, *História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1994, p. 51.

Sexta, Nonas, Vésperas e Completas; e estava estruturado para santificar por meio da oração as horas principais do dia. Compunham-se de orações, salmos, cânticos, antífonas, responsos, hinos e leituras.

Os factores que constituem as características formais dos versos polifónicos dos salmos são a distribuição por cada um dos oito modos, a divisão formal de cada verso em duas partes ou hemistíquios com frequência explícita, e o uso de cadências medias e finais em cada um desses versos.¹⁴⁰

Os compositores normalmente compunham os salmos para serem uma execução alternada com o canto gregoriano, ou com o órgão e os instrumentistas; nesse aspecto escreviam polifonicamente, de um modo geral, só para os versos pares. É o que acontece com o Salmo *In te Domine* que Manuel de Tavares escreveu em conjunto com Juan Ramírez, proveniente da Catedral de Baeza.

A maior parte de composição de salmos polifónicos recai nos de Vésperas, como acontece com os de Manuel de Tavares, embora também se escrevesse para outras horas canónicas, nomeadamente para as Completas de Domingo.

Embora, como referem Samuel Rubio e José- Lopes-Calo¹⁴¹, fossem raros os salmos compostos para a totalidade dos versos, pois, como já foi referido, o normal era escreverem só para os versos pares, Manuel de Tavares compõe os seus salmos de Vésperas, que são quatro, para todos os versos.

Uma das características predominantes na elaboração dos salmos no século XVII era o uso da policoralidade, na maior parte dos casos envolvendo oito, nove, dez, onze, doze vozes, e às vezes ainda mais.¹⁴² O estilo era fundamentalmente homorrítmico, em acordes verticais, mas com frequentes passagens

¹⁴⁰ Samuel RUBIO, *Op. cit.*, p. 85.

¹⁴¹ *Ibidem*; José LÓPEZ-CALO, *Op. cit.*, p. 106.

¹⁴² Cf. LÓPEZ-CALO refere que: *a lo largo de todo el siglo [VII] los compositores reservaron la policoralidad más espectacular para los salmos, más que para las misas y que, por supuesto, para los motetes, Ibidem*, p. 104.

contrapontísticas imitativas, pelo menos envolvendo algumas das vozes da massa policoral. Os quatro salmos de vésperas de Manuel de Tavares, procedentes da Catedral de Las Palmas, inserem-se neste estilo sendo o *Beatus vir* para oito vozes, em dois coros, com acompanhamento de baixo contínuo; o *Credidi* é para onze vozes, em três coros, com acompanhamento para cada coro (o primeiro para harpa e os outros dois para baixo contínuo); o *Laudate pueri* é para dez vozes, em três coros, com acompanhamento de baixo contínuo, e o *Dixit Dominus* é para sete vozes, em dois coros, com acompanhamento de contínuo para cada coro. Segundo José López-Calo, este último salmo foi o mais musicado, porque era o primeiro das Vésperas e usava-se em todas instâncias desta hora canónica, enquanto os outros mudavam consoante as festas. Os salmos de Vésperas eram cinco e nalgumas festas menores só se cantava a música do primeiro, enquanto que os outros se entoavam em canto chão.¹⁴³

Ao mesmo género dos salmos pertence também o cântico *Nunc dimittis* das Completas. Segundo Milos Velimirivic¹⁴⁴, os Cânticos são similares aos salmos na forma e conteúdo, e os cânticos Bíblicos são muitas vezes referidos como salmos exteriores ao Saltério. A única diferença consiste em que no cântico, exactamente como ocorre na sua fórmula gregoriana, a trama contrapontística costuma ser um pouco mais complexa, ornamentada, e em consequência com versos mais longos. Manuel de Tavares escreveu dois *Nunc dimittis*, um a quatro vozes e outro policoral a nove vozes, a dois coros. A mesma situação acontece em relação aos salmos; o *Nunc dimittis*, a quatro vozes, proveniente de Baeza, foi composto só para os versos ímpares, o que provavelmente os pares seriam executados em canto gregoriano, ou

¹⁴³ *Ibidem*, p. 107.

¹⁴⁴ Milos VELIMIROVIC, «Canticle», in: Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 3., p. 49 e segs.

com o órgão e os instrumentos. Já o *Nunc dimittis* de Las Palmas é policoral e escrito para todos os versos.

Os hinos são composições poéticas e diferenciam-se dos salmos por constarem de estrofes, enquanto estes, por versos não métricos¹⁴⁵. A partir de meados do séc. XVI, em vez de se compor para todas as estrofes de um hino, tornou-se habitual só se compor para algumas estrofes separadas.¹⁴⁶ Quando isto acontecia as outras estrofes eram executadas em canto chão, em alternância com a polifonia. Nesta o *cantus firmus* podia estar presente numa das vozes, normalmente no tenor ou no soprano. Por vezes numa mesma composição de um hino eram usados *cantus firmus* diferentes, para diferentes estrofes¹⁴⁷. É o que acontece num dos cinco hinos que Manuel de Tavares escreveu, no *Gloria, laus et honor*, em que o refrão é para SATB e está no modo I transposto a Sol, e o seu verso é para SSAT e está no modo X transposto a Ré. Também era habitual na última estrofe de um hino vir acrescido de mais uma voz e o *cantus firmus* ser canonicamente duplicado¹⁴⁸. É o que acontece com os hinos *Amore currit saucia* e *Haec Christi amore*, que são para SATB e que até partilham a mesma doxologia, pois utilizam um *cantus firmus* muito semelhante, com o verso *Deo Patri sit gloria*, que é para SAATB.

Os casos mais frequentes de lições sobre cujos textos os compositores seiscentistas peninsulares escreveram música foram as do Ofício de Defuntos e as Lamentações da Semana Santa, sendo bastante distinto o modo de tratar umas e outras.¹⁴⁹ As primeiras adaptaram, regra geral, um estilo homofónico, com alguma ornamentação melódica em pontos cadenciais ou para destacar alguma palavra

¹⁴⁵ Gustave REESE, *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza Música, 1989, p.210.

¹⁴⁶ Robert NOSOW, «Hymn», in: Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 16., p. 24 e segs.

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ *Ibidem*

¹⁴⁹ Samuel RUBIO, *Op. cit.*, p. 86.

quando o seu conteúdo ou a intenção o exigia. Manuel de Tavares na sua lição, *Parce mihi*, segue esta linha, tendo usado uma textura policoral a sete vozes. O estilo imitativo, pelo contrário, é o recurso dominante na composição das Lamentações, e às vezes uma combinação de ambos. Chamam-se assim as três leituras do primeiro nocturno das matinas do Triduo Sacro. Estão baseadas nas lamentações do profeta Jeremias, que chora a destruição de Jerusalém, o que a Igreja aplica, metaforicamente, à morte de Jesus. Cada verso é precedido por letras do alfabeto hebraico, que a tradição latina da Vulgata manteve e depois foram integradas na liturgia. Desde a Idade Média que as letras eram mais ornamentadas que os textos dos versículos. Como nos salmos, os temas gregorianos originais, ou no caso de Espanha do *tonus lamentationis*, conhecido como «tom toledano», nestas peças estão latentes, mas nem sempre com a mesma evidencia. A mesma situação se passa na Lamentação de Manuel de Tavares, escrita para cinco vozes, e que parece engendrar um tipo tonal \flat -G-c1.

MOTETE

No Renascimento o motete era um género de composição sacra que podia ser inserido com carácter opcional em qualquer cerimónia litúrgica, em particular na Missa, devendo a sua música ser capaz de transmitir com eficácia o conteúdo expressivo dos textos, com o fim de estimular os afectos da congregação presente. O seu texto, sempre em latim, podia ser composto livremente – caso em que devia ser submetido à autorização prévia das autoridades eclesiásticas competentes – ou

recorrer a excertos de outras rubricas litúrgicas do Ofício ou do Próprio da Missa (antífonas, salmos, hinos, responsórios, intróitos, graduais, etc.).¹⁵⁰

A sua liberdade de forma, a sua brevidade, a sua funcionalidade litúrgica polivalente fizeram do motete uma das formas mais emblemáticas da música renascentista e maneirista, o que explica que alguns compositores tenham composto várias centenas de motetes.

Assim, os critérios de definição do motete foram expressos em diversos tratados teóricos de nacionalidades diferentes, com destaque para os da Península Ibérica, desde finais do século XVI até meados do XVII: era associado especialmente às épocas de penitência e nojo no quadro do ano litúrgico, tais como o Advento e a Quaresma; a música devia ser modesta, grave e devota; deveria ser uma produção original, sem recurso a material melódico ou polifónico preexistente; não deveria incluir características próprias da música profana, como ritmos vivos, sensualidade, agitação, textos em vernáculo e impróprios em termos morais; a escrita deveria ser imitativa no princípio, meio e fim, para se diferenciar do vilancico; sem uma estrutura formal precisa *a priori*, podia ou não estar dividido em várias partes.¹⁵¹

Segundo, José López-Calo, o século XVII herdou do XVI o motete na fase mais sofisticada de todo o seu desenvolvimento histórico, enquanto forma característica da música religiosa,¹⁵² mas introduziu-lhe alguns aspectos de mudança no que respeita ao número de vozes. Ainda que, com relativa frequência, se compusessem motetes a quatro vozes, tornou-se agora que esse número fosse

¹⁵⁰ Vanda de Sá M. SILVA, O Motete na Escola de Évora:..., *cit.*, p. 8 e segs.

¹⁵¹ *Ibidem*, os tratados sistematizados são: Zarlino, *L'istituzione armoniche*, Venezia, 1559; Cerone, *El Mellopeo y Maestro*, Nápoles, 1613; Lorente, *El porqué de la musica...*, Alcalá de Henares, 1672; Nassarre, *Escuela de Musica (Segunda Parte)*, Zaragoza, 1723; D. João IV, *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco*, Introd. e notas de M. Sampayo Ribeiro, Coimbra, 1965; Rui Vieira Nery, *The Music Manuscripts...* *cit.*

¹⁵² José LÓPEZ-CALO, *Op. cit.*, p. 85.

alargado, utilizando oito vozes em dois coros ou dez ou doze vozes em três coros, numa progressão no sentido da policoralidade. Anteriormente, o normal era que antes de todas as vozes terem finalizado de interpretar uma frase, alguma delas já iniciassem a seguinte, conseguindo assim uma sequência contínua da composição. Agora era frequente interromper nitidamente as diversas secções do motete, em todas as suas vozes, particularmente na escrita de estilo vertical.

Apesar de uma grande parte da produção polifónica de Manuel de Tavares constantes no Catálogo de D. João IV ser dedicada ao motete, só subsistiram três composições deste género, perfazendo 10,7%, do repertório hoje conhecido. Todos os motetes são provenientes da Catedral de Las Palmas de Gran Canária e policorais, com baixo contínuo, envolvendo dois coros. Estes motetes incidem sobre excertos textuais de rubricas fixas da liturgia, nomeadamente sobre textos de rubricas do Ofício, como as Vésperas de Domingo de Pentecostes (*Cum compleverintur*), e Vésperas do BMV (*Tota pulchra es*), bem como do Próprio da Missa (*Surge propere amica mea*). A organização dos textos deste motetes subsiste em um ou dois versos completos retirados da rubrica litúrgica correspondente.

VILANCICO

O vilancico, que primeiramente, era uma forma profana, foi desde meados do século XV até meados do XVI o género mais representativo de polifonia secular Ibérica. A sua origem ibérica mais remota parece recuar às monodias luso-galaicas das Cantigas de Santa Maria, e os estudiosos destacam as suas afinidades e

analogias com o *virelai* francês, a *ballata* italiana e, especialmente, o *zajal* árabe, além das formas responsoriais do repertório de cantochão.¹⁵³

Nos finais do século XV a sua forma musical era ABBA, e constava de um refrão, de dois ou três versos, ao qual se aplicava a primeira secção da música (*estribillo*); seguia-se depois uma copla, com duas apresentações consecutivas de uma segunda secção musical (*mudança*); e em seguida retomava-se a primeira secção (*volta*). A sua temática era de natureza sobretudo amorosa, podendo também encontrar-se referências pastoris e de sátira ou de crítica social.

No último terço do século XVI, o vilancico adquire características religiosas, no entanto não litúrgicas, por causa do seu texto em língua vernácula e por não estar dentro das regras consentidas pela Igreja para o culto divino oficial. Mesmo assim houve uma penetração no próprio seio da Missa e do Ofício. Segundo Rui Vieira Nery:

*tudo indica que as autoridades eclesiásticas portuguesas e espanholas tentaram neste caso encorajar a afluência popular às cerimónias litúrgicas utilizando simultaneamente a tática católica tradicional de reforçar o lado espectacular do ritual e a estratégia protestante de recorrer a texto em língua vernácula que facilitassem a identificação dos fiéis com o culto.*¹⁵⁴

Assim, o vilancico entrou no seio da Missa e do Ofício, especialmente nas Matinas. Estas estavam estruturadas, regra geral, em três nocturnos, cada um dos quais, por sua vez, constava de três salmos com as suas respectivas antífonas, depois das quais se passavam às três lições, cada uma das quais associada a um responsório. Começou-se então a substituir os responsórios litúrgicos em latim por

¹⁵³ Rui Vieira NERY, *O vilancico português do século XVII... cit.*, p. 91.

¹⁵⁴ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *Op. cit.* p. 72.

vilancicos em língua vernácula, ou então a integrá-los a seguir aos responsórios. O que significava que as matinas continham oito a nove vilancicos.

As principais festas onde se integrava os vilancicos eram as do Natal e do Corpo de Deus, ocasiões para as quais era pedido ao Mestre de Capela que os compusesse especialmente para o efeito, dispensando-o dos seus serviços habituais e remunerando-o à parte. Em cada festa estas peças tinham de ser inéditas, não se podendo aproveitar para outra, nem utilizar nenhuma de outro compositor.

A língua mais utilizada nos vilancicos era o castelhano, mas também se encontra textos em várias línguas e dialectos ibéricos: português, galego, asturiano, basco, cigano, mourisco e negro.

Primeiramente a passagem do vilancico para o domínio religioso não sofreu grandes alterações, mas no século XVII a estrutura ABBA vai-se expandindo, sendo o *Estríbillo* subdividido, a primeira parte uma *Introducción* solística e a segunda um *Responsión* coral; na *mudança* vai haver um número variado de *Coplas* estróficas curtas solísticas; em seguida dá-se a *Volta*, onde há um regresso ao *Estríbillo* apresentado na integra ou só a sua parte coral.¹⁵⁵

Da produção de Manuel de Tavares constam três vilancicos, o que perfaz 10,7% da totalidade das suas obras. São todos em estilo policoral: em *A gozar del combite del cielo*, a *Introducción* e as *Coplas* são a três vozes (SST) e o *Responsión* a oito vozes, em dois coros (SATB-SSAT); em *Pasito quedito*, a *Introducción* e as *Coplas* são a sete vozes em três coros (SAT-SSB-A), contendo momentos de monofonia, e o *Responsión* a doze vozes em três coros (SSAT-SSAB-SATB); e em

¹⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 94 e seg. e Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *Op. cit.*, p.74.

Quien se atreve, a *Introducción* e as *Coplas* são a sete vozes em dois coros (SSAB-SAT), e o *Responsión* a treze vozes em três coros (SSATB-SATB-SATB).

Um facto curioso é a proveniência de todos os vilancicos ser da Catedral de Saragoça, pois como já se verificou Manuel de Tavares nunca aí exerceu a sua actividade.

OBRA PROFANA

ROMANCE

O Romance era um género poético-musical, narrativo cujas origens remontam ao século XIV, podendo estar relacionado na sua génese com as *canções de gesta* (tipo de canção onde se narra acontecimentos épicos de vária ordem). Enquanto composição polifónica culta a sua voga vai das últimas décadas do século XV até finais do século XVII.¹⁵⁶ Por ser um género narrativo, os temas de ficção eram preteridos em favor de descrições mais ou menos estilizadas de acontecimentos históricos.¹⁵⁷ A primeira quadra era a única a ser posta em música. As quadras seguintes, por muito numerosas que fossem, eram cantadas com a música da primeira,¹⁵⁸ gerando uma forma musical estrófica que por sua vez oferecia possibilidades alargadas de uso da ornamentação e da glosa.

¹⁵⁶ Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, *Op. cit.*, p. 53

¹⁵⁷ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *Op. cit.*, p.30.

¹⁵⁸ *Vilancicos Portugueses*, transcrição e estudo de Robert Stevenson, «Op. cit.», , p. VII, e Samuel RUBIO, *Op. cit.*, p. 94.

No século XVII, a diferença entre romance e vilancico foi-se esbatendo no que se refere à música para cada um deles, ou seja: «a música daquilo a que se chama romance e a do denominado vilancico confundem-se; independentemente do texto, a música dos romances não consegue distinguir-se da dos vilancicos».¹⁵⁹

Miguel Querol, citado por Manuel Carlos de Brito, descreve:

além do vilancico propriamente dito (ABA), quatro tipos diferentes de romances, como estando representados nas fontes ibéricas do século XVII: o romance com um único período musical, o romance de forma AB (copla-estribilho), o romance de forma BA (estribilho-copla) que é musicalmente um vilancico, e romances-vilancicos em que o estribilho do romance tem ele próprio um certo número de coplas («coplas del estribo») formando uma secção independente, ou forma ABCB.¹⁶⁰

O romance de Manuel de Tavares, *Corazón dichoso*, insere-se no tipo de forma BA (estribilho – copla), pois consta de estribilho a quatro vozes (SSAT), com uma quadra de quatro versos tendo para cada um dos versos a sua frase musical. Seguem-se as coplas, para quatro vozes, que são seis, possuindo quatro frases musicais, uma para cada um dos quatro versos da primeira estrofe, que se repetem pela mesma ordem em todas as estrofes.

¹⁵⁹ *Vilancicos Portugueses, Ibidem*, p. IX.

¹⁶⁰ *Vilancicos do século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, ed. Manuel Carlos de Brito, «Série Portugaliae Musica», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. IX.

4.2. A estrutura macro-formal

A diversidade interna que já vimos caracterizar a obra de Manuel de Tavares, é também típica da sua abordagem da forma musical. Desde logo se tem de distinguir entre duas grandes divisões na estrutura composicional determinadas pela textura contrapontística utilizada, as obras Policorais e as compostas para um só Coro. Estas últimas regiam-se, sobretudo, por um dos mais predominantes princípios de organização formal dos séculos XVI e XVII, que se designava por *princípio formal motético* ou *estilo motético*. Este, segundo Christoph Wolff¹⁶¹, surge como uma divisão do *estilo eclesiástico* e foi categorizado como um estilo de composição derivado da linguagem polifónica tradicional, especialmente de Palestrina e a sua tradição, e foi aplicada a outros géneros além do Motete, como a Missa, salmos, lições, antífonas, hinos, cânticos, etc. Como esclarece Samuel Rubio:

En rigor de verdad no se puede hablar de diversos géneros de formas musicales polifónicas en el sentido de que cada pieza litúrgica tenga su manera peculiar de ser construída, como la tienen, por ejemplo, en siglos posteriores, la fuga, la sonata, el minué, etc.

Formalmente las distintas piezas polifónicas de la liturgia no se diferencian entre sí. Si nos presentan, desprovistos de texto, un motete, una estrofa de un himno, un verso de un magnificat y un Kyrie de una misa, no hallaremos más diferencia entre las cuatro piezas que la puramente externa de ser más larga o

¹⁶¹ Christoph, WOLFF, «Motet», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 17, p. 215. Também J.V. Gonzalez Valle se refere ao *estilo motético* nos seguintes termos: «Las Pasiones polifónicas españolas han sido elaboradas de diversos modos...Junto a estas encontramos otras, en las que esa técnica se entremezcla con la del motete, es decir, donde el contrapunto simple, o nota contra nota, alterna con el compuesto o imitativo». Mais adiante refere ainda: «Las pasiones de Guerrero tienden al estilo motético. No me refiero aquí a la "Pasión-motete", es decir, todo el texto compuesto como un motete, sino al estilo técnico-compositivo». Cf. José-Vicente GONZALEZ VALLE, *La tradición del canto litúrgico...*, *Op. cit.*, pp.92 e 105. O próprio Cerone também menciona que os Cânticos devem compor-se com imitações, fórmulas melismáticas etc., como os motetes. Cf. Cerone, *Op. cit.*, p.689 e seg.

*más cortas las una que las otras.*¹⁶²

Assim, e ainda segundo Samuel Rubio o *estilo motético* caracterizava-se pelo constante fluir melódico das várias vozes, numa sucessão ininterrupta do discurso sonoro, chegando este mesmo autor a afirmar que não há nada mais oposto à verdadeira arte polifônica que uma peça com uma série de trechos limitados pela sua respectiva cadência e separados entre si por um silêncio, ainda que seja brevíssimo.¹⁶³ Como tal, a condução das vozes deve ser tal que, enquanto algumas delas fazem uma cadência, as outras continuam o seu movimento, isto é, as entradas de cada uma das vozes e os finais das frases devem fazer-se em alternância. Tudo isto contribui para o equilíbrio formal do discurso ao nível da composição, no seu todo.

No entanto, outro aspecto a ter em conta no fluir contínuo é que, para haver uma transparência e inteligibilidade do discurso polifónico há que ter em conta, ao mesmo tempo, a distinção entre as sucessivas unidades mais pequenas, ou seja, entre os elementos que constituem o texto poético de base: períodos, frases e membros.

Idealmente, estas duas tendências, que poderiam ser contraditórias entre si - a continuidade do movimento sonoro, por um lado, e a separação adequada entre os diversos episódios, por outro - devem gerar um compromisso e tensão de toda a trama polifónica, sem por isso comprometer a unidade de conjunto, mas antes favorecendo o melhor do desenvolvimento da estrutura formal.¹⁶⁴

¹⁶² Samuel RUBIO, *La Polifonia Clássica*, cit., p. 159.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 150.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

Desde o século XV, os polifonistas foram modificando a maneira de conduzir esta tensão dialéctica. Inicialmente havia uma tendência para a não interrupção da frase melódica, e a sua interligação mais ou menos compacta com a frase seguinte, sendo em muitos casos difícil até assinalar onde terminava uma frase e começava a outra. Os polifonistas dos finais do século XVI, no sentido de desempenharem melhor as necessidades de pontuação do texto, passaram a interessar-se mais claramente pela articulação conjunta e simultânea das frases e membros.¹⁶⁵ Desse modo, a articulação músico-textual das várias vozes, através das cadências, passaria a realizar um papel cada vez mais predominante na arquitectura polifónica, e esse papel salientou-se ainda mais durante o século XVII.

É sobretudo neste contexto que se enquadra Manuel de Tavares uma vez que em várias das suas composições se constata uma forte articulação do discurso musico-textual, nomeadamente através da cadenciação de curtas secções, ou membros ou incisos, ou mesmo palavras, separando-as mesmo às vezes, por pausas o que anuncia uma concepção cada vez mais vertical e homofónica do discurso polifónico.

Nas obras policorais os aspectos dos princípios de organização formal são bastantes distintos dos referidos anteriormente, do *estilo motético*, conforme constata mais uma vez Samuel Rubio:

Notables diferencias estilísticas son apreciables entre la salmodia a cuatro o cinco voces y la salmodia a ocho. En la primera, aplicada principalmente a los "cantos evangélicos", sobre todo al "Magnificat", la polifonia conserva sus formas más puras y auténticas. Por el contrario, en los salmos a ocho voces asoma ya el barroquismo musical de los siglos XVII y XVIII. Desaparece la continuidad de la línea melódica para dar paso a una fragmentación de los temas en incisos

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 151.

*mínimos, cuya repetición alternada por los coros da lugar a porfiados diálogos.*¹⁶⁶

Assim, em vez do fluir contínuo da linha melódica, nas composições policorais há uma maior fragmentação dos temas ou motivos em incisos mínimos e com diálogo dos coros em alternância.

Outro aspecto da diversidade formal das composições tem a ver com a estrutura dos textos que lhe servem de base. A uma determinada organização textual tende a equivaler a um certo tipo de organização musical, ainda que a correspondência nem sempre seja linear, pois podem interferir outros elementos indiferentes à observação do texto. A tendência predominante na tradição polifónica até ao século XVII era fazer decorrer directamente a forma musical da morfologia do texto, procurando equilibrar de forma simétrica as dimensões das várias secções. Acontece esta situação, por exemplo, na Missa, como se já verificou no capítulo anterior, e se pode examinar no quadro seguinte:

Kyrie

Quadro N.º 4	N.º de unidades métricas	Percentagem
Kyrie	14	31,8%
Christe	8	18,2%
Kyrie	22	50%
Total	44	100%

Analisando o quadro n.º 4, à partida não parece haver uma regularidade na dimensão entre as várias secções, no entanto no final do Christe há uma cadência à

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.179.

final do modo, seguida de pausa geral, o que faz com que exista assim, em última análise, uma bipartição dimensional do conjunto de toda a peça, pois, ao somarmos o primeiro Kyrie ao Christe estas duas secções atingem aproximadamente 50% da peça. Estamos portanto em presença de uma preocupação de equilíbrio formal inerente à tradição polifónica sacra.

Gloria

Quadro N.º 5	N.º de unidades métricas	Percentagem
Gloria A	54	50,5%
Gloria B	53	49,5%
Total	107	100%

Como se pode observar pelo quadro n.º 5 chega-se facilmente à conclusão de que o Gloria é seccionado a meio, o que faz com que estejamos na presença de uma proporção absolutamente simétrica. Esta circunstância é tanto mais proeminente quanto aponta para um tipo de expressão formal ajustado ainda em princípios claros de equilíbrio estrutural interno.

Credo

Quadro N.º 6	N.º de unidades métricas	Percentagem
Credo A	63	34,1%
Credo B	25	13,5%
Credo C	45	24,3%
Credo D	52	28,1%
Total	185	100%

No que respeita às várias partes que formam o Credo, existe uma relativa equivalência dimensional entre os Credos A e D. Por sua vez, as partes B e C, em

conjunto, contêm uma dimensão comparável a cada uma das secções individuais A e D. Como tal, verifica-se uma tripartição dimensional mais ou menos equilibrada do Credo formadas pelos três grupo: A, B+C e D. Assim também se verifica o respeito pelas regras de proporcionalidade.

O Sanctus, pelo facto de não conter o *Benedictus*, só tem uma secção. Mas comparando-o com os de outros compositores, nomeadamente com os de Frei Manuel Cardoso nas suas seis missas *Ab initio ante saeculo creata sum do Liber tertius Missarum*, as dimensões desta rubrica andam à volta das 31 unidades de mensuração, o que acontece também em Manuel de Tavares, que tem 32.¹⁶⁷

Agnus Dei

Quadro N.º 7	N.º de unidades métricas	Percentagem
Agnus Dei A	16	44,4%
Agnus Dei B	8	22,2%
Agnus Dei C	13	36,1%
Total	36	100%

O Agnus Dei está estruturado em três secções, notando-se sensivelmente uma simetria em relação às proporções, em que as partes A e C são maiores e a B menor.

Por tudo o que foi exposto pode-se concluir que Manuel de Tavares, na sua Missa, nos oferece um testemunho bem claro do seu respeito por todo o conjunto de regras de proporcionalidade e equilíbrio formal inerentes à tradição polifónica, tal como esta foi herdada dos finais do século XVI.

¹⁶⁷ Cf. Filipe Mesquita de OLIVEIRA, *Op. cit.*, p. 58 e seg.

Como o estudo da forma se processa em diferentes níveis ou planos de análise houve necessidade de fazer agrupamentos distintos, conjugando os diversos géneros musicais e a sua textura. Assim, começando pelas obras para um só coro, que se inserem dentro do *estilo motético*, e que podem abarcar vários géneros musicais, temos no geral:¹⁶⁸

ESTILO MOTÉTICO

	N.º de obras	Percentagem
1 a 5 secções	8	72,7%
6 a 7 secções	0	0
8 a 10 secções	0	0%
11 a 13 secções	1	9,1%
≥ 14 secções	2	18,2%
TOTAL	11	100%

Ao examinar as características formais destas rubricas, verifica-se que, no que respeita ao seu seccionamento interno, a maioria, 72,7%, tem poucas secções, entre uma e cinco, e que só as restantes, 27,3 %, têm mais que dez. Esta discrepância está em correspondência com a extensão dos textos litúrgicos, que apresentam uma considerável heterogeneidade, levando à disparidade no número de secções formais.

Examinando as obras policorais, que também abarcam vários géneros musicais, podemos igualmente verificar o seu seccionamento interno.

OBRAS POLICORAIS

	N.º de obras	percentagem
1 a 4 secções	7	53,8%
5 a 7 secções	1	7,7%
8 a 10 secções	3	23,1%
11 a 13 secções	2	15,4%
TOTAL	13	100%

¹⁶⁸ Inclui-se neste grupo as Paixões, o *Nunc dimittis* (B), *Lamentação de Jeremias* e os Hinos, menos o *Procul recedant somnia*.

Como se pode observar, também aqui existe disparidade quanto aos número de secções internas, embora não haja um desnível tão acentuado como no caso das peças que seguem o *estilo motético*. As obras que têm menos do que cinco secções são a maioria, perfazendo 53,8% da totalidade das obras policorais, as restantes vão de 6 a 13 secções, com uma percentagem de 46,2%. Nestas, além da diferente extensão dos textos, tem de se registar um aspecto interessante que é o princípio de repetição motívica, intensificando a articulação simultânea de unidades muito curtas do texto. A alternância reiterada e dialogante dos vários coros, com a frequente repetição motívica das frases ou incisos do texto, reforça também estas características no plano do ritmo, e a cadenciação é consideravelmente maior. Todos estes aspectos constituem traços inovadores de uma escrita marcadamente articulada. Este fraccionamento músico-textual distancia-se, assim, substancialmente do tradicional *estilo motético*. Para exemplificar o que se acaba de dizer compare-se os dois *Nunc dimittis*, cujos quadros de análise se encontram no Anexo C.

Importa agora analisar as obras por géneros musicais, começando pela Missa. Quanto ao único exemplar de um Ordinário da Missa deste autor há que referir que esta é das obras mais longas de Manuel de Tavares, com um total de 405 unidades métricas e, juntando todas as rubricas, treze secções.

Quanto às composições oriundas do Próprio da Missa, estas são todas versões da Paixão, sendo que três, como já foi referido, são interpolações numa obra de outro compositor. Assim, é natural que o seu seccionamento seja reduzido, variando de uma secção, no caso do *Jesus Nazareus*, até três, no *Sprevit autem*.

As outras duas Paixões, destacam-se visivelmente, entre quase todas as composições, pela estrutura dos seus textos litúrgicos bastante extensos e complexos. Do ponto de vista dos princípios de organização formal fazem um recurso moderado ao *estilo motético*. No que diz respeito à sua forma externa, que naturalmente a sua estrutura deriva da estrutura textual, são composições de grandes dimensões, sobretudo a Paixão segundo S. Mateus, com 420 unidades métricas e a de S. João, com 186. Quanto ao seccionamento interno, as características dos respectivos textos resultam num número de secções muito superior a qualquer outra composição, contendo a Paixão segundo S. Mateus 25 secções e a Paixão segundo S. João com 14 secções.

Nos géneros músico-litúrgicos pertencentes ao Ofício temos que separar as obras que são policorais e as de um só coro. Nestas últimas inclui-se o Cântico de Simeão, *Nunc dimittis* (B), a *Lamentação de Jeremias*, o Impropério *Popule meus*, o Salmo *In te Domine* e os Hinos. As duas primeiras, tal como as Paixões, fazem um recurso moderado ao *estilo motético*¹⁶⁹, no entanto em termos de proporções são bastante diferentes. O *Nunc dimittis* é constituído por 84 unidades métricas, em três secções, e a *Lamentação de Jeremias*, por 404 unidades métricas, em doze secções. No entanto, esta última apresenta uma estrutura mais complexa, pois há um tema recorrente que vai aparecendo ao longo da peça. A sua estrutura formal é a seguinte:

¹⁶⁹ Segundo Gunther Massenkeil estilisticamente as Lamentações são similares ao motete. Cf. Gunther MASSENKEIL, «Lamentations», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 14, pp.188-190.

$A_1 - A_2 - A_3 - B - A - C - D - E - A - F - G - H$

O *Popule meus*, que só tem um única secção, e o hino *Procul recedant somnia*, que tem duas secções, recorrem à forma estrófica. O salmo *In te Domine*, que tem quatro secções, utiliza a salmodia simples, conhecida por *fabordão*, pois cada hemístiquio está claramente cadenciado, contendo o primeiro uma cadência diferente da final do modo, com o objectivo de produzir um efeito suspensivo, e o segundo uma cadência à final do modo, para causar, pelo contrário, um efeito conclusivo.

Os restantes quatro hinos recorrem ao *estilo motético*. O *Gloria et honor Deo* é composto por uma só estrofe e uma secção. O *Gloria, laus et honor* apresenta o texto das duas primeiras estrofes tratadas no esquema de um duplo motete ou motete em duas partes. A primeira estrofe escrita no modo I (Ré autêntico transposto a Sol), apresenta três secções; a segunda estrofe, *Israel es tu rex*, escrita no modo X (Lá plagal transposto a Ré), apresenta duas secções.¹⁷⁰ Os outros dois hinos contêm igualmente duas estrofes em que a primeira tem três secções e a segunda duas, e ambas estão escritas no mesmo modo e utilizam um *cantus firmus* semelhante. A segunda estrofe, *Deo Patri sit gloria* é partilhada, como já foi referido, pelos dois hinos e além de ser acrescida de mais uma voz, para assegurar a ligação do conjunto polifónico desde o princípio ao fim, Manuel de Tavares aplicou o procedimento chamado de *imitação canónica*, que consiste neste caso numa melodia continuada, o *cantus firmus*, cantada em contraponto por duas vozes ao

¹⁷⁰ Encontramos este hino tratado de maneira semelhante por vários compositores, como por exemplo em Francisco Ximeno, Maestro de Capela de Albarracin. CF. *Obras de la Capilla de la Catedral de Albarracin (Teruel) de los siglos XVII y XVIII*, estudio y transcripción de Jesús M. Muneta, «Polifonía Aragonesa», vol. III, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, p. 13.

intervalo de quinta. O cânone não é utilizado como um artifício desligado das outras vozes, mas forma antes o seu centro de gravitação: dá-lhes significado, unidade e valor, e por sua vez sustêm-nas. As vozes que não participam da imitação canónica recebem desta os seus elementos figurativos, e não obstante formarem com ele um conjunto total único, têm de certo modo vida própria, com os seus motivos.

As obras policorais abarcam neste género as seguintes composições: o *Nunc dimittis*, o *Parce mihi* e os quatro Salmos de Vésperas. Como as suas restantes características já foram enunciadas, resta-nos referir os seccionamento internos: assim, o *Nunc dimittis* tem seis secções, em 134 unidades de mensuração (compassos); o *Parce mihi* quatro secções, em 82 compassos; o *Beatus vir* onze secções, em 175 compassos; o *Credidi* dez secções, em 252 compassos, o *Dixit Dominus* dez secções, em 148 compassos e o *Laudate pueri* oito secções, em 137 compassos. No entanto este último apresenta um outro aspecto importante da forma musical, próximo da forma do rondó. Neste Salmo o segundo verso funciona como um refrão que alterna com os outros versos, ou hemistíquios. O resultado é uma estrutura formal dotada de alguma complexidade, do tipo seguinte:

A – B – C₁ – B – C₂ – B – D – B

Esta forma deriva do plano músico-textual, com a repetição intercalada da secção B. Da relação entre a forma externa e o seccionamento interno pode-se constatar o que

já foi dito anteriormente em relação ao princípio da repetição motivica enunciada pelos coros, em permanente diálogo.

O género Motete só apresenta obras policorais, incluindo obras para dois coros a sete e oito vozes. No que diz respeito ao número de secções formais verifica-se que o seccionamento interno se encontra em perfeita consonância com a organização formal do género motete, em que, o número de secções é reduzido, variando entre duas e quatro secções formais. As técnicas de escrita utilizadas para o seccionamento interno são: a sistemática associação de diferentes frases de texto a diferentes temas e/ou novos temas e motivos; a colocação de cadências a anteceder a apresentação de novo texto e/ou novos temas e motivos; e o contraste de texturas. Um motete que não apresenta em cada secção uma nova invenção músico-textual é o *Surge prospera amica mea*. A sua estrutura formal é a seguinte:

A – B – C – **A**

A primeira e última secções são idênticas, sendo separadas por duas secções músico-textuais diferentes.

As três obras do género do Vilancico são policorais, e apresentam sobretudo nas coplas formas estróficas. Em seguida apresenta-se um esquema com a estrutura formal de cada composição.

Título		Estribilho		Mudanças (Coplas)	Volta
		Introdução	Responso		
A gozar del convite del cielo	Música	A ₁	A ₂	2 x B	A ₂ ou A ₁ + A ₂
	Texto			abb cdd	
Pasito quedito	Música	A ₁	A ₂	2 x B	A ₂ ou A ₁ + A ₂
	Texto			abba accd deef ghhg gijj lmmn	
Qien se atreve	Música	A ₁	A ₂	2 x B	A ₂ ou A ₁ + A ₂
	Texto	abbaac abbaac abbaac	dacd	effe ghhg	

O estribilho do vilancico *Quien se atreve* é em forma estrófica, o que não sucede nos outros. Na volta pode-se fazer uma das duas repetições do estribilho, A₂ ou A₁ + A₂.

O romance *Corazón dichoso* tem uma estrutura formal BA (estribilho – copla).

	Estribilho	Copla
Música	B	6 x A
Texto	abba	cdef ghij klmn opqr stuv xfzn

O estribilho utiliza uma quadra de quatro versos, composto de uma frase musical para cada verso. As coplas contêm também uma frase musical para cada verso das quadras, que são em número de seis.

Em síntese, Manuel de Tavares nas suas composições utiliza estruturas formais diversificadas, que constituem um importante elemento diferenciador em termos estilísticos. Algumas delas situam-se mais dentro do espírito estilístico dominante da tradição polifónica quinhentista, constituindo formas modeladas a partir da estrutura litúrgica dos textos: a utilização do *estilo motético*, por um lado, e de formas estróficas, por outro. Dentro deste espírito escreve Rui Vieira Nery:

*a noção de forma continua a ser inteiramente subordinada a uma lógica simples de contraste permanente e à sequência dos efeitos expressivos da linguagem musical, em geral determinados mais por razões de natureza textual do que por considerações de ordem puramente musical.*¹⁷¹

Por outro lado, outras composições apresentam simultaneamente aspectos ligados à tradição e outros ligados à mudança, concretamente nas obras policorais, em que a forma se afasta do *estilo motético* para dar lugar a padrões formais de repetição motívica reiterada, e como tal, a alguma subalternização da importância do texto. Assim, nestas composições as questões parecem ser sobretudo determinadas por razões de pura sonoridade e de expressão intrinsecamente musical.

¹⁷¹ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *Op. cit.*, p. 76.

4.3. O uso da modalidade

A música de Manuel de Tavares entronca-se naturalmente no conceito de sistema modal de finais do Renascimento, tal como este se estendeu pelo século XVI e princípios de XVII, mas entrando já em linha de conta com a expansão desse sistema proposto por Glareano. Foi com a sua obra de 1547, intitulada *Dodecachordon*, que este teórico realizou a codificação definitiva dos modos, alargando os oito modos tradicionais para doze. Segundo Manuela Toscano, Glareano fez esta extensão dos modos, «tomando por base o sistema pseudo clássico, constructo em grande parte especulativo que incorpora a teoria modal do canto litúrgico medieval com a teoria helenística dos géneros intervalares do sistema diatónico». ¹⁷² Assim, os novos modos de Lá (eólico) e Dó (jónico) receberam a sua consagração teórica, pois vinham sendo progressivamente adoptados na *praxis* polifónica, tendendo para um processo evolutivo que conduziria, em última análise, à prefiguração das modernas tonalidades Maior e menor. A vulgarização destes dois modos conduziria igualmente ao efeito de dissolução gradual dos padrões interválicos característicos dos oito modos eclesiásticos mais antigos.

Este aspecto diz respeito ao estilo musical da obra de Tavares, pois os modos «novos» são amplamente utilizados, em 12 obras, correspondendo a uma percentagem de 42,9% do repertório hoje conhecido deste autor.

Em outros modos, que não o de Lá e o de Dó, encontramos também hibridismos modais, pela introdução de procedimentos heterodoxos, alargando

¹⁷² Maria Manuela Toscano OLIVEIRA, *Maneirismo Inquieto; Os Responsórios de Semana Santa de Carlos Gesualdo*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Doutoramento, 2002, p. 464.

consequentemente uma série de regras subjacentes à teoria do contraponto modal, o que resulta numa coexistência de elementos ligados à tradição com outros mais modernizantes. Estas fugas verificam-se, muito particularmente, no domínio do âmbito das vozes, que muitas vezes são excedentários, na exploração de cadências estranhas ao modo escolhido e na aplicação do cromatismo.

No caso do repertório de Manuel de Tavares aplica-se sobretudo nas três obras em que utiliza o Modo III, mais concretamente na Missa, mas também aos Modos I e II, que são bastante utilizados, com uma percentagem de 35,7%, todos transpostos a Sol.

O compositor não faz menção aos Modos IV, V, VI e X. No caso dos Modos V e VI talvez por ser de abordagem complexa devido à presença do trítono.

Caracterização do tratamento modal

MODOS		N.º de obras	Nome das obras	Percentagem	Transposições	Nome das obras
Modo I	Ré	6	Paixão S. Mateus Dixit Dominus Cum completerentur Gloria, laus et honor Procul recedant somnia Tota pulchra	21,4	Sol (6)	Paixão S. Mateus Dixit Dominus Cum completerentur Gloria, laus et honor Procul recedant somnia Tota pulchra
Modo II		4	Lamentação de Jeremias Amore currit saucia Haec Christi amore Tota pulchra	14,3	Sol (4)	Lamentação de Jeremias Amore currit saucia Haec Christi amore Tota pulchra
Modo III	Mi	3	Missa Parce mihi Laudate pueri	10,7		
Modo IV		-	-	0		
Modo V		-	-	0		
Modo VI	Fá	-	-	0		
Modo VII	Sol	2	In te Domine Quien se atreve	7,1		
Modo VIII		1	Paixão S. João	3,6	Dó (1)	Paixão S. João
Modo IX	Lá	6	Nunc dimittis (B) Nunc dimittis (LP) Popule meus Credidi Surge propera amica mea Corazón dichoso	21,4		
Modo X		3	Jesus Nazareus Partiti sunt Sprevit autem	10,7		
Modo XI	Dó	-		0		
Modo XII		3	Beatus vir Gloria et honor Deo Pasito quedito	10,7	Fá (1)	Gloria et honor Deo

	N.º de obras	Percentagem
Maiores	6	21,4%
Menores	22	78,6%
Total	28	100%
«Novos»	12	42,9%

Constata-se uma predilecção pelos modos ditos “menores”¹⁷³, o que provavelmente tem a ver com intenções expressivas sugeridas pelos textos. Como muitas das obras se destinam a períodos de penitência e luto no contexto do ano litúrgico, compreende-se mais facilmente esta escolha pelos ditos modos “menores”. Sobre este assunto já Zarlino recomendava que os modos que contavam com a 3ª menor inicial se moldavam particularmente bem a textos em que o conteúdo encerrava algumas referências a ideias de humildade ou humilhação, de prostração ou de veneração de um ente superior.¹⁷⁴ De notar que para o repertório da Semana Santa, Tavares utiliza os modos “menores” em 87,5% das obras.

A apreciação modal efectivada no presente estudo teve em linha de conta as seguintes premissas: nota em que recai a cadência final (que por regra se confirma ser a final do modo) e análise do plano cadencial,¹⁷⁵ âmbitos das vozes, afinidade tonal entre a primeira nota e o último acorde da peça, armação de clave e transposição do modo, e mistura e co-mistura de modos.

¹⁷³ Considera-se Modos menores aqueles cuja primeira terceira é menor.

¹⁷⁴ Gioseffo ZARLINO, *Intitvioni Harmoniche*, Venetia, Francesco de i Francschi Senefe, 1573, III Parte, Cap. 71, f. 341-342.

¹⁷⁵ Este aspecto irá ser abordado no Cap. 4.4.

- **Âmbito das vozes**

O âmbito das vozes exerce um papel determinante na distinção entre um modo autêntico ou plagal. Apesar da nova propensão para a composição simultânea das vozes, da valorização da sonoridade em geral e da consciencialização do carácter do baixo como «fondamento dell' Harmonia [...] & Sostenimento dell' altre parti»,¹⁷⁶ ao longo do século XVI os diversos teóricos persistem em apoiar a concepção estabelecida desde as raízes da polifonia de que o tenor tem a excelência sobre as outras vozes na fixação do carácter autêntico ou plagal do modo fundamental. Sobre este aspecto Zarlino afirma: «Il Tenore segue immediatamente il Basso verso l' acuto, ilqua le è quella parte, che regge, & gouerna la cantilena, & è quella, che mantiene il Modo sopra il quale è fondata».¹⁷⁷

A distinção efectiva entre os âmbitos dos modos autênticos e plagais que se reportam a uma mesma final foi comprovada por Bernhard Meier, com fundamento em numerosas fontes teóricas, bem como na prática musical da época.¹⁷⁸

O processo usual em quase toda a polifonia do século XVI, no que respeita ao âmbito das vozes, era que estas cumprissem uma amplitude de cerca de uma oitava, com a possibilidade de se expandir em algumas notas, em um ou dois tons, no sentido ascendente ou descendente.¹⁷⁹ No caso das obras de Tavares só considerámos excedentário o âmbito de uma voz quando ultrapassa em duas ou mais notas o limite superior ou inferior da sua tessitura de oitava, no caso do Soprano, Contralto e Tenor; e em três ou mais notas no caso do Baixo.

¹⁷⁶ Gioseffo ZARLINO, *Op. cit.*, III Parte, Cap. 58, f. 282.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Bernhard MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources)*, New York, Broude Brothers, 1988, p. 47 e seg.

¹⁷⁹ B. MEIER, *Op. cit.*, p 41.

Constata-se que é bastante significativo o número de obras de Manuel de Tavares em que as várias vozes são claramente excedentárias, com predominância para o Tenor e o Baixo. O Baixo excede o seu âmbito modal em 64% das composições, o Tenor em 50%, o Soprano em 44% e o Alto em 21,4%. O procedimento da voz do baixo é muito revelador de um desvio estilístico em relação à tradição da polifonia modal chegando mesmo a perfazer em diversas composições uma amplitude melódica correspondendo ao intervalo melódico de 12^a e 13^a, e chegando mesmo ao de 14^a e de 15^a. Este desvio do Baixo deve-se em boa parte aos saltos frequentes de 4^a, 5^a e 8^a, ligado ao facto de servir crescentemente como sustentação das relações verticais, proto-harmónicas, do contraponto e de gozar de uma maior autonomia e ainda, configurar movimentos típicos de um Baixo instrumental. O Tenor nos seus desvios à tradição chega também a uma amplitude melódica correspondendo ao intervalo melódico de 13^a. Isto acontece sobretudo quando esta voz é a mais grave da textura da composição. Verifica-se que é nas obras policorais que existe um maior desvio em relação ao âmbitos excedentários. Nestas composições o Soprano chega a preencher uma extensão melódica de 11^a e o Alto de 12^a.

Embora numa proporção bastante pequena, as vozes de Soprano, Alto e Tenor chegam a ter um âmbito deficitário, inferior à oitava, chegando a não exceder o intervalo de 7^a, 6^a ou mesmo de 5^a.

Em síntese, só cinco composições, o que perfaz uma percentagem de 17,8% é que não apresentam em nenhuma das vozes âmbitos excedentários ou deficitários. O facto de a maioria das vozes apresentarem um âmbito excedentário, ao mesmo tempo, não é de estranhar uma vez que estas composições se inserem nas primeiras décadas do século XVII, numa época subsequente ao lançamento da

questão cadente da ponderação entre a *praxis*, por carácter associada ao pendor sensorial, e a teoria, reconhecida com a concepção de música enquanto resultado de regras racionais, como tal, remete-nos para um período posterior à consolidação entre *praxis*/teoria.

- **Afinidade tonal entre a primeira nota do tema inicial e o último acorde da peça**

Se durante o século XV os compositores não tinham interesse em conseguir a “moderna” afinidade tonal entre o começo de uma obra e a sua final, a partir da segunda metade do século XVI observa-se uma clara tendência para o estabelecimento de uma relação tonal entre a primeira nota da obra e a fundamental do acorde final.¹⁸⁰

Regra geral, a primeira nota de um tema está em relação de oitava, quinta ou quarta com a fundamental do último acorde da peça, fundamental que na maior parte dos casos é, por sua vez, a tónica do modo.¹⁸¹

Ao se examinar a obra de Manuel de Tavares pode-se observar esta mesma relação tonal entre a nota do começo e a final ou fundamental do acorde final. Esta relação converte-se em coincidência num número considerável de composições: dezasseis casos de um total de vinte e oito, o que perfaz uma percentagem de 57,1%, ou seja mais de metade das peças.

¹⁸⁰ Samuel RUBIO, *La Polifonia...cit.*, p. 146.

¹⁸¹ *Ibidem.*

Nos seguintes quadros indicou-se não só a primeira nota da peça, mas também a corda final ou “tónica” e os intervalos que formam parte do acorde final:

Quadro N.º 8 – Relação de coincidência entre primeira nota e corda final

Tom / Modo	Nota inicial	Acorde final	Título
I transposto a sol	Acorde: Sol	Sol + 3ª + 5ª	<i>Paixão segundo S. Mateus</i>
I transposto a sol	Acorde: Sol	Sol + 3ª + 5ª	<i>Dixit Dominus</i>
I transposto a sol	Acorde: Sol	Sol + 3ª + 5ª	<i>Cum complerentur</i>
I transposto a sol	Acorde: Sol	Sol + 3ª + 5ª	<i>Procul recedant somnia</i>
I transposto a sol	Acorde: Sol	Sol + 3ª + 5ª	<i>Tota pulchra es</i>
II transposto a sol	Sol	Sol + 5ª	<i>Amore currit saucia</i>
II transposto a sol	Sol	Sol + 3ª + 5ª	<i>Haec Christe amore</i>
II transposto a sol	Sol	Sol + 3ª + 5ª	<i>A gozar del convite del cielo</i>
VII Modo	Acorde: Sol	Sol + 3ª + 5ª	<i>Quien se atreve</i>
IX Modo	Acorde: Lá	Lá + 3ª + 5ª	<i>Nunc dimittis (LP)</i>
IX Modo	Acorde: Lá	Lá + 3ª + 5ª	<i>Credidi</i>
IX Modo	Lá	Lá + 3ª + 5ª	<i>Surge propera amica mea</i>
IX Modo	Lá	Lá + 3ª + 5ª	<i>Corazón dichoso</i>
X Modo	Lá	Lá + 3ª + 5ª	<i>Jesus Nazarenus</i>
XII Modo	Acorde: Dó	Dó + 3ª + 5ª	<i>Beatus vir</i>
XII Modo	Acorde: Dó	Dó + 3ª + 5ª	<i>Pasito quedito</i>

Em outras ocasiões a relação com respeito à fundamental é de V grau ou de IV, com uma representação de quatro obras tanto para o primeiro caso como para o segundo, perfazendo cada conjunto uma percentagem de 14,3%.

Quadro N.º 9 – Relação de V grau entre primeira nota e corda final

Tom / Modo	Nota inicial	Acorde final	Título
II transposto a sol	Ré	Sol + 3ª + 5ª	<i>Lamentação de Jeremias</i>
VIII transposto a dó	Acorde: Sol	Dó + 5ª	<i>Paixão segundo S. João</i>
X Modo	Mi	Lá + 3ª + 5ª	<i>Partiti sunt</i>
X Modo	Mi	Lá + 3ª + 5ª	<i>Sprevit autem</i>

Quadro N.º 10– Relação de IV grau entre primeira nota e corda final

Tom / Modo	Nota inicial	Acorde final	Título
III Modo	Acorde: Lá	Mi + 3ª + 5ª	<i>Missa</i>
III Modo	Acorde: Lá	Mi + 3ª + 5ª	<i>Parce mihi</i>
III Modo	Lá	Mi + 3ª + 5ª	<i>Laudate pueri</i>
VII	Acorde: Dó	Sol + 3ª + 5ª	<i>In te Domine</i>

Entre as outras quatro peças restantes a relação é diversa, duas peças em que a relação é de III grau, uma de II e, finalmente uma cuja relação é de VII:

Quadro N.º 11– Relação de III grau entre primeira nota e corda final

Tom / Modo	Nota inicial	Acorde final	Título
IX Modo	Acorde: Dó	Lá + 3ª + 5ª	<i>Popule meus</i>
XII transposto a fá	Acorde: Lá	Fá + 3ª + 5ª	<i>Gloria et honor Deo.</i>

Estes dois casos, em que iniciam com tríades sobre o 3º grau do modo fundamental, respeita a lógica de Zarlino dos *principii*. Este teórico prescreve, ao contrário de outros, que as entradas sejam iniciadas sobre uma das *chorde estreme*, correspondentes ao primeiro e quinto grau do modo, ou sobre a *chorda mezzana* correspondente ao terceiro grau do modo fundamental.¹⁸²

Quadro N.º 12 - Relação de II grau entre primeira nota e corda final

Tom / Modo	Nota inicial	Acorde final	Título
I transposto a sol	Lá	Sol + 5ª	<i>Gloria, laus et honor</i>

¹⁸² Gioseffo ZARLINO, *Op. cit.*, , IV Parte, Cap. 18, f. 392.

Esta entrada faz-se de maneira irregular, já que as imitações são Lá-lá-sol-sol e Ré-ré-dó-dó. Não se trata, pois, de um começo excessivamente desvinculado da corda final, tendo em conta que a primeira cláusula e o resto do refrão do hino se desenvolve de maneira clara dentro do âmbito do primeiro modo.

Quadro N.º 13– Relação de VII grau entre primeira nota e corda final

Tom / Modo	Nota inicial	Acorde final	Título
IX Modo	Sol	Lá + 3ª + 5ª	<i>Nunc dimittis</i> (B)

Esta entrada também é irregular, no entanto, a razão é bem diferente da anterior. Aqui, o tema procede do repertório gregoriano, não tendo sido possível estabelecer a afinidade tonal, pois, o compositor respeitou a mesma relação interválica na sua realização polifónica.

- **Armação de clave e transposição do modo**

Segundo Harold Powers,¹⁸³ a caracterização modal também pode variar de acordo com o facto de a armação de clave ser *cantus durus* ou *cantus mollis*, e com a eventual transposição do modo, que podem evidenciar tipos tonais bem distintos, dentro de um mesmo modo considerado como tal na designação tradicional. Power distingue categorias modais e tipos tonais¹⁸⁴. Este último subsiste num conjunto de obras polifónicas minimamente caracterizadas por uma associação peculiar de

¹⁸³ Harold POWERS, «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», in: *Journal of the American Musicological Society*, Boston, 1981, vol. XXXIV, n.º 3, p. 428 e seg.

¹⁸⁴ Esta nomenclatura faculta a compreensão de certos aspectos modais da polifonia que não são propriamente elucidados nos moldes do sistema modal tradicional.

armação de clave, âmbito melódico inferido pela selecção da clave e seu posicionamento no pentagrama, e sonoridade final. Assim, um tipo tonal pode expressar uma categoria modal, o que não quer dizer que seja efectivamente um modo, mas pode também não ter uma conexão com a mesma, manifestando-se, neste caso, antagónico com qualquer dos esquemas modais tradicionais.¹⁸⁵

Manuel de Tavares utiliza a transposição dos modos em 12 obras, o que perfaz 42,9% do total das composições. Nas que estão escrita no modo *protus* (Ré), as quais constituem 35,7%, a armação é sempre *c. mollis*, quer estejam no I modo ou II modo, o que resulta numa transposição a Sol. Estas podem ser entendidas como pertencentes a um tipo tonal representativo destes modos.

O modelo de análise de Power reveste-se de maior alcance quando encontramos obras em que apresentam o Si bemol na armação de clave, mas utilizam com assiduidade o Si natural em encadeamentos que não revelam um mero aproveitamento melódico temporário da nota sensível, mas sim uma participação estruturante em circunstâncias de carácter cadencial, é o que acontece entre outros exemplos em *Cum completerentur* e *Lamentatio prima in secunda nocte*. Vendo a questão por outro ângulo, a constituição do modo Ré *c. mollis* é aquela que expressa a escala do modo Lá transposta, uma vez que conta com a bemolização do seu 6º grau na própria armação de clave. Esta escala estaria mais na origem de uma tonalidade menor harmónica, como é o caso, por exemplo de *Tota pulchra es*, uma vez que o Fá # e o Mi ♭ são sistematicamente aplicados.

Os outros modos que foram transpostos são: Modo VIII (Sol plagal) a Dó e Modo XII (Dó plagal) a Fá, o que resulta numa tonalidade de Fá Maior. Ainda poderemos considerar o Modo X (Lá plagal) transposto a Ré, o que resulta numa tonalidade de

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 439.

Ré menor, pois o verso *Israel es tu rex*, do Hino *Gloria, laus et honor* encontra-se neste modo, em contraste com o refrão que se encontra no modo I transposto a Sol.

Para além da técnica tradicional da transposição, Manuel de Tavares expande repetidamente o plano sonoro com cromatismos, o que lhe possibilita conceber hibridismos modais de carácter temporário que trespagam a dimensão linear e a teia contrapontística de mutação sonora, assim como de uma distinção específica de diferenciação expressiva.

- **Mistura e co-mistura de modos**

A mistura e co-mistura de modos foi objecto de estudo por vários tratadistas da segunda metade do século XVI.¹⁸⁶ A mistura de modos institui um afastamento em relação ao delineamento modelar da extensão da oitava modal e dá-se quando a melodia incorpora transitoriamente o âmbito do seu modo complementar para além do do seu próprio modo. Tinctoris enuncia esta característica da seguinte forma: «Tonus mixtus est, qui si authenticus fuerit, descensum sui plagalis, si vero plagalis, ascensum sui authentici attingit».¹⁸⁷ Afirma ainda que a mistura só se consuma quando é realizada a quarta espécie completa abaixo da *finalis* (no modo autêntico misto) e a quinta espécie acima da quinta superior da *finalis* (no modo plagal misto).¹⁸⁸

Considera-se co-mistura o fenómeno de mutação modal estimulado pela admissão casual das espécies de quarta e quinta próprias de um modo alheio ao modo fundamental da peça, podendo ser acompanhado da transformação dos locais

¹⁸⁶ Cf. B. MEIER, *Op. cit.*, p. 286 e seg.

¹⁸⁷ TINCTORIS, *Diffinitorium musices*, cit. por B. MEIER, *Ibidem*, p. 287.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

cadenciais correspondentes. Embora, em certa medida, esta mutabilidade de modo possa ser encarada semelhante ao fenómeno da modulação na música tonal, ao contrário desta última, a co-mistura é considerada um afastamento à norma, carecendo de um fundamento estético da sua presença. Como tal, eram utilizadas transitoriamente em função do ideal de interpretação da palavra e em certos casos para incutir variedade à música.¹⁸⁹

Na música de Manuel de Tavares este aspecto é bastante interessante, e deixa aperceber uma utilização pouco ortodoxa dos modos eclesiásticos tradicionais, em que nalgumas composições presencia-se simultaneamente as características de vários modos. A ambiguidade modal tanto pode traduzir-se numa situação de mistura de modos com a mesma final (por exemplo a presença de componentes musicais que apontam simultaneamente para o Modo I e II), ou numa situação de co-mistura entre modos diferentes e não aparentados. É o que acontece, por exemplo no motete *Cum compleverentur* em que âmbito das vozes, o *exordium* e o plano cadencial apontam para o Modo I transposto a Sol, mas no decorrer da composição por vezes algumas vozes vão até à sua extensão plagal, criando uma ambiguidade entre Modo I e II. Outra situação que acontece com alguma regularidade é aquela em que o âmbito das vozes se apresenta grave, apontando para um modo plagal e o *exordium* também, mas o plano cadencial indica o modo autêntico respectivo; é o que acontece por exemplo no Salmo *Beatus vir*. No caso, por exemplo, do Cântico de Simeão *Nunc dimittis* (LP), a 9 vozes, passa-se uma situação ao contrário desta, em que o âmbito das vozes e o *exordium* apontam para o modo autêntico, mas o plano cadencial para o plagal. Outra situação, é a do próprio delineamento dos temas ou motivos que sugere características plagais e

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 288 a 290.

simultaneamente autênticas quando os outros factores apontam para um modo ou autentico ou plagal. É o caso, por exemplo, do vilancico *A gozar del convite del cielo* em que todos os factores apontam para o Modo II (Ré plagal) transposto a Sol, mas onde o *exordium* apresenta características do modo autêntico. Ainda outro exemplo é o que se mostra a seguir do Salmo *In te Domine*, o qual está no Modo VII (Sol autêntico) mas em que o Tenor no *exordium* tem tanto características plagais como autênticas.



No caso de co-mistura de modos podemos encontrar, por exemplo, no Hino *Haec Christi amore*, no último verso (doxologia) *Deo Patri sit gloria*, que está no Modo II transposto a Sol e que momentaneamente, vai para o Modo V (c. *mollis*), nos compassos 31 a 44. Um caso curioso é o das Paixões segundo S. João e S. Marcos, que estão em modos diferentes, mas onde o proémio é exactamente igual. Assim, na Paixão segundo S. João começa no Modo I (Ré autentico) transposto a Sol, como na de S. Marcos, e em seguida é que toma a modalidade da sua composição que está no Modo VIII (Sol plagal) transposto a Dó.

Mas, a obra onde a co-mistura de modos é mais premente é no Hino *Gloria, laus et Honor*, que está no Modo I transposto a Sol, mas o verso *Israel es tu rex*, contrasta decisivamente com aquele, pois encontra-se no Modo X transposto a Ré. Assim, temos numa mesma obra a utilização de modos “novos” com tradicionais.

- **Tradição e modernidade na concepção modal**

Como já foi dito uma grande quantidade de obras (42,9%) de Manuel de Tavares encontra-se num dos modos «novos» introduzidos por Glareano, o que por si é uma componente insinuante da aproximação a uma percepção das tonalidades Maior ou menor modernas. É do conhecimento geral que o reconhecimento dos modos IX e X (Lá) e dos modos XI e XII (Dó), pressupondo os actuais modos menor e Maior da tonalidade, respectivamente, conduziu à progressiva dissolução do sistema dos modos eclesiásticos polifónicos, acabando por substituí-lo pelo sistema tonal moderno.

O modo de Lá foi utilizado em nove obras o que perfaz uma percentagem de 32,1% e o modo de Dó em três, perfazendo 10,7%. A maior parte destas composições contém componentes claramente tonais que são bastante perceptíveis, como seja, por exemplo, a constituição e a tessitura do Baixo com uma inequívoca função de apoio harmónico, aliada a motivos melódicos puramente decalcados de uma escala tonal moderna, possibilitam inferir que se basearam, na realidade, numa lógica de harmonia funcional e de tonalidade no sentido moderno.

Podemos assim sugerir que as duas obras que foram transportadas deste modos possam considerar-se, no caso de, *Israel es tu Rex* (verso do Hino *Gloria, laus et honor*) na tonalidade de Ré menor e no de *Gloria et honor Deo* na tonalidade de Fá Maior.

Nas outras composições polifónicas em que se apresentam as características estruturais que lhe são emprestadas por um determinado modo eclesiástico notamos uma hibridez frequente da utilização dos modos através de cromatismos ao longo

das composições o que provoca por vezes relacionamentos intervalares característicos das modernas tonalidades maiores e menores.

O Modo III proporciona uma paleta fecunda e abundante de divergências através da dialéctica entre a dimensão tradicional, com a sua constituição característica de lugares cadenciais, e a dimensão moderna, esta induzida pela eolização constante do modo frígio, bem como pelo delineamento cadencial de inspiração triádica, prescrita pelo sistema Zarlino numa antecedência do futuro tonal. Das três composições de Manuel de Tavares no modo de Mi é na Missa que isto se torna mais premente, como se pode constatar pelo exemplo seguinte:

c. 23

The image shows a musical score for four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'ra glo- ri- a tu- a'. The second staff is another vocal line with lyrics: 'ra glo- ri- a tu- a'. The third staff is a vocal line with lyrics: 'ra glo- ri- a tu- a'. The bottom staff is a bass line with lyrics: 'ra glo- ri- a tu- a'. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are 'ra glo- ri- a tu- a' repeated across the four staves.

Missa: *Sanctus* (c. 23 a 27)

A apreciação global dos diversos enquadramentos modais que se acabou de expor leva à ilação de que as composições de Manuel de Tavares apresentam com maior ou menor grau de insistência, um empenho manifesto de descontextualização modal face a uma estrutura típica da tradição quinhentista, o que motiva, não raras vezes, um discurso polifónico de características harmónico-funcionais, saliente pela

presença de notas de atracção e de relações funcionais do tipo Dominante-Tónica enunciadas pelo Baixo.

Do ponto de vista histórico-estilístico, essa essência modal/tonal e essa dialéctica entre a modalidade tradicional e os hibridismos que a distorcem em harmonias funcionais, situam o compositor num entroncamento desinquietao, dinamizado pela complexa conexão maneirista face à tradição e ao desvio inovador.

4.4. O plano cadencial

No presente capítulo faz-se primeiro uma exposição sobre o conteúdo das fontes primárias de teoria musical que por nós foi seleccionada, no sentido de encontrar os fundamentos necessários a uma tipificação das cláusulas. Em seguida estabelecer-se-á as diferentes categorias e as suas respectivas particularidades e só então se fará uma contabilização e análise das cláusulas na obra de Manuel de Tavares para se poder retirar conclusões de fundo sobre o perfil estilístico do compositor.

O termo *clausula* foi utilizado em todas as fontes ibéricas seleccionadas para o presente estudo, mas também, segundo Meier, por autores Germânicos, embora *cadenza* ou *cadencia* tenha sido utilizado no séc. XVI e XVII como sinónimo, sobretudo por autores italianos¹⁹⁰. Com a escolha do termo “cláusula”, procura-se uma maior proximidade e autenticidade tendo em conta a terminologia empregue nas fontes primárias.

Frei Juan Bermudo, no seu tratado *Declaración de Instrumentos musicales*, define o significado do termo cláusula:

Hablando estrechamente, clausula llamo a la que los griegos dicen perihodo, que es fin de sentencia. Ay otras, que en la musica pueden hazer clausulas, y son en medio de sentencia, la qual los griegos dicen collun, y los latinos membrum, o parte principal de la oración: y los músicos llaman punto de mediación. Solemos hazer este punto e medio de todos los versos del psamista. Algunas vezes en la

¹⁹⁰ Zarlino titula da seguinte forma o capítulo da terceira parte das *Institutioni harmonichi: Della Cadenza [...]*

*musica sirve por clausula la coma, o inciso.*¹⁹¹

[...]

*Toda a cantilena debe ser adornada de muchas clausulas: y de algunas veces pasos largos le pueden poner. Tanto es mas suave el canto: quanto abundare de clausulas. Tanta fuerça tienen las clausulas, que por razon de la perfeccion que en si contienen: hazen a las disonãcias consonar.*¹⁹²

[...]

*Es clausula (segun tiene Tinctor) particula de la cantilena, en fin de la qual se halla quietud, o perfection.*¹⁹³

Na primeira frase, Bermudo refere onde se podem realizar cláusulas, ou seja, a sua missão de pontuação. Na segunda frase alega que as obras musicais devem ter um grande fluxo de cláusulas, pois concedem suavidade ao canto, e que podem, algumas vezes, ser estruturadas abrangendo uma duração considerável numa determinada parte da obra. Em seguida menciona que as cláusulas são associadas a uma dinâmica de remodelação: a sua perfeição dá-lhes uma vitalidade peculiar que converte as dissonâncias em consonâncias.

A missão de pontuação da cláusula é também referenciada por Frei Tomás de Santa Maria: «Clausula, es conclusion, o fin, o remate de obra, o de passo».¹⁹⁴

Zarlino descreve a cláusula da seguinte maneira:

*La Cadenza adunque è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insiene, la qual dinota, o quiete generale dell'Harmonia, o la perfettione del senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta.*¹⁹⁵

¹⁹¹ Frei Juan BERMUDO, *Declaración de Instrumentos musicles*, Osuna, 1551 (edição facsimilada por Macario Santiago Kastner, 1957), livro V, cap. 7, fol. 123v e 124.

¹⁹² *Ibidem*, livro V, cap. 29, fol. 135v e 136.

¹⁹³ *Ibidem*, livro V, cap. 29, fol. 136.

¹⁹⁴ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid, Francisco Fernandes de Cordova, 1565, p.62.

¹⁹⁵ G. ZARLINO, *Op. cit.*, livro III, cap. 51, fol. 148 [248].

Segundo este teórico, a cláusula constitui mesmo a parte mais bela da polifonia: «Poi che de sopra si è fatto mentione della Cadenza, la quale (per dire il vero) è la piu bella parte, che si ritrovi nelle Cãtilene».¹⁹⁶ Ainda lhe confere uma importância primordial para o discurso musical, uma vez que há a precisão de ajustar a frase musical à frase literária, quando da execução da cláusula, fixando uma analogia entre o seu papel no contexto musical e a do ponto final no contexto literário:

Et ben che la Cadenza sia molto necessaria nelle Harmonie: percioche quãdo non l'hanno mãcano (come hò detto) di un grande ornamẽto necessario, si per la distinctione delle sue parti, come anco di quelle della Oratione; nõ è però da usarla, se non quando si arriva alla Clausula, overo al Periodo cõtenuto nella Prosa, o nel Verso; cioè in quella parte, che termina il Membro di essa, overo una delle sue parti. Onde la Cadenza è di tanto valore nella Musica, quanto è il Punto nella Oratione: & si può veramente chiamare Punto della Cantilena.

Manuel Nunes da Silva também se pronuncia sobre a cláusula nos seguintes moldes:

*Clausula he o fim de qualquer obra; em canto chaõ he subindo hum ponto, & decendo outro; & em canto de Orgaõ decendo hum ponto, & subindo outro. Destas duas se ordena a clausula em contraponto, que tem quatro partes, a saber, Prevençaõ, que he especie boa; Ligadura, que he especie má; septima, ou segunda, & suas compostas; Disculpa, ou abono de Ligadura, que he especie imperfeita; & fechar a clausula, que serà sempre especie perfeita, & melhor. 1^{us} 8º. 15º. Sempre se usa da clausula no fim da obra de preceyto; & tambem se usa de clausula no contexto da obra por elegancia...*¹⁹⁷

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ Manuel Nunes da SILVA, *Arte Mínima...*, 1685, «Tratado da Arte de Contraponto», Regra VII, p. 27-28.

Das palavras do autor podemos concluir que as cláusulas se baseiam sobretudo numa lógica de condução melódica, horizontal, das diferentes vozes da textura polifónica de acordo com uma ponderação no sentido de diferenciar e hierarquizar as cláusulas.

Sobre a condução melódica Santa Maria refere: «...la qual se forma y compone de tres puntos, assi como re, ut, re».¹⁹⁸ As palavras do autor possibilitam conceber uma percepção da parte melódica condutora de uma cláusula, no entanto sem ainda apresentar a movimentação das outras vozes. Esta parte melódica a qual Zarlino reconhece como modelada por três componentes individuais: *antepaenultima*, *paenultima* e *ultima*¹⁹⁹, correspondendo à fórmula cadencial designada por *clausula cantizans* (I-VII-I)²⁰⁰ Esta cláusula, que teve origem na voz mais aguda (soprano), pode surgir em qualquer uma das vozes.

Voltando à citação de Nunes da Silva, como se pode constatar, a escrita de uma cláusula cumpria um conjunto de fórmulas. O autor só alega como intervalos harmónicos dissonantes, “especie má”, a segunda, a sétima e as suas compostas, numa clara referência à progressão de duas vozes, a *clausula cantizans* e *tenorizans* (II-I)²⁰¹. Refere, ainda, explicitamente que o intervalo de resolução da dissonância, a que denomina “disculpa ou abono”, é um intervalo imperfeito e o “fechar” é efectuado pela progressão de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita (6ª – 8ª).

¹⁹⁸ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62.

¹⁹⁹ G. ZARLINO, *Op. cit.*, livro III, cap. 51, fol. 148-149 [248-249].

²⁰⁰ B. MEIER, *Op. cit.*, p. 91.

²⁰¹ *Ibidem*. Descendentes da configuração antiga gerada pelo *cantus* e pelo *tenor*, as quais se movimentavam por graus conjuntos e em movimento contrário.

Zarlino também referindo-se ao facto da condução melódica da cláusula de Canto de Órgão, diz que esta necessitaria de ser participada pela marcha conclusiva das outras partes participantes da textura.²⁰²

A definição de cláusula enquanto elemento de múltiplas funções de pontuação do discurso musical e demarcações de diferentes secções da composição no seio da construção polifónica implica, por sua vez, a estabilização e clarificação modal. Esta faceta é salientada por Zarlino: « Et debbono terminare insieme il Punto della Oratione, & la Cadenza; non già sopra qual si voglia chorda; ma nelle proprie chorde regolari de i Modi, ne i quali sarà composta la cantilena...». ²⁰³

A este propósito também Bermudo elucida: « Antes que comience a componer: mire la letra de que tono, o modo deve ser, y contemple en quãtas partes el tal modo puede hazer clausulas». ²⁰⁴

A colocação das cláusulas em relação à posição em que são realizadas, no seio da escala modal, demarca a sua maior ou menor firmeza quanto à pontuação do discurso musical. Neste sentido, atente-se ao que relata Santa Maria:

Son llamadas finales, porque se hazen adonde los tonos fenescen, las quales como mas principales tienen el primero grado. Las otras se llaman medias, porque se hazen adonde los tonos demedian, las quales tienen el segundo grado. Las otras posteras se llaman de passo, porque no son tan proprias, ni tan naturales a los tonos, como las otras dos, y assi no se hazen adonde los tonos fenescen ni adonde demedian, las quales como menos principales, tienen el tercero grado. ²⁰⁵

²⁰² G. ZARLINO, *Op. cit.*, livro III, cap. 51, fol. 148 [248].

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ Frei Juan BERMUDO, *Op. cit.*, livro V, cap. 27, fol. 134v.

²⁰⁵ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.66v.

O autor estabelece uma hierarquia na manipulação das cláusulas. Assim, as cláusulas *finais*, as que incidem sobre a final do modo alcançam um maior vigor conclusivo; as cláusulas *medias*, que se dão sobre a nota do grau da escala modal identificada como *Repercussio*²⁰⁶ ou Dominante, desempenha um efeito menos graduado e as cláusulas de *passo*, as quais podem ocorrer sobre outros graus da escala modal que não a final e a Dominante, exercem um menor poder conclusivo. Desta forma o plano clausular é manipulado pelo compositor de forma a atribuir maior ou menor força à cláusula.

Os teóricos estudados sublinham ainda que a estrutura habitual da cláusula integra pelo menos uma dissonância e uma síncopa. Parece, de facto, que as cláusulas com dissonância são a norma, a cláusula integra-se numa moldura compositiva que se baseia na resolução de dissonâncias ou seja, na conclusão contrapontística de uma textura musical. No entanto, já em 1565 Santa Maria dá a entender, ainda que subtilmente, a possibilidade de se comporem cláusulas sem dissonâncias. Santa Maria a certo passo escreve que «por regla general, que todas las clausulas se hazen con una o dos dissonancias».²⁰⁷ No mesmo sentido Zarlino admite que as cadencias podem ser simples (“Semplici”) ou diminuídas (“Diminuite”). As primeiras procedem por figuras rítmicas iguais nas várias vozes e não contêm dissonâncias, enquanto que as segundas não têm ritmo igual nas diversas vozes e contêm algumas dissonâncias:

Si trovano tutte le sorti de cadenze in due modi: overo che sono Semplici; overamente che sono Diminuite. Le Semplici sono quelle, le cui parti procedeno per figure, o note simile, & [non] contengono alcuna dissonanza; & le Diminuite sono quelle, che contengono tra le parti della cantilena varie figure, & alcune

²⁰⁶ B. MEIER, *Op. cit.*, p. 39.

²⁰⁷ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62v.

*Dissonanze.*²⁰⁸

Zarlino acrescenta que deve existir, pelo menos, três figuras rítmicas por voz e no mínimo duas vozes em movimento contrário:

*Et ciascuna di loro è contenuta almeno da tre figure, sia nella parte grave, overo nella parte acuta della Cantilena: & si fanno almeno tra due parti, che procedino per movimenti contrarii.*²⁰⁹

E ainda, que na sua maioria as cláusulas integram uma síncopa, aplicada quer ao Tempo ternário, quer ao Tempo binário, o que pressupunha um conhecimento do *tactus* (ou *compasso*, como era conhecido na Península Ibérica), que consistia numa unidade estável do tempo, mantida ao longo de toda a obra.

Quanto à existência na cláusula de uma trama de formação e de resolução de dissonância é sintetizada por Zarlino da seguinte maneira:

*Le Diminuite terminate per l'Unisino sono quelle, che contengono un simil procedere ; ma si fanno con diverse figure, tra le quali si ritrova la Sincopa, della quale la sua seconda parte, che è quella che è percossa dalla Battuta, si trova dissonante; cioè una Seconda. Onde doppo essa immediatamente seguendo la Terza minore, si viene a finire nell'Unissono.*²¹⁰

Zarlino ainda enuncia as diferenças entre a “cadenza perfetta”, com resolução das duas vozes à 8ª ou uníssonos, e a “cadenza imperfetta” (“sfuggita”) com a resolução à 3ª ou 5ª, mas que não é tão eficaz na determinação modal da composição.²¹¹ Desta maneira, a constituição da cláusula era considerada numa

²⁰⁸ G. ZARLINO, *Op. cit.*, livro III, cap. 51, fol. 148-149 [248-249].

²⁰⁹ *Ibidem*, livro III, cap. 51, fol. 149 [249].

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*, livro III, cap. 51, fol. 148 [248].

perspectiva horizontal, de desfecho num determinado grau modal, tornado implícito pelas duas partes fundamentais que a formavam.

Santa Maria na sua explicação da estrutura rítmico-melódica da cláusula refere a relação da duração das figuras do *tactus*, ou seja, é sublinhado o perfil sincopado da cláusula. Um aspecto fundamental está subentendido, que é no baixar do *tactus* que se encontra a dissonância, a qual corresponde à segunda metade da semibreve.

Tres cosas se han de notar en esta clausula. La primera es, que el primer punto ha de ser semibreve, y el segundo, Minima, mas el tercero puede ser qualquiera figura de las ocho.

La segunda cosa es, que el sobredicho Semibreve, siempre se ha de formar en alto, al alçar del Compas.

*La terceira cosa es, que la Minima que inmediatamente se siegue despues del Semibreve, ha que baxar segunda, y despues tornarla a subir, assi como fa, mi, fa.*²¹²

O movimento melódico da voz que faz a *clausula* é descrito nos seguintes termos por Santa Maria : «Asi mesmo la Clausula se haze de dos maneras, la una es Remissa, y la otra Sostenida. La Remissa se hace siempre con tono, assi como mi, re, mi. Y a Sostenida con Semitono, assi como fa, mi, fa».²¹³ E também nos seguintes termos por Nunes da Silva:

São duas as clausulas em contraponto, a saber, clausula sustenida, & clausula remissa. Clausula sustenida he quando o canto chão he tono, & contraponto semitono. Clausula remissa he quando o canto chão he semitono, & o contraponto tono. O contraponto se entende pela voz, que faz a ligadura, & o

²¹² Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62v.

²¹³ *Ibidem*, p. 63v.

*canto chão pela voz, que com ella forma falsa.*²¹⁴

A explicação que os autores fazem das *clausulas sustenida e remissa* coincide com as actuais classificações cláusulas vera e frígia, como mais adiante se poderá verificar.

Como se pode constatar, o fenómeno clausular continua a ser entendido no contexto da teoria do contraponto como um processo resultante da formação e resolução de dissonâncias num núcleo de duas linhas melódicas. A formação da cláusula era considerada a partir de uma perspectiva horizontal, em que as texturas, constituídas por frases, estruturavam-se numa lógica melódica. Esta concepção horizontal do discurso polifónico são vistas como acontecimentos melódicos resultantes da resolução de duas partes independentes das melodias. Segundo Meier²¹⁵ a morfologia cadencial básica é a seguinte: cláusula *cantizans*, com o movimento melódico I-VII-I ou I-VII#-I; cláusula *tenorizans*, com o movimento II-I ou II-III; cláusula *altizans*, com o movimento IV-III ou IV-V; cláusula *bassizans* com o movimento V-I. Estas clausulas podem aparecer em qualquer voz com excepção da *bassizans*.²¹⁶

A partir do levantamento e apreciação das diversas cláusulas, em cada uma das peças polifónicas em estudo, constatou-se da necessidade de perfilhar um sistema que tende-se a incorporar as várias espécies de cláusulas. A par com as cláusulas contrapontísticas aferiu-se a existência de cláusulas cujo principio de constituição divergiam das primeiras, nomeadamente por presumirem uma lógica vertical, onde a parte mais grave da textura manifestava uma função determinante.

²¹⁴ Manuel Nunes da SILVA, *Op. cit.*, Regra VII, p. 28.

²¹⁵ B. MEIER, *Op. cit.*, I parte, Cap. 4º, p. 89 e seg.

²¹⁶ No caso de algumas obras de Tavares em que o Tenor é a voz mais grave da textura a cláusula *bassizans* aparece nesta voz.

Estas cláusulas de denominação harmónicas, fazem progredir os agregados sonoros verticalmente, independente da formação e resolução de dissonâncias. Embora estas cláusulas harmónicas não fossem contempladas com nenhuma formulação explícita pelos vários tratados teóricos, a componente acórdica e vertical das progressões cadenciais foi estando cada vez mais presente e consciente na *praxis* musical, à medida que avançava o século XVII.

De acordo com as cláusulas existentes nas obras em estudo, passa-se a analisar em primeiro lugar as cláusulas contrapontística e depois as harmónicas. A tipologia adoptada foi a utilizada por Rui Cabral Lopes no seu estudo sobre a *Missa pro defunctis na escola de Manuel Mendes*.²¹⁷

CLÁUSULAS CONTRAPONTÍSTICAS

- **Cláusula Vera (II → I)**

A cláusula *Vera* caracteriza-se pelo movimento contrapontístico e convergente de duas vozes, realizado pelas cláusulas *cantizans* (I-VII-I) e *tenorizans* (II-I), situando-se a *cantizans* numa voz superior em relação à *tenorizans*. Ela corresponde à «clausula sustenida» mencionada quer por Santa Maria²¹⁸, quer por Nunes da Silva²¹⁹, por oposição à «clausula remissa». Sendo a constituição mais corrente, desde os primórdios da tradição polifónica a cláusula *vera* II→I, com formação e resolução de uma dissonância, não é adornada de nenhum movimento V-I no Baixo. Dada a inexistência da cláusula *basizans*, ocorre frequentemente que a cláusula *tenorizans* surja no Baixo.

²¹⁷ Rui Cabral LOPES, *Op. cit.*, cap. 8, p. 166 e seg.

²¹⁸ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62v.

²¹⁹ Manuel Nunes da SILVA, *Op. cit.*, Regra VII, p. 28.

A cláusula *vera*, cujo exemplo se encontra em baixo, demonstra as secções participativas. Contem uma parte condutora, na voz do Alto, que faz o movimento I-VII-I. O I, nota Ré, faz um movimento sincopado e atinge a dissonância de sétima menor, com a voz do Baixo, na parte inferior do *tactus* (↓). Segue-se um movimento descendente, na voz do Alto, para VII, o qual resolve a dissonância através de um intervalo de 6ª maior com o II do Baixo. No movimento seguinte as vozes convergem para I (Ré), alcançam o intervalo de oitava provocando um efeito musical de repouso.

EX. 1 Cláusula Vera II-I a Ré (*Lamentação de Jeremias*; c. 57-59)

- **Cláusula Vera (V → I)**

A cláusula *vera* inclui muitas vezes, como no exemplo seguinte, um reforço de I concedido pela parte vocal mais grave da textura, por meio de um movimento V-I, quando esta parte não é detentora, ela própria, de II. Isto é, a que conjuga as formulas *cantizans* e *tenorizans* com uma cláusula *basizans*, ou seja o reforço de I conferido pela parte vocal mais grave da textura, por meio do movimento V-I. Esta configuração clausular confere um maior efeito de repouso e uma maior força

conclusiva. O intervalo final da cláusula pode ser, além da oitava, o uníssono, tal como nas cláusulas *perfette* de Zarlino.

EX. 2 Cláusula Vera V-I a Sol (*Deo Patri sit gloria*; c. 14-16)

- **Cláusula Vera Invertida**

A cláusula *Vera* pode ter outra apresentação, a variante invertida. Neste caso a cláusula *tenorizans* (II-I) aparece numa voz mais aguda que a cláusula *cantizans* (I-VII-I), que aparece numa voz mais grave. A cláusula *basizans* (V-I) tanto pode aparecer no baixo, com o seu efeito proto-harmónico de salto conclusivo, como noutra voz, onde essa intenção resulta enfraquecido ou mesmo não aparecer. Assim, nesta cláusula em vez de termos uma resolução de uma dissonância de retardo de $7^a \rightarrow 6^a$ temos a resolução da dissonância de retardo $2^a \rightarrow 3^a$ ou $9^a \rightarrow 10^a$, mediante as vozes em que se realiza.

EX. 3 Cláusula Vera Invertida a Sol (*Israel es tu Rex*; c. 54-56)

- **Cláusula Vera Incompleta**

Uma outra configuração possível da cláusula *Vera* é a variante incompleta (EX. 4). Neste caso, um dos grau VII ou II resolve para outro que não o I. Nesse sentido, em lugar da oitava é atingida uma outra consonância, perfeita ou imperfeita. No entanto a configuração mais vulgar é a não resolução para I da fórmula *tenorizans* (II-I). Deste modo o que se verifica é a substituição do movimento II-I por II-III assim, a conclusão em vez de se realizar através de uma consonância perfeita realiza-se por uma consonância imperfeita. Esta alteração ocorrida na fórmula *tenorizans* de II para III conduz a uma mudança na estrutura da cláusula assegurando a presença da terceira no seu repouso. Assim, o agregado sonoro assegura a presença do 1º, 3º e 5º graus da escala modal. Esta configuração faz emergir um efeito sonoro de tríade e por consequência vertical.

A cláusula *Vera Incompleta* aparece muitas vezes cumulativamente com a cláusula *Vera Invertida* (EX. 5).

EX. 4 Cláusula Vera Incompleta a Dó (*In te Domine*; c. 13-16)

EX. 5 Cláusula Vera Incompleta Invertida a Sol (*Dixit Dominus*; c. 31-33)

• Cláusula Vera Alterada

Na cláusula *Vera Alterada* omite-se a dissonância entre I e II, através da articulação conjunta de VII e de II, na posição superior do tactus. Mantém-se, portanto, a nota sincopada na cláusula *cantizans*, mas não surge no tactus seguinte, veiculada pela cláusula *tenorizans*, a nota que com ela produz um intervalo dissonante, como se pode constatar no exemplo 6. Esta configuração clausular atesta a propensão dos polifonistas para a articulação vertical de componentes de escrita musical no interior das cláusulas, em prejuízo de uma declaração autónoma dos mesmos.

A cláusula *Vera Alterada* também aparece muitas vezes cumulativamente com a cláusula *Vera Invertida* e a cláusula *Vera Incompleta*, como no exemplo 7.

EX. 6 Cláusula Vera Alterada a Dó (*Dixit Dominus* (Coro2); c. 15-17)

EX. 7 Cláusula Vera Alterada Incompleta Invertida a Dó (*Beatus vir* (Coro2); c. 8-9)

• Cláusula Frígia

A Cláusula *Frígia* também designada por “*clausula in mi*”²²⁰, corresponde à «clausula remissa» mencionada quer por Santa Maria²²¹, quer por Nunes da Silva²²², por oposição à «clausula sustenida». Esta caracteriza-se pela progressão de meio tom na penúltima e última notas da cláusula *tenorizans* (II-I), formando ao mesmo tempo a cláusula *cantizans* um intervalo de um tom (I-VII-I), como se pode observar pelo exemplo 8. Uma outra característica é que a *formula cantizans* ocorre sempre em posição superior à *tenorizans*. A Clausula frigia pode ainda vir acompanhada por um retardo na conclusão da cláusula, o qual vem criar uma dissonância de quarta perfeita com a última nota da parte mais grave da textura, sendo resolvida por um intervalo de terceira maior, como se pode constatar pelo exemplo 9.

EX. 8 Cláusula Frígia a Mi (Missa: *Gloria*; c. 17-18)

EX. 8 Cláusula Frígia a Mi (Missa: *Gloria*; c. 17-18)

EX. 9 Cláusula Frígia com retardo a Mi (*In te Domine*; c. 3-5)

EX. 9 Cláusula Frígia com retardo a Mi (*In te Domine*; c. 3-5)

• Cláusula Plagal

A Cláusula *Plagal* caracteriza-se geralmente pelo movimento melódico IV-I, na parte mais grave da textura, podendo também, mas com menos frequência, ter o

²²⁰ Ou ainda por *clausula molli*. Cf. B. MEIER, *Op. cit.*, p. 96.

²²¹ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62v.

²²² Manuel Nunes da SILVA, *Op. cit.*, Regra VII, p. 28.

movimento melódico VII-I, ao mesmo tempo que se realiza a formação e resolução de uma dissonância através do retardo do 3º pelo 4º grau. Este retardo é realizado em simultâneo com a parte mais grave da textura e diferencia-se da sua homónima harmónica por possuir esse mesmo retardo.

Os exemplos que se seguem mostram as duas possibilidades de movimento melódico da parte mais grave da textura musical. No exemplo 10 a parte mais grave realiza o movimento VII-I, no exemplo 11 o movimento é IV-I, o mais usado.

EX. 10 Cláusula Plagal (VII-I), a Sol (Paixão S. João; c. 49-50)

EX. 11 Cláusula Plagal (IV-I), a Sol (Paixão S. João; c. 62-64)

CLÁUSULAS HARMÓNICAS

- Cláusula *Harmónica*

A Cláusula *harmónica* caracteriza-se, geralmente, por possuir movimentos homorrítmicos de tipo cordal e vertical nas duas últimas fases da cláusula, em detrimento de um movimento linear, horizontal. Assim, nestas duas últimas fases, a fórmula *cantizans* (VII-I) e a fórmula *tenorizans* (II-I ou II-III) realizam-se em simultâneo. Este facto faz com que não se produza a dissonância, verificando-se

deste modo uma consonância imperfeita entre VII e II, seguindo-se o “fechar a clausula” com a resolução para I, consonância perfeita ou I e III consonância imperfeita. No entanto, os compositores por vezes prescindem dos tradicionais movimentos VII-I ou II-I valorizando sobretudo o movimento V-I, oferecido por norma pela parte mais grave da textura. O movimento V-I, posicionado geralmente no baixo e dependendo da posição do agregado sonoro, é o elemento mais importante e estruturante da cláusula, assegurando um efeito sonoro vertical e conclusivo. Esta morfologia que tem como padrão a homorritmia, a ausência de dissonância e o movimento V-I, situados nos dois últimos momentos da cláusula, conferem um carácter de modernidade e inovação pelo efeito musical que provocam de tensão e repouso. A mais frequente e modelar é a cláusula harmónica com o movimento $V_a \rightarrow I_a$, em que o salto de quinta que se presencia entre os apoios dos acordes sobre os graus V e I, posicionados no Baixo, confirma a totalidade da acção sonora conclusiva que distingue esta progressão tipicamente tonal. Não tão frequente, pode a cláusula harmónica aparecer na sua configuração invertida ou incompleta, podendo ficar neste caso com uma das seguintes constituições: $V_b \rightarrow I_a$ (penúltimo acorde na 1ª inversão), $V_c \rightarrow I_a$ (penúltimo acorde na 2ª inversão), ou $V_{a/b} \rightarrow I_b$ (último acorde invertido).

Ex. 12 Cláusula Harmónica ($V_a \rightarrow I_a$), a Sol
(*Dixit Dominus*; c. 19-20)

Ex. 13 Cláusula Harmónica ($V_b \rightarrow I_a$), a Sol
(*Tota pulchra es*; c. 20-21)

- **Cláusula *Frígia Harmónica***

A cláusula *frígia harmónica*, tal como sucede com a sua homónima contrapontística, a voz com o movimento II-I apresenta uma relação de intervalo de meio tom, veiculada pela parte vocal mais grave da textura, e baseia-se na sucessão de blocos consonantes de notas, como se pode verificar no exemplo 14.

Ex. 14 Cláusula Frígia Harmónica, a Lá
(*Surge propera amica mea*; c. 26-27)

- **Cláusula *harmónica prolongada e frígia harmónica prolongada***

As cláusula *harmónica prolongada* e *frígia harmónica prolongada* apresentam duas características fundamentais: expressam um mecanismo de dissonâncias e a duração do *tactus* é o dobro da que se encontra na cláusula *vera* e *frígia* contrapontística. O resultado auditivo destas cláusulas têm um efeito intenso e conclusivo na medida em que prolongam a resolução da dissonância efectuada através de retardo. Assim, são as únicas categorias das cláusulas harmónicas que podem encerrar uma estrutura de formação e resolução de uma dissonância. No entanto, o sentido de encadeamento vertical e harmónico que lhe advém da sequência de dois blocos consonantes em duas disposições inferiores e consequentes do movimento do *tactus*, acaba por ter uma carga global

abundantemente dominante ao da trama contrapontística da resolução do retardo. No caso da cláusula *harmónica prolongada*, em grande parte dos casos, é reforçada, por um movimento V-I provido pela parte mais grave da textura.

Ex. 15 Cláusula Harmónica Prolongada, a Sol (*Cum completerentur*, c. 7-9)

Ex. 16 Cláusula Frígia Harmónica Prolongada, a Mi (*Beatus vir*, c. 89-91)

• Cláusula *Plagal Harmónica*

A cláusula *harmónica plagal* manifesta-se por conter na penúltima e última notas as seguintes características: progressão de acordes homorrítmicos, ausência de dissonância e, na parte mais grave da textura musical, o movimento IV-I. Em contraste com a sua homónima contrapontística a cláusula realiza-se independentemente da formação e resolução de dissonância, pelo que não apresenta o característico retardo do 3º pelo 4º grau.

Ex. 17 Cláusula Plagal Harmónica, a Mi (*Missa: Credo*; c. 9-10)

- **Movimentos para-cadenciais**

Os movimentos para-cadenciais caracterizam-se por uma articulação desigual entre o desenho melódico da cláusula e do texto. Assim, o termo da frase, do hemístiquio, ou da palavra, não coincide com o termo da cláusula, originando a continuação do discurso polifónico. Na maioria dos casos estas situações ocorrem sobretudo nas sílabas mais melismáticas do texto, como se pode ver pelo exemplo abaixo.

A frequência com que é utilizada revela a intencionalidade do compositor em produzir um papel expressivo desligando-se do plano formal da articulação músico-textual do discurso.

The image shows a musical score for four voices: Alto (A), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'rum, Rex Ju- dae- o- rum, Rex Ju- dae- o- o- rum, Je- sus Na- za- Je- sus Na- za- re- nus, Je-'. The score features melismatic passages where the music continues beyond the end of a text phrase, as indicated by arrows pointing to specific notes.

Ex. 18 Movimentos para-cadenciais (*Jesus Nazarenus*, c. 15-21)

A partir dos exemplos musicais encontrados nas composições de Manuel de Tavares é exequível documentar uma aplicação ajustada dos diversos tipos cadenciais descritos anteriormente, através da sua disposição em secções de textos com distintos graus de pontuação sintática-gramatical. O compositor soube manusear, desta maneira, a grande proliferação das diversas espécies cadenciais e conferir-lhes um maior ou menor alcance de articulação músico-textual. Esta conduta, consistindo num tributo da tradição polifónica maneirista, certifica uma

linguagem musical admissível de aplicar o plano cadencial à disposição da expressão semântica do texto.

No sentido de por vezes realçar ainda mais essa expressividade Manuel de Tavares aplica algumas especificidades, os quais se apresentam de seguida.

Em transgressão ao princípio do *tactus*, Manuel de Tavares gera um complexo cadencial com duração excepcionalmente diminuída, criando uma aceleração induzida pela figuração da cláusula *minima*, que remete a organização rítmica para o nível da *prolatio*. Neste caso a síncopa é de valor igual à metade do *tactus* e a resolução de igual valor a um quarto do *tactus*, como mostra o Ex. 19, nos c. 168-169.

Ex. 19 *Clausula minima* (*Credidi*, Coro I, c. 166-169)

Outros exemplos onde se pode encontrar este tipo de situação são: *Paixão segundo S. Mateus*, c. 124; *Paixão segundo S. João*, c. 97 e c. 143; e *Parce mihi*, c. 67.

Outra situação irregular em relação ao *tactus* passa-se em *Beatus vir* onde a cláusula termina no movimento ascendente do *tactus*, seguindo-se pausa, no final de uma secção, como mostra o Ex. 20. De referir que o Coro II se encontra em silêncio, só reaparecendo no início da secção seguinte.

Ex. 20 *Beatus vir* (Coro I, c. 142-144)

Nas obras policorais numa cláusula *vera* a voz melódica *tenorizans* aparece simultaneamente com as duas formulas II-I e II-III, em duas vozes distintas do mesmo coro, como no Ex. 21, ou em coros distintos, como no Ex. 22.

Ex. 21 *Nunc dimittis* (Coro II, c. 57-59)

Ex. 22 *Credidi* (Coro II e III, c. 241-242)

Na obra *Lamentação de Jeremias* encontra-se uma cláusula harmónica prolongada bastante particular, uma vez que a voz melódica *cantizans*, em vez de seguir o seu curso normal de I-VII-I, faz I-VII-III, provocando por sua vez uma quarta diminuta melódica, como se pode observar pelo Ex. 23.

Outra situação, também peculiar, encontra-se na *Paixão segundo S. Mateus*, em que a uma cláusula *vera* se junta um ornamento *plagal*, como no Ex. 24. Isto acontece duas vezes nesta obra, uma no compasso 54 e outra no 104.

Ex. 23 *Lamentação de Jeremias* (c. 17-20)

Ex. 24 *Paixão segundo S. Mateus* (51-54)

4.4.1. Contabilização e análise das cláusulas

CLASULAS TOTAIS			CI. FINAIS	
	N.º	%	N.º	%
Vera	70	9,8%	1	3,6%
Vera incompleta	19	2,7%		
Vera invertida	13	1,8%		
Vera inc. / inv.	67	9,4%	2	7,1%
Vera alterada	5	0,7%		
Vera alterada inc. /inv.	21	2,9%	2	7,1%
Frigia	10	1,4%		
Frigia com retardo	7	1,0%		
Plagal	51	7,1%	11	39,3%
Harmónica	236	33%	3	10,7%
Harmónica prolongada	54	7,6%	2	7,1%
Harmónica frígia	28	3,9%		
Harmónica frígia prol.	10	1,4%		
Plagal harmónica	124	17,3%	7	25%
TOTAL	715	100%	28	100%

SINTESE DO TOTAL DAS CLÁUSULAS			SINTESE CI. FINAIS	
	N.º	%	N.º	%
Vera	195	27,3%	5	17,9%
Frigia	17	2,4%	0	0%
Plagal	51	7,1%	11	39,3%
Harmónica	290	40,6%	4	17,9%
Harmónica frígia	38	5,3%	0	0%
Plagal harmónica	124	17,3%	7	25%
Total	715	100%	28	100%

CLASULAS TOTAIS		
	N.º	%
Cláusulas contrapontísticas	263	36,8%
Cláusulas harmónicas	452	63,2%
TOTAL	715	100%

A partir da estatística das cláusulas recorrentes ao longo das várias composições de Manuel de Tavares, cujos resultados se apresentam nos quadros acima expostos, torna-se exequível enunciar ilações que se conjectura de grande interesse para a caracterização da linguagem musical específica do compositor em estudo, assim como contribuir para a compreensão das especificidades da polifonia do século XVII.

A contagem global das cláusulas foi efectuada nas 28 composições polifónicas de Manuel de Tavares que foram objecto de estudo neste trabalho. Num total de 715 cláusulas observadas verifica-se a existência de 263 cláusulas contrapontísticas, derivadas dum encadeamento de formação e resolução de dissonância, e a existência de 452 cláusulas harmónicas, derivadas de uma sucessão homorrítmica de acordes. Assim constata-se que as cláusulas contrapontísticas, com uma percentagem de 36,8% têm uma expressão muito menor

que as cláusulas harmónicas que têm uma percentagem de 63,2%, ou seja, estas últimas perfazem quase o dobro das primeiras. Só no caso das cláusulas finais é que esta situação se inverte tendo as cláusulas harmónicas uma percentagem de 42,9% e as contrapontísticas 57,1%. Como tal, o compositor testemunha mais marcadamente uma *praxis* de escrita polifónica assente na condução vertical de blocos sonoros com um forte sentido de direccionalidade harmónica. Esta situação é um pouco diferente dos seus coetâneos portugueses que fizeram carreira em Portugal nomeadamente da Escola de Évora, que apesar de porem em relevo as cláusulas harmónicas, estas nunca ultrapassam o peso das cláusulas contrapontísticas.²²³ No entanto, como a distribuição dos tipos cadenciais é bastante variável consoante as obras e os géneros músico-litúrgicos, pois o compositor ilustra o recurso a diferentes convenções de escrita, torna-se fundamental analisar a aplicação dos diferentes tipos de cláusulas em obras diferenciadas ou grupos de composições, e ver se os gestos cadenciais diferem consoante a categoria, ou género músico- litúrgico cultivado ou segundo o tipo de textura.

Ainda numa análise de carácter geral podemos retirar algumas ilações. No que respeita às cláusulas contrapontísticas a proporção da cláusula *vera* em geral, independente das suas tipologias específicas, e em conformidade com os quadros acima expostos, mostra que Manuel de Tavares recorre a esta em 27,3% das composições, das quais as que utilizam o movimento II→I perfazem uma percentagem de 15,3%, enquanto que as que utilizam o movimento V→I perfazem uma percentagem de 84,7%, a que corresponde a mais do triplo. A utilização do movimento V→I no Baixo confere um efeito proto-harmónico de salto conclusivo. Nas cláusulas finais elas representam uma percentagem de 17,9%, e são sempre

²²³ Cf. Rui Cabral LOPES, *Op. cit.*; Filipe Mesquita de OLIVEIRA, *Op. cit.*; Vanda de Sá SILVA, *Op. cit.*; Mariana Portas FREITAS, *Op. cit.*

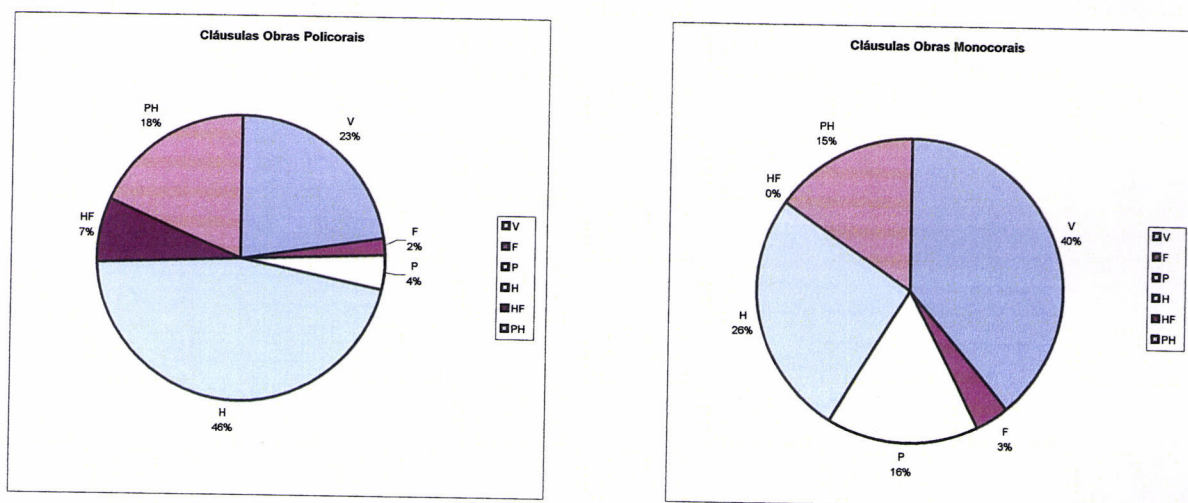
acompanhadas do movimento $V \rightarrow I$. No que respeita à utilização das suas várias tipologias é a cláusula *vera* a mais representativa com 9,8 %, seguindo-se cláusula *vera incompleta invertida*, com 9,4%. A menos utilizada é a cláusula *vera alterada*, com 0,7%, mas a cláusula *vera alterada incompleta/invertida*, ainda tem alguma incidência com 2,9% e também é contemplada com duas, representando 7,1%, nas cláusulas finais.

A cláusula *frígia* contrapontística é aquela que encontra menos expressão quer na contabilização das cláusulas contrapontísticas, quer nas totais, representando 2,4% da totalidade das cláusulas. A sua homónima harmónica tem um pouco mais de representatividade, com 5,3%, mas também esta é a que tem menos desempenho dentro das cláusulas harmónicas. Outro facto relevante é que nenhuma das duas ocorre em cláusulas finais, talvez porque o seu efeito conclusivo seja menos acentuado, mais do tipo suspensivo.

A cláusula *plagal* contrapontística juntamente com a sua homónima harmónica constituem a fórmula conclusiva por excelência, pois, preenchem 64,3% das cláusulas finais: a *plagal* contrapontística com 39,3% e a *plagal* harmónica com 25%. Já na totalidade das cláusulas estão em importância menor, mas mesmo assim, com algum vigor representativo, principalmente a harmónica, com 17,3%, ficando a contrapontística pelos 7,1%.

A cláusula *harmónica* é aquela que, claramente, é a mais utilizada nas composições de Manuel de Tavares, uma vez que a sua música tem um pendor mais vertical e acordal. A cláusula *harmónica* juntamente com a cláusula *harmónica prolongada* têm uma proporção de 40,6% do cômputo geral. Nas cláusulas finais ainda têm alguma incidência pelo seu carácter conclusivo com uma percentagem de 17,9%.

No sentido de verificar se a distribuição dos tipos cadenciais diferia ou não, segundo os diferentes tipos de obras com maiores afinidades idiomáticas, procedeu-se ao agrupamento de composições com escrita policoral por um lado, e as de escrita monocoral por outro.



Como se pode constatar, pelos quadros de análise e as tabelas estatísticas²²⁴, torna-se perceptível a predominância das cláusulas harmónicas nas obras policorais, com uma percentagem de 71,8%, enquanto que as cláusulas contrapontísticas ficam pelos 28,2%. Nas obras monocorais a situação inverte-se sensivelmente, uma vez que há um predomínio, embora não tão acentuado, das cláusulas contrapontísticas, com 58,7%, em relação às cláusulas harmónicas, com 41,3%. Esta situação acontece provavelmente porque, Manuel de Tavares, nas obras policorais tem um tipo de escrita mais vertical, homofónico e acordal, com um grau de pontuação da sintaxe do texto muito mais frequente, chegando, por vezes, a

²²⁴ Cf. Volume III, anexo C, quadro de análise das composições

pontuar incisos muito breves, ou mesmo uma só palavra, em secções onde o diálogo entre os coros é uma constante, formando entre eles níveis de correspondência e alternância. Nas obras monocorais envereda por uma escrita mais horizontal, com um grau de pontuação menor, onde as cláusulas contrapontísticas melhor se ajustam.

Em relação às cláusulas finais dá-se uma situação semelhante. Nas obras policorais as cláusulas harmónicas são mais expressivas, com 61,5%, e as cláusulas contrapontísticas com 38,5%. Nas obras monocorais verifica-se a situação inversa, mas com um predomínio muito maior das cláusulas contrapontísticas, com 73,3%, enquanto as cláusulas harmónicas ficam-se pelos 26,7%.

Nas obras policorais depois da cláusula harmónica, com 46,1%, é a cláusula vera, com as suas várias tipologias, a mais representada, com 22,6%, seguindo-se a cláusula plagal harmónica, com 18,3%. As menos expressivas são cláusulas plagal, com 3,7% e frígia com 1,9%. Nas obras monocorais depois da cláusula vera, com as suas várias tipologias, com 39,3%, é a cláusula harmónica a mais utilizada, com 26,4%, seguindo-se a plagal, com 15,9%, e plagal harmónica, com 14,9%. A menos usada é a cláusula frígia, com 3,5%, e a sua homónima harmónica nem sequer é contemplada, o que é um facto curioso.

No que respeita à distribuição dos tipos cadenciais pelos géneros musicais²²⁵ constata-se algumas heterogeneidade. No entanto em todos os géneros verifica-se que as cláusulas mais utilizadas são em primeiro lugar a harmónica, variando entre 33,7% (Missa) e 52,4 (Vilancico), em segundo lugar a vera, excepto para o género Motete, variando entre 27,3% (Missa) e 35% (Vilancico), em terceiro lugar a plagal harmónica, também excepto para o género Motete, variando entre 9,7% (Vilancico) e

²²⁵ Para esta análise estatística agrupou-se o género Vilancico com o Romance, para esta obra não ficar isolada, e porque é que tem mais afinidades formais com aquele grupo.

23,9% (Missa). No caso do género Motete em segundo lugar vem a cláusula frígia harmónica, com 25,7% e em terceiro a vera, com 10,8%. No seguimento da contabilização é que há mais diferenças. Por ordem decrescente de utilização das cláusulas verifica-se: nos géneros Missa e Ofício: plagal, frígia harmónica e frígia; no género Motete: plagal harmónica, seguindo-se a frígia e a plagal com igual percentagem; no género Vilancico: frígia e frígia harmónica, não havendo nenhuma cláusula plagal.

Verifica-se que em todos os géneros que as cláusulas harmónicas têm uma percentagem bastante superior, andando no geral à volta dos 60%, em relação às cláusulas contrapontísticas.

Analisando a distribuição dos tipos cadenciais em relação com a categoria da música para a Semana Santa, verifica-se uma situação muito distinta da do vários géneros. Assim, por ordem decrescente de utilização das cláusulas: em primeiro lugar a vera (41,7%), seguido da harmónica (20,8%), plagal (18,8%), plagal harmónica (16,7%) e frígia (2,1%), não havendo nenhuma cláusula frígia harmónica. As cláusulas contrapontísticas, numa situação inversa em relação aos géneros, têm um percentagem muito maior, de 62,5%, que as cláusulas harmónicas, que se ficam pelos 37,5%. Isto acontece talvez por se tratar de uma época de penitencia em que não se proporcionava a haver experimentação para novas linguagem, mantendo-se mais fiel aos legados da tradição.

4.4.2. A estrutura modal das cláusulas

A constituição da polifonia modal conduz à necessidade de orientar o uso das cadências hierarquicamente em estreita conexão com os diversos graus de articulação formal e da disposição sintáctica do texto. A existência de uma organização hierárquica no seio de um modo é uma conjectura que todos os teóricos de quinhentos e seiscentos defendem. No entanto deparamo-nos com duas linhas teóricas: uma mais tradicional representada sobretudo por Pietro Aron, Pietro Pontio, Gallus Dressler, Cerone e Santa Maria; e outra que se afasta da tradição representado por Zarlino.²²⁶

Para os teóricos mais tradicionais a gama diferencial de lugares cadenciais é mais vasta, apresentando uma diversidade de tratamento amplo para cada modo e baseado na tradição gregoriana e na prática. Os nomes dados às cadências, quanto à sua categoria modal diferia de teórico para teórico. Assim, para Pietro Aron²²⁷ as cadências distinguem-se entre *regulares* e *irregulares*; para Gallus Dressler²²⁸ entre *principales*, *minus principales* e *peregrinae*; para Pontio²²⁹ *proprie*, et *principale* (ou *principali*, et *terminate*), *quasi principale et terminata* e *non propria, per transitu*; para Cerone²³⁰ *regulares* (*finales* e *intermedias*) e *irregulares* ou *peregrinas*; para Santa Maria²³¹ *final*, *media* ou *de paso*.

Zarlino propôs um modelo teórico rígido, cadencial, comum aos 12 modos, baseado na divisão harmónica e aritmética da oitava e da quinta, não tendo em

²²⁶ Cf. Capítulo 4B: «The Modal Rank of Cadences», in B. MEIER, *Op. cit.* pp. 101-122; Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*; P. CERONE, *El melopeo y maestro, Tractado de música theorica y práctica*, Nápoles, J. B. Gargano e L. Nucci.

²²⁷ Pietro ARON, *Trattato della Natura et Cognitione di tutii gli Tuoni de Canto Figurato* (Veneza, 1525), cit por B. MEIRER, *Op. cit.*, p. 105-106.

²²⁸ Cf. Gallus DRESSLER, *Praecepta musica poeticae*, cit por B. MEIRER, *Op. cit.*, p. 103 e 112.

²²⁹ Cf. P. PONTIO, *Ragionamento di musica*, cit por B. Meirer, *Op. cit.*, p. 109.

²³⁰ Cf. P. CERONE, *Op. cit.*, p.883.

²³¹ Cf. SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.64-65.

conta a prática. As únicas alternativas eram as cadências *regolari* circunscritos aos Iº, IIIº e Vº graus do modo e *Irregolari* as restantes.²³²

Tendo em atenção aos vários aspectos teóricos e tendo um critério uniforme considera-se as seguintes distinções quanto à categoria modal, no sentido de saber em que medida é que as cadências incidem sobre os grau fundamentais do modo, sobre outros graus considerados secundários, ou sobre graus que lhe são estranhos:

- Graus primários do modo: são os que alcançam um papel mais conclusivo, os que ocorrem sobre a nota *finalis*, a nota *co-finalis*²³³ e a *repercussio* ou também chamada *dominante*²³⁴.
- Graus secundários dos modos: a nota que divide a espécie de quinta em dois intervalos de 3ª, e as notas compreendidas no intervalo da *diapente* (5ª superior à *finalis*) nos modos autênticos, e no intervalo compreendido entre a *repercussio* e a sua 4ª inferior.
- Estranhas ao modo, todas as outras que não estejam contempladas nos graus primários e secundários.

Quando se avalia estes aspectos pode-se aferir até que ponto o compositor se conformou com as prescrições estabelecidas pelos modos eclesiásticos, no que respeita ao planeamento cadencial, ou seja, em que medida é mais ou menos ortodoxo na sua utilização.

²³² Cf. G. ZARLINO, *Op. cit.*, livro IV, cap. 18, fol. 392; B. Meier, *Op. cit.*, p. 103 e 106.

²³³ *Co-final* é o primeiro grau de qualquer modo plagal.

²³⁴ A *repercussio* situa-se nos modos autênticos na *diapente*, ou 5º grau acima da *finalis*, excepto no Modo III, que recai no 6º grau e nos modos plagais situa-se no 3º grau sobre a *finalis*, excepto nos Modos IV e VIII, que recaem sobre o 4º grau sobre a *finalis*.

O quadro abaixo exposto revela a contagem total das cadências das vinte e oito composições de Manuel de Tavares, de acordo com os grau modais em que assentam.

Cadências – caracterização modal

	N.º cadências	Proporção
Graus primários do modo	451	63,1%
Graus secundários do modo	193	27%
Estranhos ao modo	71	9,9%
TOTAL	715	100%

Pode-se constatar que uma grande maioria das cadências utilizadas por Manuel de Tavares, com um percentagem de 63,1%, ou seja, quase dois terços do total apurado, ocorrem sobre graus considerados essenciais ou primários do modo respectivo. A título de exemplo, uma composição no modo II transposto a Sol, as cadências sobre os graus primários efectuam-se na sua maioria sobre Sol (*finalis*), Sib (*repercussio*) e Ré (*co-finalis*), o que se pode observar, por exemplo na *Lamentação de Jeremias*.

As cadências sobranes, que representam 36,9%, cerca de um terço do total apurado, consistem ou em cadências sobre graus secundários, ou estranhas ao modo. As cadências secundárias atingem uma proporção de 27%, ou seja, mais de um quarto do total apurado, e como já foi referenciado, incidem sobre notas que, não sendo encaradas como graus primários do respectivo modo, são vulgarmente utilizadas na prática melódica desse modo, e sobre os quais a experiência musical consagrou a colocação habitual de cadências, sobretudo, a nota que divide a espécie de quinta em dois intervalos de 3^a. A título de exemplo, uma composição no

modo I, transposto a Sol, as cadências sobre os graus secundários efectuam-se na sua maioria sobre Sib (nota que divide a espécie de quinta em dois intervalos de 3ª), mas também a Lá e a Dó, o que se pode observar, por exemplo no *Dixit Dominus*.

Quanto às cadências estranhas ao modo, na obra de Manuel de Tavares elas representam uma escassa proporção de 9,9%, ou seja cerca de um décimo do total apurado. Como estas cadências são consideradas «irregulares» ou «peregrinas» situam-se no último escalão da hierarquia modal, o que pode indicar que o compositor se conformou com a tradição polifónica. No entanto em algumas composições surgem alguns exemplos com uma certa insistência de cadências estranhas ao modo, é o que acontece por exemplo nas composições no modo III, em que se faz cadências a Ré, na *Missa* e no *Parce mihi*, ou nas composições no modo IX, com cadências a Fá e a Sol, no *Credidi* e *Surge propera amica mea*.

4.5. A textura contrapontística

A escolha do efectivo vocal para a composição das obras por parte de Manuel de Tavares revelou-se bastante diversificada, e oscilou entre a formação em quatro partes vocais, e a formação de treze partes vocais, com distribuição diversa, consoante as obras.

Como tal, a produção de Tavares é composta tanto de obras monocorais como de obras policorais para dois ou três coros.

Pelo quadro ao lado, pode-se constatar que o número de obras monocorais, com 15 produções, perfazendo 53,6%, do total, é superior ao número

	N.º	%
Obras Monocorais	15	53,6%
Obras Policorais	13	46,4%
TOTAL	28	100%

de obras policorais com 13 produções, perfazendo 46,4% do total das obras. No entanto, ao considerar-se as dimensões das composições, que são muito desiguais entre si, verifica-se que as proporções são completamente opostas.

	N.º Comp.	%
Obras Monocorais	1740	44,8%
Obras Policorais	2144	55,2%
TOTAL	3884	100%

Pelo quadro exposto ao lado, verifica-se que em termos do número total de unidades métricas (compassos), as obras monocorais

representam somente 44,8% da produção total, enquanto que as obras policorais correspondem a 55,2% do repertório.²³⁵

No quadro que a seguir se apresenta pode-se constatar a utilização do números de vozes e a sua proporção, numa perspectiva geral.

²³⁵ Não se contabilizou os compassos não pertencentes a Manuel de Tavares no salmo *In te Domine*.

Textura contrapontística

		N.º	%	N.º de obras	Percentagem
4 vozes	SATB	3	10,7	9	32,1%
	SSAT	3	10,7		
	AATB	3	10,7		
5 vozes	SSATB	1	3,6	4	14,3%
	SAATB	2	7,1		
	SATTB	1	3,6		
6 vozes	SSAATB	1	3,6	2	7,1%
	SSATTB	1	3,6		
7 vozes	SAT-(S-)ATB	3	10,7	3	10,7
8 vozes	SATB-SATB	3	10,7	5	17,9%
	SSAT-SATB	1	3,6		
	SATB-SSAT	1	3,6		
9 vozes	STB-SSATTB			1	3,6%
10 vozes	SSA-ATB-SATB			1	3,6%
11 vozes	SSA-SATB-SATB			1	3,6%
12 vozes	SSAT-SSAB-SATB			1	3,6%
13 vozes	SSATB-SATB-SATB			1	3,6%
Total				28	100%

Como se pode avaliar é uma situação bastante heterogénea no que respeita à escolha do efectivo vocal. A textura a quatro vozes é a mais utilizada, com 9 obras, perfazendo uma percentagem de 32,1%, seguindo-se a de oito vozes, com 5 obras, com uma percentagem de 17,9%.

4.5.1. As obras monocorais

Nas obras a quatro vozes encontra-se três tipos de texturas, que incluem três exemplares cada: quatro vozes iguais (SATB) a *cappella*, dispostas a *voce piena*²³⁶; outro tipo que explora o âmbito agudo das texturas SSAT, e o último tipo privilegia um âmbito um pouco mais grave AATB. No entanto este último tipo de textura foi utilizado nas interpelações de Paixões de outro compositor, de maneira que Tavares já estava à partida condicionado na sua escolha das vozes.

²³⁶ Isto é, quatro linhas vocais, em que cada voz corresponde aproximadamente de uma oitava, cujas tessituras se desenrolam e intersectam no sentido de alcançar uma amplitude sensivelmente de 2,5 oitavas. Cf. B. MEIER, *Op. cit.*, 53 e seg.

O estilo vocal *a cappella* pertencendo ao arquétipo elaborado até meados do século XVI, vai perdurar pelo século XVII, designada pelos italianos por *stile antico*.²³⁷ Na produção de Manuel de Tavares, as obras mais imbuídas deste modelo são precisamente as de textura a quatro vozes, sobretudo as compostas *a voce piena*. No enredo do contraponto musical, as componentes de cada um dos pares de vozes Soprano-Tenor (S-T) e Contralto-Baixo (A-B) reportam entre os correspondentes âmbitos a distância de uma oitava aproximadamente e as entradas das vozes verificam-se normalmente à distância de um intervalo de quinta. As correspondentes vozes da textura a quatro vozes parecem à partida executar tarefas equivalentes na apresentação do material temático-motívico e no seu tratamento contrapontístico, de acordo com o modo eclesiástico respectivo. Normalmente é o par de vozes S e T que retém a preponderância na exibição dos temas e motivos melódicos, no entanto o par A e B realiza uma função análoga, mas numa disposição tematicamente subserviente. Esta hierarquia modal fomenta uma certa simetria estrutural do conjunto. A voz do Baixo revela um comportamento bastante semelhante ao das restantes vozes no que se refere ao contraponto imitativo. No entanto, repetidas vezes reconhece-se no Baixo um comportamento diferente das outras vozes, face a uma lógica de construção polifónica que lhe confere um papel menos interventivo ao nível contrapontístico, servindo, antes, como a condução do movimento harmónico das restantes vozes, definindo as progressões dos acordes envolvidos. Nas composições com a textura SSAT, o Tenor tem um papel idêntico ao do Baixo, ora mais interventivo ao nível contrapontístico, ora como suporte harmónico, definindo as progressões dos acordes envolvidos.

²³⁷ M. BUKOFZER, *Op. cit.*, p. 19.

As quatro obras a cinco vozes, que correspondem a uma proporção de 14,3%, a textura SATB é incrementada numa composição por mais um Soprano, noutras duas por mais um Alto e na outra por mais um Tenor. Esta última, que é a *Lamentação de Jeremias*, ao longo da composição vai havendo contrastes de texturas através da redução de uma das vozes, suprimindo por vezes um Tenor, ou o Baixo. Nas outras três composições a situação é diferente, pois tem que ver com as características e execução dos Hinos. No caso do Hino *Gloria, laus et honor* o refrão é para SATB, mas o seu verso *Israel es tu rex* já é para SSAT. Os outros dois Hinos *Amore currit saucia* e *Haec Christi amore* que são para SATB, contêm mais o verso da doxologia *Deo Patri sit gloria* que é para SAATB.

As duas obras a seis vozes, que correspondem a uma proporção de 7,1%, a textura SATB numa composição é acrescentado mais um Soprano e um Alto, e na outra mais um Soprano e um Tenor. Na verdade estas composições referentes às *Paixões* são a quatro vozes, no qual em algumas secções uma, ou duas vozes fazem *divisi*. Assim ao longo destas duas obras há muito contraste de texturas através de redução ou incremento de vozes, originando secções a três, quatro, cinco e seis vozes.

O enredo do contraponto musical nas obras a cinco e seis vozes é idêntico à de quatro vozes. No exemplo seguinte mostra-se o que foi referido em relação ao comportamento da voz do Baixo. Na primeira parte o seu papel é essencialmente melódico-temático, enquanto na segunda parte assume um reforço generalizado de apoio harmónico da textura.

295

S
i, con- tur- ba- ta sunt vi- sce- ra me- a:

A
i, con- tur- ba- ta sunt vi- sce- ra me- a:

T
i, con- tur- ba- ta sunt vi- sce- ra me- a, vi- sce- ra me- a:

T
i, con- tur- ba- ta sunt vi- sce- ra me- a, vi- sce- ra me- a:

B
con- tur- ba- ta sunt vi- sce- ra me- a, vi- sce- ra me- a:

Ex. 25 *Lamentação de Jeremias* (c. 295-308)

4.5.2. A policoralidade

José Abreu define, no seu estudo sobre o repertório policoral sacro em Portugal, a música policoral da seguinte maneira:

*Polychoral music is the designation generally applied to music in which two or more independent and consistent groups of voices take part. The dialogue between the groups becomes the fundamental compositional device giving rise to passages where the groups sing alternately and other where they sing together.*²³⁸

O florescimento da técnica dos *cori spezzati*, com a exploração dos efeitos espaciais do jogo antifonal, através do diálogo e oposição entre vários coros, favoreceu o amadurecimento de um estilo policoral.

A escrita policoral tornou-se um idioma de música sacra importante em meados do século XVI, e não era um fenómeno só veneziano, como muitas vezes é referido. Nesta época a música para dois ou mais coros era cultivada por muitos

²³⁸ José ABREU, *Op. cit.*, p. 16.

compositores fora de Veneza: Roma, todo o norte de Itália, nas áreas Católicas e Protestantes da Alemanha, na Península Ibérica e no Novo mundo.²³⁹

Na Península Ibérica a policoralidade conheceu um intenso desenvolvimento devido ao impulso dado desde meados do século XVI por compositores oriundos da zona franco-flamenga e que estiveram ao serviço dos Reis de Espanha na chamada Capela Flamenga. Destes destacam-se nomes como Philippe Rogier, Géry de Ghersem e Matthieu Rosmarin (Mateo Romero), conhecido por Maestro Capitán. Por sua vez Juan Bautista Comes, que iniciou a escola valenciana e que é considerado como um grande compositor de obras policorais, deu a esta prática um influxo extraordinário não só em Valência, mas em toda a Espanha, pois a sua fama chegou a todas as catedrais.²⁴⁰

A composição policoral foi também amplamente aplicada pelas principais escolas polifónicas portuguesas como a do Mosteiro de Santa Cruz, com destaque para D. Pedro de Cristo²⁴¹, a Escola de Évora, com relevo para Duarte Lobo e Fr. Manuel Cardoso²⁴², ou a própria Capela Real, com Francisco Garro²⁴³. Mas o apogeu da policoralidade foi por certo alcançado com João Lourenço Rebelo²⁴⁴, que escreveu obras até dezasseis vozes, com partes instrumentais obrigadas e baixo contínuo.

²³⁹ Anthony F. CARVER, *Cori spezzati*, New York, Cambridge University Press, vol. 1, p. ix.

²⁴⁰ José LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española...*, Op. cit., p. 25-36.

²⁴¹ Cf. Ernesto PINHO, *Santa Cruz de Coimbra: Cento de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, 1981, Fundação Calouste Gulbenkian; José Abreu, Op. cit.

²⁴² Cf. Rui V. NERY, *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV...Op. cit.*; José Abreu, *Ibidem*.

²⁴³ Cf. *Francisco Garro – Livro de Antífonas Missas e Motetes*, transcrição e estudo de Adriana Latino, Lisboa, 1999, Fundação Calouste Gulbenkian, «*Série Portugaliae Musica*», vol. LI; José Abreu, *Ibidem*.

²⁴⁴ Cf. *João Lourenço Rebelo (1610-1661) – Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii Item Magnificat Lamentationes et Miserere.*, transcrição e estudo de J.ª Alegria, Lisboa, 1982, Fundação Calouste Gulbenkian, «*Série Portugaliae Musica*», vol. XXXIX a XLII.; José Abreu, *Ibidem*.

Para enquadrar o estudo da policoralidade na música de Manuel de Tavares em particular e da Península Ibérica em geral utilizaram-se a metodologia e os critérios que José Abreu construiu para o seu trabalho.²⁴⁵ Assim os principais parâmetros composicionais do idioma policoral referem os seguintes aspectos: os géneros músico-litúrgicos em que a policoralidade foi aplicada; a combinação de vozes/claves; a maior ou menor independência dos coros; a manipulação dos coros no que respeita às técnicas antifonais e secções *tutti*; e outros aspectos da textura e questões rítmicas e de mensuração.

Segundo José López-Calo a policoralidade não se usava para todo os géneros de música indiferentemente, mas sim com critérios selectivos: para as grandes formas em latim, em primeiro lugar missas e salmos; para a primeira lamentação da Semana Santa; para alguns motetes, hinos, etc., em latim; e ainda para os vilancicos de Natal.²⁴⁶

A escolha da combinação de vozes pode ser a mesma ou diferente, na escrita para mais de um coro, por parte dos compositores. A tendência dessa escolha parece ter a ver com o local onde a música foi escrita. Assim, em Roma, havia uma inclinação para usar a mesma combinação para cada coro, normalmente SATB-SATB. Enquanto em Veneza o habitual era combinações diferentes, com um coro com vozes mais agudas e outro com vozes mais graves, podendo ainda conter instrumentos, como por exemplo SSAT-SATB.

Na escrita policoral os coros devem ter uma existência consistente e independente, como alguns teóricos já recomendavam, nomeadamente Vicentino e Zarlino²⁴⁷. Assim cada coro deve ser harmonicamente completo e auto-suficiente, isto é harmonicamente independente, mesmo nas secções *tutti*, porque eles devem

²⁴⁵ José ABREU, *Op. cit.*, p. 20.

²⁴⁶ José LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española...*, *Op. cit.*, p.30-31.

²⁴⁷ Anthony F. CARVER, *Op. cit.*, 9-10.



cantar espacialmente separados, como nos *Cori Spezzati*. Como consequência a parte do baixo deve conter a fundamental do acorde, ou quando muito a terceira, mas nunca a quinta. Zarlino refere-se a este assunto nos seguintes termos:

*...li Bassi de i chori si pongono tra loro sempre Unisoni, overo in Ottava; ancora che alcune volte si ponghino in Terza: ma non si pongono in Quinta: percioche torna molto incommodo...*²⁴⁸

Vicentino também recomenda:

*Et s'avvertira quando si vorrà far cantare due ò tre chori in un tempo, si farà che i Bassi di ambo due, o di tutti tre i chori s'accordino, & non si farà mai quinta sotto in un Basso com l'altro, quando tutti à un tratto cateranno, perche l'altro choro haurà la quarta disopra, & discorderà com tutte le sue parti. Perche quelli non sentiranno la quinta sotto, s'il choro sarà alquanto discosto da l'altro choro; & se si vorrà far accordare tutti Bassi, s'accorderanno sempre in unissono, ò in ottava; & qualche volta in terza maggiore...; i chori potranno cantar anchor separati uno da l'altro, che accorderanno nell'ordine sopra detto.*²⁴⁹

Quando as partes do baixo têm as mesmas notas eles imitam-se um ao outro por movimento contrário, alternando uníssonos e oitavas ou movimento paralelo em uníssonos ou oitava.

²⁴⁸ G. ZARLINO, *Le istituzioni armoniche*, citado por A. Carver, *Ibidem*, p. 249.

²⁴⁹ Nicola VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, citado por A. CARVER, *Ibidem*, p. 248.

Aspectos da obra policoral de Manuel de Tavares

As obras policorais de Manuel de Tavares contêm uma Missa; um cântico, uma lição e quatro salmos, pertencentes ao Ofício; e três motetes e três vilancicos, pertencentes a rubricas opcionais. Como já foi referido a combinação de vozes é bastante variada, e a maior parte é para dois coros, sendo três composições a sete vozes, cinco a oito vozes e uma de cada com nove e dez vozes, as restantes três são para três coros, existindo a onze, doze e treze vozes.

Nas obras a sete vozes, uma voz de um coro reforça em certos momentos o outro coro. Assim, no *Parce mihi* (SAT-S-ATB), a voz S2, que aparece entre os dois coros, segue tanto o Coro I, como o Coro II, resultando por vezes uma textura do Coro I: SSAT e uma textura do Coro II: SATB. No *Dixit Dominus* (SAT-SATB) o Coro I é incrementado muitas vezes com o S do Coro II, resultando uma textura do Coro I: SSAT; por vezes é o T do coro II que é acrescentado ao Coro I, resultando numa textura: SATTB. No *Tota pulchra* (SAT-SATB), é o Coro II que por vezes é incrementado com o T do Coro I, resultando o Coro II numa textura: SATTB.

Embora se constate que há diversas combinações no que respeita ao total número de partes, número de coros, número de partes por coro e tipos de partes, podemos distinguir mais marcadamente dois exemplos: um com SATB, com vozes simétricas, e outro com vozes assimétricas, como por exemplo: SSAT para um coro, sendo habitualmente o primeiro, excepto em *A gozar del convite del cielo*, e SATB para o outro ou outros coros, como se pode verificar no quadro 14. Também se pode constatar que a maior parte das obras têm um acompanhamento (BC – baixo contínuo ou ainda H - harpa).²⁵⁰

²⁵⁰ A análise das vozes está baseada e pressupõe a previsão de identificação das partes desaparecidas.

Quadro 14 - Tipo de vozes e combinação de claves

Missa	SATB - SATB - BC	C1C3C4F4 - C1C3C4F4 - F4
Nunc dimittis	[S]TB - SSATTB - BC	[]C2C3F3 - G2C2C3F3 - F3
Parce mihi	SAT - S - ATB	C1C3C4 - C1 - C3C4F4
Beatus vir	SATB - SATB - BC	G2C2C3F3 - G2C2C3F3 - C4
Credidi	SSA - H - SATB - BC - SATB - [BC]	G2G2C2-C4-G2C2C3F3-F3- G2C2C3F3-[]
Dixit Dominus	SAT - BC - SATB - BC	G2C2C3 - F3 - G2C2C3F3 - F3
Laudate pueri	S[S]A - A[T]B - SATB - BC	C1[]C3 - C3[]F4 - C1C3C4F4 - F4
Cum complerentur	SSAT - SATB - BC	G2G2C2C3 - G2C2C3F3 - F3
Surge porpera amica mea	SATB - SATB - BC	G2C2C3F3 - G2C2C3F3 - F3
Tota pulchra es	SAT - SATB - Org - BC	G2C2C3 - G2C2C3F3 - F3 - F3
A gozar del convite del cielo	SATB - SSAT	C1C3C4F4 - C1C1C3C4
Pasito quedito	SSAT - SSAB - SATB	G2G2C2C3 - G2G2C2F3 - G2C2C3F3
Quien se atreve	SSATB - SATB - SATB	G2G2C2C3F3 - G2C2C3F3 - G2C2C3F3

No que se refere à combinação de claves são utilizadas as habituais:

C1C2C4F4, ou em chiavette G2C2C3F3.

Como se pode ver pelo Quadro 15 o movimento das partes do baixo nas secções *tutti*, têm tendencialmente dois tipos de movimento: um quando se movem em movimento contrário e o outro quando se movem em paralelo, em unísono ou oitavas. Isto aplica-se também às peças a três coros embora nesta a tendência predominante seja a de moverem em sentido contrário, e às que incluem um tenor na parte mais grave do coro, embora pontualmente se verifique o uso de diferentes notas entre as partes mais graves de cada coro (tenor e baixo).

Quadro 15- Movimento das partes do Baixo e independência harmónica em passagem tutti

	Movimento das partes dos Baixos	Coro I	Coro II	Coro III
Missa (SATB-SATB)	imitam-se um ao outro em movimento contrário ou movimento paralelo em uníssono ou oitavas	harm. ind. excepto Credo c. 184	harm. ind.	
Nunc Dimittis (STB-SSATTB)	imitam-se um ao outro sobretudo em movimento paralelo em uníssono	harm. ind.	harm. ind.	
Parce mihi (SAT-S-ATB)	movem-se em movimento contrário	ocasionalmente harm não ind.	harm ind.	
Beatus vir (SATB – SATB)	imitam-se um ao outro em movimento contrário ou movimento paralelo em uníssono	harm. ind. excepto c. 48-49.	harm. ind.	
Credidi (SSA -SATB-SATB)	movem-se em movimento contrário ou / e movimento paralelo em uníssono ou oitavas	harm. ind.	harm. ind. excepto c. 65	harm. ind. excepto c. 177, 241 e 246
Dixit Dominus (SAT-SATB)	Por vezes não se imitam, quando se imitam movem-se em movimento contrário ou paralelo	harm. ind. excepto c. 16 e 79	harm. ind.	
Laudate pueri (SSA-ATB-SATB)	Imitam-se em movimento contrário	ocasionalmente harm. não ind.	harm. ind.	harm. ind.
Cum complerentur SSAT-SATB	movem-se em movimento contrário ou movimento paralelo em uníssono ou oitavas	frequentemente harm. não ind.	harm. ind.	
Surge porpera amica mea (SATB-SATB)	imitam-se um ao outro em movimento contrário ou movimento paralelo	ocasionalmente harm. não ind.	harm. ind.	
Tota pulchra es (SAT-SATB)	movem-se em movimento contrário	frequentemente harm. não ind.	harm. ind.	
A gozar del convite (SATB-SSAT)	Por vezes não se imitam, quando se imitam movem-se em movimento contrário	harm. ind.	harm. ind. excepto c. 27.	
Pasito quedito (SSA-SSAB-SATB)	movem-se em movimento contrário ou movimento paralelo em uníssono ou oitavas	harm. ind. excepto c. 116-117	harm. ind.	Harm. ind.
Quien se atreve (SSATB-SATB-SATB)	movem-se em movimento contrário movimento paralelo em uníssono (ou oitavas)	harm ind.	harm. ind. excepto c. 111 -112	harm. ind.

No que respeita às secções tutti, como se pode constatar pelo Quadro 15, os coros são tendencialmente independentes no plano harmónico, mas ocasionalmente podem perder essa independência. Isto acontece quando a quinta do acorde é a parte mais grave de um coro, o que pode indicar que estas composições não foram escritas para coros individuais dispersos, isto é, que os coros não estão distribuídos em espaços diferentes de um recinto. Esta sugestão pode ser reforçada pela tendência de não se dobrar a terceira do acorde em passagens *tutti*, como por exemplo em *Cum complerentur*, c. 27. De notar ainda que nas obras que têm o Tenor como parte mais grave de um coro, esse coro perde mais frequentemente a

sua independência harmónica, enquanto o(s) outro(s) coro(s) mantêm harmonicamente a sua independência.

A mudança antifonal é a maior ferramenta na escrita policoral. As frases antifonais podem ser de curta ou longa duração e podem ser aplicadas a uma só palavra, como por exemplo a palavra *Credidi*, ou a uma longa frase de 6 ou mais semibreves, como por exemplo, a frase *secundum verbum tuum in pace*, do *Nunc dimittis*, que é cantada pelo coro 1, depois pelo coro 2 e em seguida outra vez pelo coro 1 (c. 10-21).

As mudanças antifonais são usadas de diferentes maneiras através do repertório. Existe repetição antifonal quando um trecho cantado por um coro é repetido antifonalmente por outro(s) coro(s). No entanto verificam-se várias variantes da repetição antifonal:

a) repetição exacta – quando um trecho é cantado por um coro e repetido com o mesmo texto e a mesma música, como no exemplo 26;

Ex. 26 *Surge propera amica mea* – repetição exacta (c. 8-12)

b) transposição para um tom diferente (Ex. 27);

Ex. 27 *Beatus vir*, repetição antifonal para um tom diferente (c. 15-19)

c) modificação melódica, harmónica ou detalhes rítmicos (Ex. 28 e 29);

Ex.: 28 Missa: *Credo*, modificação melódica (c. 181-183)

Ex. 29 Missa: *Gloria*, modificação harmónica e rítmica (c. 60-62)

d) o começo é o mesmo mas o final diferente, ou vice versa (Ex. 30);

- e) extensão da repetição por adição da frase seguinte do texto, ou continuação com um *tutti* (Ex. 31);

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The bottom four staves are instrumental accompaniment. The score is divided into two sections by a double bar line. The first section ends with a double bar line and a repeat sign. The second section begins with a double bar line and a repeat sign, indicating a final equal ending.

Ex. 30 Vilancico: *Pasito quedito*, principio e final igual (c. 51-55, coro 2 e 3)

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The bottom four staves are instrumental accompaniment. The score shows a repetition of a phrase, followed by an extension where a new text phrase is added to the end of the repetition.

Ex. 31 *Tota pulchra es*, extensão da repetição (c. 92-95)

- f) transposição do baixo (normalmente por quartas e quintas) o que resulta numa sequência antifonal (Ex. 32). Neste caso verifica-se a seguinte sequência antifonal: A-D-G-C. O uso de uma sequência antifonal, junto com uma forte textura homofónica e uma rápida declamação, produz um enérgico ritmo harmónico com progressões tonais e preferência por cadências perfeitas, aumentando o sentimento harmónico geral;

Ex. 32 Missa: Gloria, transposição do baixo (c. 76-80)

Ex. 33 *Credidi*, soprano imitado pelo baixo (c. 153-156; coro 1 e 2)

- g) repetição antifonal com o Baixo imitado pelo Soprano, ou vice versa (Ex. 33);
 h) repetição musical com diferentes textos (Ex. 34);
 i) repetição antifonal com mudança de texto (Ex. 35).

Ex. 34 *Surge propera amica mea*, repetição musical (c. 37-41)

Ex. 35 Missa: *Gloria*, mudança de texto (c. 33-41)

Todas estas técnicas antifonais são bastante exploradas ao longo da obra de Manuel de Tavares. Em geral, a mudança antifonal é rápida e curta e por vezes sucessivas repetições antifonais com curtas pausas entre elas produzem um efeito

de *quasi-tutti*. Este legado é bastante utilizado ao longo das composições. Como exemplo veja-se *Credidi*, c. 51-54.

No sentido de uma clara declamação textual é usado uma forte textura homofónica. Encontram-se muitas passagens construídas com semínimas e colcheias resultando numa rápida declamação. As várias sílabas são frequentemente marcadas por consecutivas semínimas, semínimas pontuadas, colcheias e par de colcheias, por vezes repetidas no mesmo tom, como acontece, por exemplo em *Tota pulchra*, c.30-33.

As secções *tutti* assumem também um importante papel na música policoral, em geral e em Tavares em particular. Frequentemente são usadas como marcas de pontuação, sendo sistematicamente aplicadas aos finais textuais e secções musicais. Também são utilizados para quebrar a monotonia ou para enfatizar algumas palavras ou frases textuais, como por exemplo as duas vezes que aparece as palavras *Jesus Christe*, no *Gloria* da Missa, c. 42-45 e 92-96.

Frequentemente depois de uma secção *tutti* Tavares introduz uma pausa geral no sentido de uma pontuação mais demarcada ou para produzir um efeito dramático como por exemplo no *Gloria* da Missa, c.87.

Nas secções *tutti* são utilizados uma grande variedade de técnicas resultando numa riqueza sonora e de textura. Bastantes seguem o típico estilo policoral homofónico com todas as vozes movendo-se juntas, como em *Beatus vir*, c. 129-141. Outras vezes aparecem em estilo contrapontístico livre ou imitação, como em *Cum complerentur*, c.64-107. Como tal Tavares faz um bom uso de ambos os estilos, o imitativo e o homofónico, embora este último numa maior proporção, no sentido de criar contraste e interesse através de toda a peça.

Outro aspecto das secções *tutti* é um coro entrar em momentos diferentes, o que cria, o que se designou de, *tutti* desfasado, o que apesar de serem partes homofónicas o texto deixa de ser tão claro, pois as sílabas das palavras estão desencontradas. Outra situação é o *tutti* repetir o texto e juntar novas palavras.

Ainda no sentido de criar contraste e interesse Tavares introduz por vezes secções de redução de vozes, normalmente em secções de um só coro.

Outra característica que se deve ter em conta, e que é comum não só a Tavares mas também a tanta outra música policoral, é a ordem de entrada ou da exposição do tema inicial de uma obra encomendado forma geral ao primeiro coro. Só no *Laudate pueri*, que é para três coros, é que a entrada é feita pelo segundo coro junto com o alto do primeiro coro. Por norma o primeiro coro desenvolve uma primeira frase tanto musical como literária, e o segundo coro responde com essa mesma frase literária, umas vezes com a segunda do texto, mas quase sempre com um motivo musical diferente. Algumas poucas vezes acontece que a seguir à entrada do primeiro coro se segue um *tutti*, em vez do segundo coro, como acontece em *Cum complerentur* ou *Gloria* da Missa.

Em relação aos tipos de enlace entre as entradas e silêncios dos coros aparecem diferentes tipos que se passam a descrever:

- a) imitação do novo coro construída sobre o último acorde do coro anterior;
- b) uma ou várias vozes adiantam-se ao último acorde do coro anterior;
- c) se funde a nova frase no meio da frase cantante nesse momento do coro anterior;
- d) fusão completa de todas as vozes;
- e) entrada homofónica do novo coro sobre o último acorde do coro anterior.

De entre os diversos tipos este último é ligeiramente o mais citado, acontecendo muitas vezes que é o novo coro que entra com um desenho vertical sobre a última parte da nota final do coro anterior, o que no caso de ser a primeira sílaba acentuada dá lugar a figurações sincopadas muito interessantes.

A sincopação é bastante usada quer nas entradas quer através das frases. Os padrões de síncopas mais utilizadas são os seguintes:



No que respeita à mensuração Tavares emprega ambos os tempos, quer perfeito quer imperfeito. Este último é mais expresso e sempre com o seguinte signo c . As obras que só utilizam este signo de mensuração são: a *Missa*, o *Nunc dimittis*, o *Parce mihi* e o *Tota pulchra*. As restantes contêm ambas as proporções intercaladas, excepto no vilancico *A gozar del convite del cielo*, que só usa o perfeito. No tempo perfeito a proporção usada tanto é a maior, com os signos $\phi \frac{3}{2}$, $\phi \frac{3}{2}$, como a menor 3.

A obra policoral de Manuel de Tavares no contexto da Península Ibérica e Internacional.

Em Roma os compositores usavam maioritariamente um tipo específico de combinação de vozes – SATB para todos os coros. Por outro lado, em Veneza e no norte de Itália os compositores usavam uma vasta diversidade de combinações de vozes. Andrea Gabrieli e os seus seguidores raramente combinavam coro iguais, tendendo a escolher coros com diferentes combinações de vozes. Uma típica

combinação era um coro de vozes agudas e outro com vozes graves. O número de vozes por coro também variava bastante, sendo comum 5 ou 6 vozes e ainda havia inclusão de instrumentos.²⁵¹

Os compositores activos em Portugal como Francisco Garro, Duarte Lobo, Pedro de Cristo e João Lourenço Rebelo usavam um de dois tipos: um com SATB para todos os coros e o outro com diferentes combinações de vozes para cada coro, normalmente SSAT para o primeiro coro e SATB para o(s) outro(s). O segundo tipo aparece ligeiramente com mais frequência que o primeiro.²⁵²

Em Espanha também se utilizavam os dois tipos de combinações desde as primeiras obras policorais conhecidas, como as de Victoria, em 1576. No entanto, o segundo tipo torna-se mais proeminente do que o primeiro ao longo do século XVII, como confirmam as obras de compositores como Mateo Romero, López de Velasco e Carlos Patiño.²⁵³

Em suma, na Península Ibérica a coexistência dos dois tipos de combinações verifica-se mais nas obras para dois coros. Contudo, na maioria das obras a mais de dois coros é usual a combinação SSAT num dos coros, normalmente o primeiro.²⁵⁴

Manuel de Tavares, como se pode verificar pelo quadro 14, também utiliza obras com dois coros iguais (SATB), como era mais corrente em Roma, mas recorre ainda a coros com combinações diferentes, sendo uma para vozes mais agudas e outra para mais graves, como era usual em Veneza. De notar que Tavares mesmo nas composições a dois coros, além dos tipos descritos anteriormente, utiliza também outros tipos de combinações, como por exemplo no *Nunc dimittis* (STB-SSATTB). Nas obras a três coros utiliza uma grande diversidade de combinações,

²⁵¹ Cf. Graham DIXON, *The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'*, Proceedings of the Royal Musical Association, 1979-80, p. 118; e A. Carver, *Op. cit.*, p. 147.

²⁵² José ABREU, *Op. cit.*, p. 126.

²⁵³ *Ibidem*, p. 127

²⁵⁴ *Ibidem*. Apêndice 10, p 205-208.

mas também o normal SSAT para o primeiro coro, como por exemplo no vilancico *Pasito quedito*. Embora contenha uma grande riqueza no respeitante à escolha das combinações das vozes não se afasta muito do que era corrente na Península Ibérica.

No que respeita à independência harmónica dos coros, em Roma era habitual usar coros iguais e estes serem harmonicamente independentes nas secções *tutti*, e com uma tendência para as partes dos baixos se moverem em movimento contrário ou paralelo. Como tal, eram recomendados intervalos de oitava ou uníssono, ou ocasionalmente terceiras.²⁵⁵

Em Veneza e Norte de Itália os coros não eram sempre auto-suficientes e frequentemente aparecia a quinta do acorde na parte mais grave do acorde, num dos coros ou nos dois, isto é tinham acordes de 6-4. No que respeita ao movimento das partes do baixo estes imitavam-se por movimento contrário, com ocasionais terceiras, como os compositores Romanos.²⁵⁶

Em relação à Península Ibérica os procedimentos relativos a estas questões são semelhantes em ambos os países. Há algumas obras que os coros são completamente independentes, como o *Salva nos Domine* de Pedro de Cristo, a *Missa Fili quid* de Garro e a *Regina caeli* de Lobo. Mas a maioria das obras os coros são auto-suficientes e só em determinadas alturas é que perdem a sua independência, como por exemplo na *Missa Cantate Domino* de Garro, ou na colecção de *Magnificat* de Aguilera de Heredia.²⁵⁷

O mesmo acontece nas composições de Manuel de Tavares, em que por exemplo no *Nunc dimittis* os coros são completamente independentes, e outras em

²⁵⁵ A. CARVER, *Op. cit.*, p. 108-111.

²⁵⁶ Jerome ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, 1984, cap. VII, p.110-113.

²⁵⁷ José ABREU, *Op. cit.*, p. 130.

que há momentos que um dos coros perde a sua independência, como por exemplo, *Dixit Dominus* (ver quadro 15).

Quanto ao movimento das partes dos baixos, a situação é idêntica em Espanha e Portugal, em que estes se espelham um ao outro por movimento contrário ou paralelo, tal como em Tavares.

No que respeita aos géneros, em Roma o estilo policoral era sobretudo aplicado onde tradicionalmente se cantava antifonalmente em canto chão, como nos salmos, antífonas Marianas, Magnificat e sequências. Nos outros géneros como a Missa, algumas obras eram escritas em estilo policoral, mas em muito menor quantidade e mantinham a tendência de um estilo contrapontístico, pois era mais vulgar os compositores Romanos manterem a escrita de missas de quatro a seis vozes, em *stilo antico*.²⁵⁸

Em Veneza, Andrea e Giovanni Gabrieli escreveram muitos motetes e Giovanni Croce publicou na mesma época música policoral contendo salmos, cânticos, antífonas Marianas e missas. No Norte de Itália e Alemanha a mesma variedade de géneros pode ser encontrada.²⁵⁹

Em Portugal como em Espanha utilizava-se uma grande diversidade de géneros. A quantidade de missas policorais escritas na Península Ibérica contrasta com o reduzido número de Roma; além do que usavam variados estilos de composições. Algumas missas são escritas num estilo de contraponto livre, como a Missa *Cantate Domino* de Lobo ou a Missa *In manus tuas* de Vivanco; enquanto que

²⁵⁸ Cf. O' REGAN, *Sacred Polychoral Music in Rome*, e Dixon, *Liturgical Music in Rome*, ambos citados por José Abreu, *Op. cit.*, p. 132.

²⁵⁹ Anthony F. CARVER, *Polychoral Music: A Venetian Phenomenon*, *Proceeding of the Royal Musical Association*, 1981, p.1-24; Anthony F. Carver, *Cori spezzati*, *Op. cit.*, Vol. I, cap. 7 e 8.

outras são escritas num estilo homofónico com uma declamação em curtas notas, como as missas de Garro e Pujol.²⁶⁰

A prática de recorrer nas obras policorais a algumas secções para um coro é uma característica Ibérica, em contraste com Roma que gradualmente eliminou secções para um só coro.²⁶¹ Numa composição podemos encontrar uma secção para um só coro enquanto que as outras secções são escritas em estilo policoral, com técnicas antifonais em homofonia, como por exemplo nos responsórios *Hodie nobis* e *Quem vidistis pastores?* de Pujol, *Tristis est anima mea* de Pedro de Cristo, ou *Salve Regina* de Lobo.²⁶²

Como já foi referido, Manuel de Tavares também recorreu a um leque bastante variado de géneros musicais na sua escrita policoral, e ao mesmo tempo podemos encontrar nas suas composições secções para um só coro, como por exemplo *Credidi*, ou mesmo secções para um só coro de vozes reduzidas, como por exemplo na *Missa*.

Em Roma a música para duplo coro entra em declínio depois de 1620, altura em que os compositores dão mais atenção à escrita para mais do que dois coros e ao *stile concertato*. Em Veneza e no Norte de Itália o idioma entra em declínio depois de 1630. Poucas obras para mais que dois coros foram escritas depois dos Gabrielis e a policoralidade deu lugar a outras formas como o concerto sacro e a pequenas texturas vocais como canções a solo, duos e trios.²⁶³

²⁶⁰ José ABREU, *Op. cit.*, p.134.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*, p. 135.

²⁶³ Cf. Anthony F. CARVER, *Cori spezzati*, *Op. cit.*, Vol. I, p 245-247; Jerome ROCHE, *Op. cit.*, cap. VII-VIII; Graham DIXON, *Op. cit.*, p. 115-126; Tim CARTER, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, London, Batsford, 1992, cap 13, p 222-236.

Na Península Ibérica o tipo de escrita para múltiplos coros começou no século XVI e gradualmente foi incrementando a sua popularidade tendo-se mantido durante todo o século XVII. Exemplo de obras iniciais para três coros incluem compositores como Guerreiro, Rogier, Victoria, Vivanco, Garro e Lobo. No entanto aqui não se passou como em Roma e os compositores continuaram a escrever para dois coros. Os compositores mais tardios como Rebelo e Patiño escreveram para dois ou mais coros. Em múltiplos coros o uso de instrumentos para algumas das partes também é uma característica da Península Ibérica, como é o exemplo das obras de Rebelo, Jerónimo de Carrión ou de Díaz Besón.²⁶⁴

Manuel de Tavares também escreveu para duplo e múltiplos coros, mantendo-se, portanto, dentro das características da Península Ibérica.

Assim, podemos encontrar muitas similaridades entre a escrita de Manuel de Tavares e a de outros compositores Ibéricos. A produção da sua música polioral é parte de uma tendência internacional, que no caso da Península Ibérica durou todo o século XVII, mais tempo do que em centros europeus importantes onde esta prática entraria em declínio, nomeadamente Roma e Veneza. Uma das importantes motivações do desenvolvimento da música polioral é geralmente aceite como consequência das ideias do Concílio de Trento, no sentido de uma maior inteligibilidade do texto. Assim, aparece um tipo de escrita silábica e homofónica onde o contraste e a diversidade junto com o aumento do número de vozes, emprega dois ou mais coros com diálogos, através da alternância antifonal e das secções *tutti*.

²⁶⁴ Cf. José LÓPEZ-CALO, *Op. cit.*, p. 25-36; Cf. João Lourenço Rebelo (1610-1661), *Op. cit.*; José ABREU, *Op. cit.* p. 137.

4.5.3. Acompanhamento instrumental

No início do século XVII foi surgindo um novo estilo de escrita em que a diferenciação de papéis entre as distintas linhas vocais envolvia uma nova hierarquização no seio da textura polifónica: por um lado, uma maior responsabilização do Baixo no suporte harmónico das vozes mais agudas, emancipando-se estas da sujeição melódico-temático do contraponto; por outro lado, a diminuição da autonomia contrapontística das vozes intermédias, relegando-as à função de preenchimento das harmonias assentes pelo Baixo. Esta tendência para a especialização de funções entre as vozes na textura musical, que se difundiu a partir da primeira metade do século XVII, é encarada também como uma inferência do baixo contínuo. Este veio permitir libertar e dar realce às vozes mais agudas, atribuindo-lhes mais emancipação melódico-motívica e acedendo a que elas se movimentem sobre um Baixo que determina o movimento harmónico do discurso. A técnica do baixo contínuo possibilita, assim, relevar uma percepção da textura polifónica assente no eixo fundamental constituído pela relação Soprano - Baixo.

Das 28 composições sobreviventes de Manuel de Tavares, onze contêm um acompanhamento instrumental, o que perfaz uma percentagem de 39,3%. Destas, duas são para um só coro e as outras nove são policorais.

Ao acompanhamento instrumental que vulgarmente é chamado «baixo contínuo» era denominado no século XVII na Península Ibérica, em geral²⁶⁵ e também por Manuel de Tavares de «guion», «bajo», ou «acompanhamento», podendo neste último caso ser muitas vezes acrescentadas as palavras «general», «geral» ou «contínuo». Por vezes especificava-se o instrumento que o devia realizar, como por exemplo no *Credidi*, onde se menciona «acompanhamento al harpa 1º coro».

O contínuo nas primeiras manifestações era realizado por um instrumento monódico, geralmente o baixão (antepassado do fagote) ou a viola da gamba, pela necessidade que se sentiu de apoiar os coros; depois começou-se a usar o órgão, primeiro para duplicar por si só as vozes da polifonia e depois complementado por instrumentos monofónicos que duplicavam o baixo, realizando o órgão um contínuo mais propriamente dito.

López-Calo escreve sobre o acompanhamento nos seguintes termos:

...de por qué Victoria, en sus obras a ocho o más voces, duplica solamente el primer coro, hay que decir que ésta es una de las características típicas del continuo en España, que perduró durante todo el siglo XVII (a comienzos del XVIII, o por lo menos una vez entrado este siglo, fue decayendo): el considerar al acompañamiento «continuo» como propio del primer coro. De tal manera, que cuando, más tarde, el acompañamiento se complicó, a causa de la policoralidad, era muy frecuente el caso de existiese un acompañamiento para el segundo coro (y otro para el tercero, si se trataba de obras en tres coros), que sólo intervenía mientras cantaba el respectivo coro, y un «acompañamiento continuo», que, por tanto, servía propiamente de acompañamiento para el primer coro, aunque también tocaba durante las actuaciones del otro coro, o de los otros coros.²⁶⁶

²⁶⁵ Louise K. STEIN, «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music», in *España en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional en Salamanca, Madrid, 1987, vol. I, p.357.

²⁶⁶ José LÓPEZ-CALO, *Op. cit.*, p. 57.

No que se refere à obra de Tavares, que morreu em 1638, o acompanhamento contínuo não era para o primeiro coro mas sim para todos os coros, pois na maior parte das composições vem referida a expressão «acompanhamento geral». Por exemplo, na Missa o acompanhamento vai seguindo tanto o coro I, como o coro II. Só no Salmo *Dixit Dominus* é que o compositor segue a norma referida por López-Calo, pois tem dois acompanhamentos, um para cada coro, sendo que o segundo segue só o segundo coro, e o primeiro segue o primeiro coro mas intervém também nas actuações do outro coro.

Outro aspecto em que Tavares poderá ter sido original está no facto de que escrevia à parte nas partituras o acompanhamento como linha autónoma. Mais uma vez citando López-Calo sobre este item diz o seguinte:

Según los datos que poseemos actualmente – y no parece que en esto se puedan descubrir hechos hoy desconocidos que hagan cambiar la opinión que actualmente tenemos formada – , al comienzo, o sea, en los dos o tres primeros decenios del siglo XVII, no existía, propiamente, el acompañamiento continuo, tal como se lo entiende según las teorías de Viadana, de un acompañamiento ejecutado por un instrumento polifónico a base de acordes sobre un bajo «continuo». No: al comienzo, en España parece que lo que se usó habitualmente fue el duplicar la línea del bajo de la polifonía con un instrumento bajo, generalmente el bajón y luego el violón, o bien duplicar la polifonía con el órgano; muy pronto también se comenzó a duplicar las demás voces con otros instrumentos, sobre todo cornetas, sacabuches, etc. En las composiciones polifónicas religiosas este bajo no se escribía aparte en las partituras o libros, pues se limitaba a duplicar las melodías del bajo.²⁶⁷

O autor deste excerto refere que nas duas ou três primeiras décadas do século XVII não existia propriamente um contínuo executado por um instrumento

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 58.

polifónico à base de acordes sobre um baixo, o que tampouco acontece na obra de Tavares, pois nela se constata muitos exemplos disso, além de que nela se utilizaram também cifras. Quanto ao aparecimento em Espanha das cifras, refere López-Calo que terão surgido entre os anos 1630-1650, ou talvez mais tarde²⁶⁸, o que posiciona mais uma vez o compositor português numa linha bastante avançada para a época. Claro que as cifras que aparecem no nosso autor são ainda bastante rudimentares, constituindo apenas como que uma simples convenção de escrita «estenográfica» para indicar as harmonias implícitas entre as vozes extremas da textura. As composições em que aparecem são: *Beatus vir*, *Credidi* e *Surge propera amica mea*. As cifras utilizadas são: 3, 4, 6, 7, 6/5, 6/4, 7/3, podendo algumas serem acrescentadas de bemol, bequadro ou sustenido.

Apesar de Manuel de Tavares, no que respeita a estas questões da utilização do baixo contínuo para os vários coros e recorrência a cifras, ser bastante inovador para a época, importa averiguar como se articula o acompanhamento instrumental com a textura do(s) coro(s); isto é, até que ponto é que a linha instrumental se limita a duplicar as partes vocais, ou pelo contrário assume uma autonomia melódico-rítmica. Como tal, procedeu-se ao apuramento do total de unidades métricas (compassos) das partes de acompanhamento instrumental em todas as composições que o possuem.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.74.

Quadro n.º 16 - Acompanhamento instrumental

	Acompanhamento duplica a voz		Acompanhamento independente	
	n.º compassos		n.º compassos	
Missa	400	98,8%	5	1,2%
Jesus Nazarenus	23	76,7%	7	23,3%
Partiti sunt	41	87,2%	6	12,8%
Nunc dimittis	134	100%	0	-
Beatus vir	164	93,7%	11	6,3%
Credidi				
Coro I - Harpa	129	94,2%	8	5,8%
Coro II - bc	147	96,1%	6	3,9%
Coro III - bc	113	100%	0	-
Dixit Dominus				
Coro I - bc	111	75%	37	25%
Coro II - bc	92	88,5%	12	11,5%
Laudate pueri	118	99,2%	1	0,8%
Cum complerentur	94	87,9%	13	12,1%
Surge propera amica mea	97	80,8%	23	19,2%
Tota pulcra es				
Órgão	84	100%	0	-
bc	114	95%	6	5%

O quadro n.º 16 demonstra, para cada uma das composições com acompanhamento instrumental, a proporção de unidades métricas em que este se limita a duplicar a(s) voz(es); e a proporção de unidades métricas em que o acompanhamento é independente das vozes, isto é, em que assume um comportamento melódico-rítmico autónomo das vozes.

Constata-se, desde logo, que apesar de a linha instrumental não assumir sempre a mesma função no seio da textura contrapontística, a maior parte (entre 75% e 100%) limita-se a duplicar pura e simplesmente, em uníssono ou à oitava a voz do baixo. Trata-se assim mais de um acompanhamento instrumental obrigado na linha da tradição polifónica renascentista, mais com um carácter de *basso seguente*, limitando-se a reforçar a textura. No entanto apesar de ser a voz mais

grave do coro I, II ou III a voz que é reforçada sistematicamente, não deixa de evidenciar a tendência para dotar a textura de elementos proto-harmónicos. De qualquer maneira neste aspecto o compositor mostra-se mais conservador.

Em algumas obras, embora com uma percentagem que não vai além dos 25%, ou seja um quarto do total, certas partes instrumentais, em algumas passagens, adquirem uma maior autonomia melódico-rítmica, não se limitando a reforçar as partes vocais. Para ilustrar o que foi dito, mostra-se de seguida dois exemplos, um do *Beatus vir*, onde ao mesmo tempo se pode verificar a utilização das cifras e outro do *Dixit Dominus*.

The image shows a musical score for the 'Beatus vir' section. It consists of two systems of staves. The first system contains vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), with lyrics written below the notes. The second system contains instrumental parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bc). The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and some numerical figures (6, 34, 31, 7, 4 3, 7, 6, 31) which likely refer to specific rhythmic values or fingerings. The score is written in a standard musical notation with clefs and time signatures.

Ex. 36 *Beatus vir* (c. 80-91) Acompanhamento independente c.84-87)

The image shows a musical score for the 'Dixit Dominus Coro I' section. It consists of two systems of staves. The first system contains vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), with lyrics written below the notes. The second system contains instrumental parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bc). The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and some numerical figures (6, 34, 31, 7, 4 3, 7, 6, 31) which likely refer to specific rhythmic values or fingerings. The score is written in a standard musical notation with clefs and time signatures.

Ex. 37 *Dixit Dominus* Coro I (Acompanhamento independente c.1-10)

O grau de autonomia do acompanhamento verifica-se em secções onde predomina uma escrita mais acentuadamente contrapontístico-imitativa.

Nas obras *Credidi*, *Dixit Dominus* e *Tota pulchra*, o compositor concebeu um acompanhamento mais complexo, que consiste em várias linhas instrumentais, e

com diferenciação em relação ao que documentam. Assim, o *Credidi* que é para três coros, onde cada um tem o seu acompanhamento, sendo o Coro I feito pela harpa e o Coro II e III pelo baixo contínuo. Quanto à escolha da harpa, esta era considerada juntamente com o órgão um importante instrumento de acompanhamento nas igrejas e catedrais de Espanha, que tinha sido introduzida por volta de 1630²⁶⁹, e cuja sonoridade era considerada impressionante e flexível.²⁷⁰ Pablo Nasarre na sua obra *Escuela de Música* refere o seguinte:

*Es el arpa, entre los instrumentos de cuerdas de nervio el que debe tener el primer lugar, ya por su ampliación, y ya por su gran resonancia; pues en uno y otro excede a todos los demás instrumentos de cuerda de las de su materia, de cuantos se practican en este tiempo. Tiene el orden de los sonidos sucesivos, como el de las voces naturales... siendo la excusión de su musica tan dilatada, que cada tono se puede executar por doze partes. Es más resonante que cualquier otro, pues se acompaña las capillas de músicos con él, por tener sus voces bastante cuerpo para ello.*²⁷¹

O *Dixit Dominus* é para dois coros, tendo cada um um acompanhamento distinto de baixo contínuo. O do primeiro coro é geral, isto é, segue também o segundo coro, tendo alguma independência melódio-ritmica em relação às partes vocais (25%), sendo o acompanhamento do coro II só para este, tendo pouca independência (11,5%).

O *Tota pulchra* também é para dois coros, mas tem dois acompanhamentos, um para órgão e um baixo contínuo. O órgão segue o coro II, e o baixo contínuo é geral. Tanto o órgão como praticamente também o baixo contínuo se limitam a

²⁶⁹ José López-Calo, *Op. cit.*, p. 59.

²⁷⁰ Louise K. STEIN, *Op. cit.*, p. 361.

²⁷¹ Pablo NASSARE, *Escuela de Musica*, I, p.458, citado por Louise K. STEIN, *Op. cit.*, p. 361 e José LÓPEZ-CALO, *Op. cit.*, p. 63-64.

duplicar em uníssono ou à oitava as vozes mais graves, na totalidade dos compassos.

Resta referir as duas obras para um só coro que têm acompanhamento, o *Jesus Nazareus* e o *Partiti sunt*. Estes têm alguma independência em relação às vozes, respectivamente 23,3% e 12,8%, dos compassos; nos restantes o acompanhamento limita-se a duplicar o baixo. No entanto, nestas obras é lícito supor que estes acompanhamentos tenham sido acrescentados mais tarde, pois trata-se de interpolações na versão da Paixão de S. João de outro compositor e as restantes secções não têm acompanhamento, aparecendo a sua escrita com uma caligrafia diferente.

4.5.4. Tipos de escrita contrapontística

No sentido da caracterização do estilo de Manuel de Tavares no que respeita à utilização das texturas musicais, e concretamente aos vários tipos de contraponto a que o compositor recorreu nas suas obras, procedeu-se a uma análise quantitativa dos principais tipos de escrita contrapontística: contraponto livre, imitação e homofonia. Ao mesmo tempo verificou-se se havia uma lógica sistemática subjacente ao emprego de cada um desses diferentes estilos de contraponto, quer no sentido de um reforço da aceção do texto, quer num sentido puramente musical, resultante das relações formais intrínsecas do discurso polifónico. Por outro lado, em virtude da grande heterogeneidade de texturas, em conexão com o efectivo vocal, procurou-se verificar se existia algum tipo de preponderância dos vários tipos de escrita contrapontística em relação às obras monocorais ou policorais. Ainda neste

sentido, também se apurou se haveria algum predomínio daquele aspecto em relação aos diferentes géneros músico-litúrgicos, ou categorias, para avaliar se o compositor se socorreu de diferentes estilos ou convenções de escrita segundo as imposições do ambiente litúrgico. Esta faceta torna-se proeminente pois, como se sabe, ao longo do século XVII a coexistência de diferentes estilos e técnicas de escrita característicos do *stile antico*, a par com os do *stile moderno*, desafiava a uniformidade de estilo, tão característica na polifonia renascentista e maneirista, sendo este, inclusive, um dos aspectos que historicamente assinala o idioma Barroco.²⁷²

Com fundamento numa avaliação quantitativa, verificada sistematicamente em cada uma das composições em estudo, procedeu-se à análise dos diversos tipos de escrita contrapontística. Para a sua contagem, nas 28 composições, foi utilizada a unidade de mensuração (compasso), embora nalguns casos tenha havido dificuldades na sua classificação uma vez que são utilizado numa mesma peça diferentes tipos. Essas situações duvidosas foram sendo resolvidas caso a caso, dependendo da predominância relativa de cada tipo de material.

Ao realizar a classificação dos diversos tipos de escrita contrapontística teve-se em conta os seguintes pressupostos:

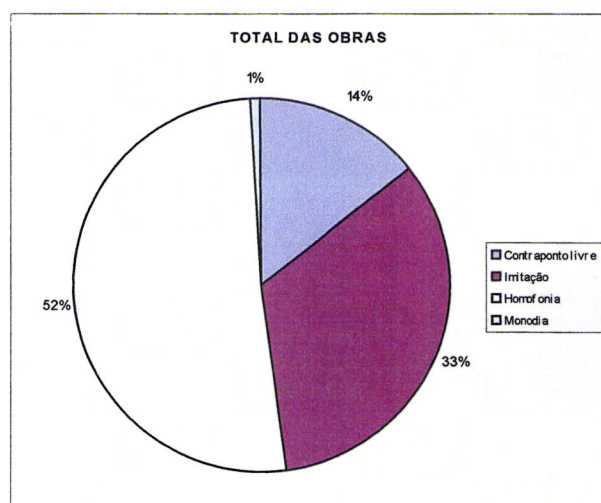
- a) Contraponto livre: texturas que não consistem em imitação nem homofonia / homorritmia.
- b) Imitação: imitação estrita ou canónica, que consiste na exposição de um tema ou motivo em várias vozes, seja em imitação real ou tonal; imitação livre em que se dá uma exposição incompleta ou desigual do tema ou motivo;

²⁷² Manfred F. BUKOFZER, *Op. cit.*, p.18-19.

- c) Homofonia: pressupõe a igualdade de valores rítmicos em todas as vozes, mas pode abranger situações em que haja alguma configuração, principalmente em lugares cadenciais. A homofonia pode ser livre, ou ser em imitação policoral.
- d) Monodia: uma só linha melódica.

Tipos de escrita contrapontística

	TOTAL n.º compassos	Percentagem
Contraponto livre	561	14,4%
Imitação	1291	33,2%
Homofonia	2000	51,5%
Monodia	32	0,8%
TOTAL	3884	100%



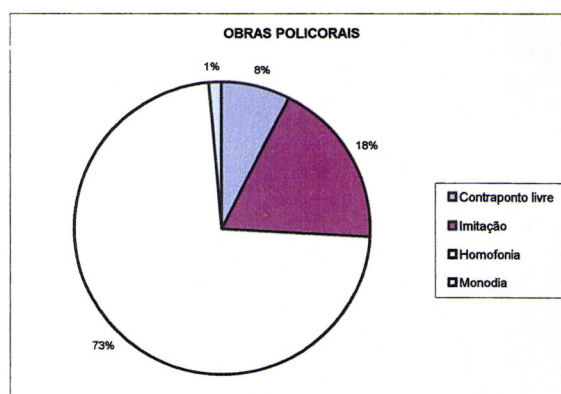
Como se pode constatar pelo quadro e o gráfico de cima, o tipo de contraponto declaradamente predominante é a homofonia que se verifica em 51,5% (ou seja, mais de metade) das unidades métricas. No entanto, a escrita em imitação também tem uma ampla utilização, com uma percentagem de 33,2%. Os tipos de escrita menos usual são o contraponto livre, com 14,4% das unidades métricas, e a monodia com apenas 0,8% (esta última só se verifica numa composição, o Vilancico *Pasito quedito*). Esta situação diverge no entanto com a distribuição habitual no quadro da tradição polifónica maneirista.²⁷³ A norma era uma maior preponderância

²⁷³ Cf. Miguel Sobral CID, *Op cit*, p. 56 e segs.; Mariana FREITAS, *Op .cit.*, p. 94 e segs.; Vanda de Sá M. SILVA, *Op. cit.*, p. 86 e seg.; Rui Cabral LOPES, *Op. cit.*, p.127 e seg.; Filipe Mesquita de OLIVEIRA, *Op. cit.*, p.148 e seg.

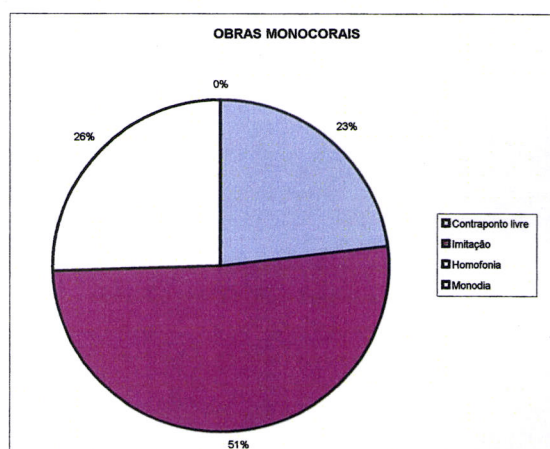
da imitação, enquanto expediente primordial de um idioma ainda assentadamente contrapontístico, combinado com a apelação a secções de escrita homorrítmica e de contraponto livre. De qualquer maneira esta disposição fundamenta-se num quadro geral, indiferenciado, não se sabendo que tipos de contraponto predominam em determinadas composições. Assim, importa agora verificar se nas obras policorais ou nas monocorais quais são as diferentes percentagens de tipos de escrita contrapontística.

Tipos de escrita contrapontística em obras monocorais e policorais

	OBRAS POLICORAIS	
	TOTAL	%
Contraponto livre	162	7,6
Imitação	394	18,4
Homofonia	1556	72,6
Monodia	32	1,5
TOTAL	2144	100



	OBRAS MONOCORAIS	
	TOTAL	%
Contraponto livre	399	22,9%
Imitação	897	51,6%
Homofonia	444	25,5%
Monodia	0	0%
TOTAL	1740	100%



Com efeito, pela apreciação dos quadros e gráficos em cima mencionados, verifica-se duas situações opostas: as obras monocorais seguem a distribuição habitual no quadro da tradição polifónica maneirista, na qual, como já foi referido, há

uma maior preponderância da imitação. Neste caso verifica-se uma percentagem de 51,6%, o que representa mais de metade das unidades métricas, combinando-se com secções de homofonia, que preenchem 25,5% dos compassos, e de contraponto livre correspondendo a 22,9% dos compassos. Já a monodia não tem qualquer expressão. As obras policorais acentuam ainda mais aquilo que se tinha verificado para a globalidade das composições, isto é, recorrem amplamente à homofonia, com uma percentagem de 72,6%, sendo o encadeamento de acordes definidos por um baixo harmónico em que se acentuam a alternância entre os coros em blocos ou a imitação policoral. O contraste é agora obtido com o recurso a secções de contraponto imitativo, as quais perfazem 18,4%, ou a secções de contraponto livre, com uma percentagem de só 7,6%, ou ainda com secções de monodia, o que como já foi referido, só acontece numa composição, e que corresponde tão somente a 1,5%. Em conclusão, na música de Tavares evidenciam-se claramente a relação directa que existe entre um discurso policoral a dois ou três coros e a preferência por uma concepção mais homofónica e vertical do discurso polifónico. A disposição simultânea de um grande número de vozes tem como resultado que nesse aglomerado sonoro se tornem virtualmente inaudíveis quaisquer linhas melódicas que não sejam as vozes mais agudas e o Baixo. Além disso, como é natural numa obra policoral, a arquitectura do enredo polifónico é menos dirigida para o entrelaçar das linhas vocais individuais, e mais concebida em função do diálogo ou oposição entre duas ou três estruturas polifónicas (2 ou 3 coros).

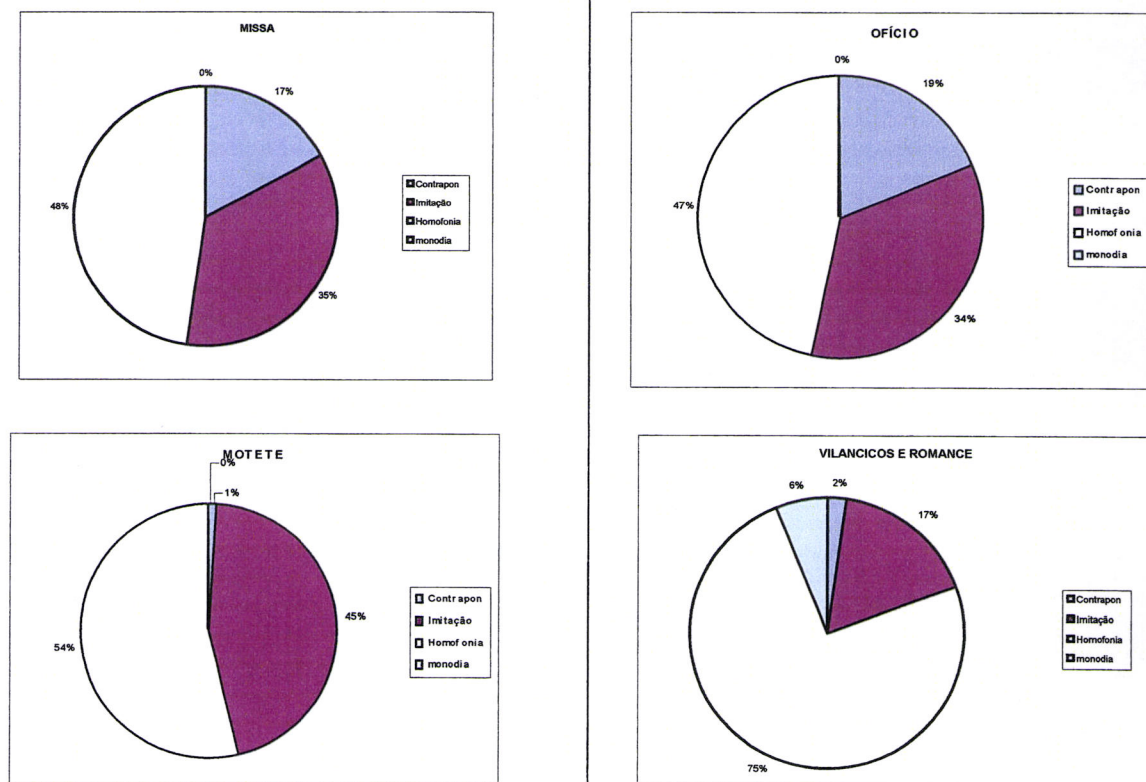
Como já ficou explícito, a obra de Manuel de Tavares é caracterizada por uma grande heterogeneidade e abrange diversos géneros músico-litúrgicos. Como tal,

importa verificar se os diferentes géneros têm diferentes percentagem dos vários tipos de escrita contrapontística.

Tipos de escrita contrapontística por géneros músico-litúrgicos

	Missa		Ofício		Motetes		Vilancicos e Romance ²⁷⁴	
	N.º comp.	%	N.º comp.	%	N.º comp.	%	N.º comp.	%
Contraponto livre	194	16,9%	352	18,9%	4	1,1%	11	2,1%
Imitação	408	35,5%	635	34,2%	157	45,0%	91	17,3%
Homofonia	548	47,7%	871	46,9%	188	53,9%	393	74,6%
Monodia	0	0%	0	0%	0	0%	32	6,1%
TOTAL	1150	100%	1858	100%	349	100%	527	100%

Tipos de escrita contrapontística por géneros músico-litúrgicos



De facto, como se pode atestar pelos quadros e gráficos acima expostos, a proporção entre os diversos tipos de contraponto é susceptível de variar consoante a

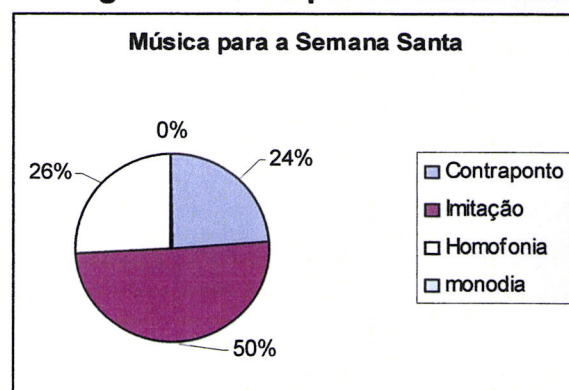
²⁷⁴ Apesar do Romance não ser um género músico-litúrgico, agrupou-se com os vilancicos, para não ficar isolado, e este grupo é o que se mais assemelha estilisticamente.

música pertença a este ou àquele género músico-litúrgico. Todos os géneros mantêm mais ou menos as proporções da generalidade das obras de Manuel de Tavares: um claro predomínio da homofonia, mais acentuado ainda nos vilancicos, com uma escrita cordal, seguido da escrita imitativa e do contraponto livre. No entanto em algumas obras isoladas esta proporção pode não se manter assim, como sucede por exemplo na Lamentação de Jeremias, em que a homofonia, embora presente, deixou de ocupar a primazia na construção do discurso polifónico e cedeu a vantagem à imitação, com 62,1%, e ao contraponto livre, com 32,9%.²⁷⁵

Analisando os tipos de escrita contrapontística em relação com a categoria da música para a Semana Santa, verifica-se uma situação muito distinta da dos vários géneros, como se pode verificar nos quadros inseridos.

Tipos de escrita contrapontística para a categoria música para a Semana Santa

	N.º comp.	%
Contraponto livre	319	23,9
Imitação	667	50,1
Homofonia	346	26,0
Monodia	0	0
TOTAL	1332	100



Nesta categoria a textura com grande predomínio do contraponto imitativo, representando 50,1% das unidades métricas, ou seja, metade da sua extensão

²⁷⁵ Outros exemplos em que a imitação tem a primazia são: *Jesus Nazareus* (100%), *Partiti sunt* (89,4%), *Sprevit autem* (85,5%), *Nunc Dimittis* de Baeza, a quatro vozes (56%), *In te Domine* (50%), *Amore currit saucia* (87,8%), *Gloria Laus et honor* (43%), *Haec Christe amore* (92,6) e *Cum complerentur* (64,4%).

média, corresponde à situação herdada da tradição polifónica maneirista. A homofonia, com 26% dos compassos, e o contraponto livre, com 23,9% dos compassos, repartem a outra metade da sua extensão. Assim, na música para a Semana Santa de Manuel de Tavares a imitação constitui a base do discurso polifónico, alternando com secções de homofonia ou de contraponto livre, destinadas a obter efeitos de variação e contraste.

4.6. A prática da dissonância

Nos finais do século XVI e princípio do século XVII a dissonância era tratada, nas diversas *escolas* europeias, fundamentalmente sob dois pontos de vista: como recurso técnico, ao serviço do fluir melódico da polifonia, sobretudo nas cláusulas, e como recurso expressivo, ligado principalmente ao sentido do texto. Pode-se observar, por exemplo, como um compositor como Palestrina se aproximou mais ao primeiro do que ao segundo. Assim o afirma Gustave Reese:

*si comparamos a Palestrina, en especial con sus predecesores franco-flamencos y sus sucesores, por ejemplo, Monteverdi, veremos que aplicaba la disonancia como recurso técnico y como medio de expresión emotivo, de manera muy circunspecta. En realidad, su uso de la disonancia en el segundo aspecto es tan raro, que no hay por qué tomarlo en cuenta.*²⁷⁶

Assim, este primeiro tipo de tratamento pode ser resumido da seguinte maneira: se permite realizar dissonâncias «en el tiempo débil del compás, o como suspensiones en el fuerte». ²⁷⁷

No que respeita ao segundo tipo de tratamento, o da dissonância com fins expressivos, pode-se afirmar que foi mais característico da última fase do madrigal renascentista, e também da nova música barroca. Ao examinar-se os últimos madrigais de Marenzio e boa parte dos de Monteverdi ou de Gesualdo²⁷⁸ podemos dar-nos conta do uso muito livre da dissonância: frequentes cromatismos,

²⁷⁶ Gustave REESE, *La música en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Música, 1988, p. 540.

²⁷⁷ Manfred F. BUKOFZER, *Op. cit.*, p.25.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 48-49.

dissonâncias sem preparação, etc., em que extravasavam claramente os limites em que aquela era tradicionalmente permitida.

Sendo a dissonância um vector essencial para a compreensão da linguagem musical dos polifonistas do século XVII, em geral, e de Manuel de Tavares, em particular, o presente capítulo pretende verificar qual o seu maior ou menor grau de ortodoxia ou de liberdade no tratamento deste aspecto, ao longo das suas várias composições. Deste modo permite-se a identificação de aspectos estilísticos particulares, mas também se sublinham procedimentos que sustentem eventualmente a inserção deste compositor na lógica de transição do período maneirista para o barroco, o qual alguns aspectos se tinham começado a evidenciar por altura da composição das suas obras.

Como tal, foram assinalados todos os tipos de situação dissonante encontrados, dos mais vulgares aos mais particulares. Para que isso fosse possível, houve necessidade de efectuar uma análise sistemática de todas as obras, descrevendo cada uma das situações de dissonância, processo que resultou numa lista descritiva inserida nos quadros de análise que se encontram em anexo.²⁷⁹

▪ Retardos

Um dos casos mais frequentes de dissonância, o que não causa surpresa tendo em conta o tipo de escrita em causa, são os tradicionais retardos da terceira pela quarta (ex. 38a), da sexta pela sétima (ex. 38a) ou da nona pela oitava (ex. 38b), ou segunda pela primeira. Ainda aparecem bastantes vezes retardos simultâneos (ex.

²⁷⁹ Cf. Quadros de análise, Volume III, Anexo C.

38c). Uma mesma voz pode ser envolvida em dois retardos diferentes, ao ser ouvida contra duas outras vozes.

Ex. 38a (*Lamentação de Jeremias*) Ex. 38b (*Lamentação de Jeremias*) Ex. 38c (*Lamentação de Jeremias*)

Com alguma ocorrência são os retardos da terceira pela segunda (ex. 39), que merecem particular referência, pois prevêm uma resolução irregular da dissonância, ou seja, o afastamento das vozes envolvidas, em vez da sua aproximação.

Ex. 39 (*Partiti sunt*)

▪ Notas de passagem

Muito abundantes são as dissonâncias provocadas por notas de passagem (ex. 40) ou ornatos (ex. 41), auditivamente quase imperceptíveis, dada a inserção da nota numa previsível e regular condução melódica. Porém, existem outros casos que, apesar da dissonância ser resultante da intervenção de uma nota de passagem, a execução simultânea de outras notas irá sublinhar essa mesma dissonância, a qual de outra forma, pouco relevo adquiria (ex. 42).

Ex. 40 *Surge propera amica mea*

Ex. 41 *Tota pulchra*

Ex. 42 *Missa: Credo*

▪ Notas de passagem soadas simultaneamente

Em algumas obras pode observar-se um tipo de contraponto assente na relação estrutural entre um Baixo de carácter tonal ou pré-tonal e as vozes mais agudas. As vozes intermédias subordinam-se a essa lógica, e movimentam-se num característico paralelismo de 3^{as} e 6^{as}, que tem com resultado a duplicação de notas de passagem (ex. 43).

Estas dissonâncias apontadas no exemplo 43 não são ritmicamente acentuadas, isto é, não ocorrem na parte

Ex. 43 *Nunc Dimittis*

Ex. 44 *Jesus Nazarenus*

forte do *tactus*. No entanto, em diversas situações, as dissonâncias surgem na parte acentuada do *tactus*. É o que sucede com o ex. 44, em que a nota de passagem é ritmicamente acentuada, criando ao mesmo tempo um trítono entre o T e B.

- Notas de passagem expostas no Baixo

Ao ser utilizado uma linha de um Baixo de acompanhamento instrumental no apoio da textura, contém ela própria dissonâncias de passagem, o que produz uma impressão bastante distintiva em termos de sonoridade (ex. 45).



Ex. 45 *Jesus Nazarenus*

- Dissonâncias sem preparação



Ex. 46 *Missa: Sanctus*

De particular interesse revestem-se em Manuel de Tavares bastante casos em que as dissonâncias são atacadas sem qualquer preparação. Um dos exemplos mais vulgares são os casos de antecipação de uma nota (ex. 46).

- Intervalos aumentados e diminutos sem preparação

Situação bastante característica de não preparação de dissonâncias é a que diz respeito à introdução de intervalos aumentados e diminutos. Por vezes, o ataque das dissonâncias, apesar de não preparado, surge em consequência de um movimento melódico previsível, como acontece no ex. 47.

O facto da dissonância não preparada e provocada por intervalos diminutos ou aumentados prever uma justificação numa movimentação melódica previsível em nada atenua o carácter da mesma. Casos há em que, pelo contrário, o movimento

melódico parece reforçar ainda mais o aspecto dissonante do intervalo, como no ex. 48.

Podem, por outro lado, observar-se ainda dissonâncias provocadas por uma introdução de intervalos diminutos ou aumentados não justificada pelo movimento melódico subjacente às vozes que nela participam, como no ex. 49.

Ex. 47 Missa: Kyrie

Ex. 48 Missa: Credo

Ex. 49 Jesus Nazarenus

▪ Dissonâncias de 7ª

Uma das características proeminentes na linguagem de Manuel de Tavares, no que concerne às dissonâncias sem preparação, é o lugar preponderante que ocupam as dissonâncias de 7ª, sendo que muitas delas surgem em contextos harmónicos em que já podem prefigurar «dissonâncias integrais do acorde».

No exemplo 50, o primeiro tempo do compasso 78

Ex. 50 Missa: Gloria

e terceiro tempo do compasso 79, contêm acordes integrais de 7ª da dominante na primeira inversão, pelo qual não necessitam de preparação, mas necessitam de resolução e é o que acontece, no entanto implica mudança de harmonia. Assim, temos progressões dominante → tônica, com o acorde de 7ª da dominante a exercer a dupla polarização de sensível → tônica e de 7º grau da dominante → 3º grau do tônica.

No entanto, também se encontram dissonâncias de 7ª que não desempenham qualquer função harmónica, e que resultam de uma sobreposição das várias linhas melódicas individuais no plano horizontal.

- Encadeamento de dissonâncias

Por vezes para reforçar o potencial expressivo da tratamento da dissonância dá-se um encadeamento ou acumulação de dissonâncias. No exemplo 51 observa-se um acorde de 7ª, onde depois é ainda acumulada a antecipação da nota Sol no Soprano, o que provoca ainda mais dissonância.



Ex. 51 Lamentação de Jeremias

- Falsas relações

É sabido que os polifonistas podiam evitar um cromatismo ascendente ou descendente fazendo uso do que se chama “falsa relação cromática”, que consiste no enlace com ou sem pausa de uma tríade a outra fazendo com que a nota que estabelece a relação de terceira maior com respeito à fundamental na primeira tríade, quase sempre com o acidente, apareça rebaixada um meio-tom no segundo

e noutra voz do conjunto polifónico.²⁸⁰ Além disso, em muitas ocasiões, este som varia na sua função dentro da tríade de cada uma das duas tríadas: de terceira da primeira tríada, pode passar a fundamental da segunda. O exemplo 52 provem do *Kyrie*, onde se passa de um Dó# no Baixo a Dó \flat no Tenor.

Ex. 52 Missa: *Kyrie*

Manuel de Tavares utiliza ainda com uma certa abundância as falsas relações.

Por tudo aquilo que foi exposto, fica clara a existência em Manuel de Tavares de uma certa liberdade de regras relativamente ao tratamento da dissonância, comparativamente aos tradicionais modelos polifónicos. O compositor apresenta um tipo de escrita que transcende em muito os ensinamentos de um Zarlino ou a influencia do rigor palestriniano. Expressa-se, enfim, a diversidade na apropriação dos princípios teóricos que se vai observando na própria Península Ibérica no transcorrer do século XVII.

Para Manuel de Tavares, no que refere à elaboração da dissonância, talvez mais do que qualquer outro aspecto, detectámos uma subversão efectiva da regulamentação contrapontística herdada pela prática maneirista, em favor da

²⁸⁰ Cf. Ver os diferentes exemplos de falsa relações em P. CERONE, *Op. cit.*, p. 656 e 726-727.

aproximação aos novos conceitos estabelecidos pelo Barroco. Tudo isto se torna visível na frequente exposição da dissonância sem a preparação regulamentar, na concepção vertical da escrita que constantemente utiliza, bem como na formação de dissonâncias unicamente fundamentadas por uma lógica harmónica concreta.

Estas características não implicam que o compositor se tenha afastado em absoluto dos procedimentos contrapontísticos maneiristas. Estes, é evidente, encontram-se igualmente presentes na sua obra, revelando-se nomeadamente na forma como através de um movimento melódico regular – e, desde logo, de uma concepção horizontal - são introduzidas tão frequentemente dissonâncias que apenas podem ser entendidas enquanto inseridas nesse mesmo contexto.

Assim, ao nível da dissonância, sustenta-se, como tal, um comportamento ambivalente, uma dinâmica de transição entre o «horizontal» e o «vertical», entre o contrapontístico e o harmónico, e entre o modal e o tonal.

4.6.1. O cromatismo

A partir da segunda metade do século XVI o cromatismo era já plenamente assumida pelos tratadistas Ibéricos. Assim, por exemplo, na *Declaración de instrumentos musicales*, Bermudo declarava que existia um género que «sonaba bien a los oídos y reclamaba el entendimiento», e que a alteração de certos sons não podia ser regida por nenhum dos géneros «tradicionais», mas por um novo género a que ele chamava de «semi-cromático»²⁸¹. O cromatismo propriamente dito resultava do recurso ao *semitono incantable*, (isto é, o semitom que se produz entre duas

²⁸¹ Frei Juan Bermudo, *Op. cit.*, livro IV, cap. 47, fol. 86v.

notas do mesmo nome, por exemplo, Dó - Dó#) e o *semitono cantable* (o que tem lugar entre duas notas com nomes distintos)²⁸².

Por este facto não é de admirar que a música de Manuel de Tavares apele a um léxico de acidentes cromáticos, que abarca Si b, Si b, Mi b, Fá #, Dó #, Sol # e Ré #.

No sentido de apurar a utilização dos acidentes cromáticos, fez-se a sua contagem exaustiva em todas as composições, cujos resultados estão assinalados num quadro geral quantitativo que se inclui em anexo.²⁸³

Como é evidente, os acidentes mais utilizados dependem do modo de cada composição. As que estão em Ré *cantus mollis* (modo I ou II) apelam com mais assiduidade, por percentagem descendente aos acidentes de Mi b, Fá #, Si b e Dó #. Constata-se que nalgumas obras, nomeadamente no *Cum complerentur*, a frequência elevada do Fá #, juntamente com o si b, não pode deixar de estar relacionada com a ideia de sensível de Sol.

As composições que se encontram no modo de Mi (modo III) utilizam, por uma ordem decrescente, os acidentes Sol #, Fá #, Dó #, Si b e Ré #. No caso da *Missa* e do *Laudate pueri*, o Sol # chega a atingir respectivamente 62% e 74%, o que sugere o contexto tonal e harmónico como sensível de Lá, que é a subdominante de Mi.

Nas composições que se encontram no modo de Sol encontra-se maioritariamente o Fá #, sendo a sensível de Sol. Nas do modo de Lá, por ordem decrescente de ocorrência, são: Dó #, Sol #, Si b e Fá #. Como é natural, o grande recurso a Dó # e a Sol # prende-se com o facto de estas serem, respectivamente, a sensível da subdominante, Ré, e a sensível de Lá. Nas composições do modo de

²⁸² Cf. Samuel RUBIO, *A Polifonia*, cit., nota de rodapé, p.89.

²⁸³ Cf. Volume III, Anexo C. A tipologia do quadro teve como referencia o utilizado por Mariana FREITAS, *Op. cit.*, Volume II – Adenda, Cap. 2.4.

Dó há um grande recurso a Fá #, pois é a sensível da dominante, Sol; mas também se recorre muito a Dó #, Sol #, Fá # e Si b.

Voltando à questão do cromatismo propriamente dito, encontra-se na obra de Manuel de Tavares o recurso ao *semitono incantable*, isto é como condução por semitons numa mesma voz de maneira ascendente ou descendente, como se pode verificar nos exemplos a seguir apresentados:

- Cromatismo ascendente

S
E- go di- xi in ec-

S
E- go di- xi in ec-

A
E- go di- xi in ec-

H

Credidi, Coro I (c. 39-41)

- Cromatismo descendente

S
et Spi- ri- tu- i San- cto

A
et Spi- ri- tu- i San- cto

T
et Spi- ri- tu- i San- cto

B
et Spi- ri- tu- i San- cto

Dixit Dominus, Coro II (c. 116-119)

4.7. O tratamento do material temático e motivico

Neste capítulo procede-se a uma análise sobre as características da melodia na obra de Manuel de Tavares, e sobre a sua estrutura intervalar, passando-se em seguida a um estudo mais concreto dos materiais temáticos e motivicos utilizados pelo compositor.

4.7.1. A melodia

Sendo a melodia uma das dimensões mais relevante da música polifónica, importa averiguar qual a sua natureza e contorno, no sentido de contribuir para uma melhor compreensão do posicionamento estilístico de Manuel de Tavares. Claro que a invenção melódica, nos séculos XVI e XVII, era à partida regulamentada por uma série de factores, e não pura e simplesmente pela criatividade do compositor, por si só. Esses factores poderiam ser estéticos, litúrgicos ou técnicos: tinha de se ter em conta se as características funcionais e cerimoniais da obra eram as de uma composição de música religiosa ou profana; no caso da música litúrgica muitas vezes eram utilizadas melodias preexistentes; e de acordo com as convenções estilísticas da época podiam-se aplicar de forma mais ou menos rigorosa as regras académicas do contraponto.²⁸⁴

²⁸⁴ Cf. Alexander L. RINGER, «Melody», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 16., p. 363 e segs.

Um dos pilares básicos da polifonia vocal desta época era a melodia, que era tratada em perfeito equilíbrio e equivalência entre as vozes, ou seja nenhuma predominava sobre as outras. O discurso musical caracterizava-se pela preponderância da matriz linear-horizontal, ou seja, pelo percurso das várias linhas melódicas simultâneas, as quais se planeavam no sistema dos dozes modos eclesiásticos. O movimento das vozes e dos intervalos estava condicionado por várias regras restritivas que tinham também por finalidade de ilustrar o modo eclesiástico que regia a música, ao mesmo tempo que pretendiam garantir o controlo escrupuloso da dissonância.²⁸⁵

Bastantes composições de Manuel de Tavares exibem temas e motivos melódicos cujo perfil é claramente decalcado sobre a escala modal do respectivo modo. Pode-se citar, entre outros casos, o *Dixit Dominus*, em que a entrada do Tenor do coro I no *exordium* expõe um tema do Modo I (Ré autêntico) transposto a Sol:



ou a *Lamentação de Jeremias*, em que no *exordium* o Tenor 2 configura um tema plagal, do Modo II (Ré plagal) transposto a Sol:



²⁸⁵ Cf. Manfred F. BUKOFZER, *Op. cit.*, p. 24 e segs.

Outras figurações melódica modais se podem encontrar em diversas composições de Tavares, cujos exemplos temático-motívicos encontram-se transcritos no Volume III, em anexo juntamente com os quadros de análise.

Assim, se constata como o espectro da melodia contribui para uma relativa clareza na classificação do modo das composições, no entanto muitas vezes é necessário uma articulação com os outros critérios de análise.

Em outras composições acontece que os temas ou motivos melódicos abandonem uma estrutura modal para penetrarem num recorte tipicamente triádico e tonal. Isto porque no início do século XVII o modelo da tradição polifónica modal irá incorporar um número crescente de afastamentos e irregularidades em relação às regras do contraponto. Como tal, o tratamento dos materiais melódico-temáticos far-se-á agora em função de outras dimensões da música como seja a relação harmónica entre o Baixo, que afirma o andamento triádico-harmónico, e as vozes com um papel melódico mais saliente. Isto implicou desvios em relação às regras tradicionais principalmente a nível do movimento melódico e da resolução da dissonância.

Em várias composições de Manuel de Tavares podemos constatar esses desvios da estrutura modal nos temas ou motivos. Pode-se citar entre outros *Lamentação de Jeremias*, *Cum complerentur*, *Laudate pueri* e *Kyrie* da Missa, os quais são caracterizados por motivos melódicos de escalas, harpejos, saltos, ou cromatismos:



Lamentação de Jeremias, c. 175-180



Cum complerentur, c. 18-23



Laudate pueri, c. 5-12



Missa: Kyrie c. 1-6

4.7.2. A estrutura intervalar das melodias

A célula mais elementar da melodia é formada pelo intervalo melódico, pelo que se procedeu a um estudo sistemático do uso deste na obra de Manuel de Tavares. Para isso elaborou-se uma contagem exaustiva dos intervalos melódicos para cada uma das linhas polifónicas, vocais e instrumentais, das 28 composições que são objecto deste estudo. Como tal, elaborou-se quadros quantitativos (Cf. Volume III, Anexo C) que expressam as percentagens em que ocorre cada um dos intervalos. Fez-se a distinção entre as vozes mais agudas e a do baixo, pois verificou-se que as suas proporções relativas variavam, assim como sucede entre obras policorais e monocorais.

Nas composições monocorais e policorais, para as vozes principalmente melódicas (Soprano, Alto e Tenor), constata-se que as proporções entre os intervalos não variam muito. Assim, para este caso são tratados em conjunto. O intervalo que constitui a grande maioria é o de tom, ou seja a 2ª Maior, que corresponde a 44,1%, seguindo-se os de semitom, ou 2ª menor, equivalente a 28,7%. Por sua vez os semitons podem ser de natureza diatónica (ex. mi-fá), ou como eram denominados pela teoria da época «*de voz natural*»²⁸⁶ e que correspondem a mais de metade; ou de natureza cromática (ex. lá-sib) ou «*de voz accidental*», os quais atingem pouco menos que a metade do total. Isto vem

²⁸⁶ Cf. M. Nunes da SILVA, *Op. cit.*, «Compendio da Arte de Contraponto», Regra IV, p. 19.

corroborar a tradição do cantochão, que se manteve na polifonia, de assentar a condução melódica de preferência nos graus conjuntos.²⁸⁷ Outros intervalos também bastante utilizados são os de 3ª menor ou «*semiditono*»²⁸⁸, com 9,4%, maioritariamente descendentes; os de 3ª Maior ou «*ditono*», com 5,6%, também na sua maioria descendentes; os de 4ª perfeita ou «*diatessaron*», com 6,8%, que são mais frequentemente ascendentes; os de 5ª perfeita ou «*diapente*», com 4,1%, maioritariamente descendentes, e ainda com alguma expressão os de 8ª perfeita ou «*diapasão*», com 0,7%, sendo os descendentes em maioria.

Entre os intervalos que em termos quantitativos praticamente não têm expressão por terem uma proporção igual ou inferior a 0,2% são os de 6ª Maior ou «*hexachordio maior*» e 6ª menor ou «*hexachordio menor*», 7ª Maior ou «*heptachordio maior*» e ainda os intervalos aumentados e diminutos. No entanto, apesar de estes não terem em termos quantitativos muita expressão, não deixam de em algumas instâncias aparecer em termos de impacto qualitativo, por serem utilizados com particular realce em contextos expressivos determinados. O intervalo de 7ª menor ou «*heptachordio menor*» não tem qualquer expressão em toda a obra do compositor.

Em relação às vozes do Baixo (e acompanhamento instrumental), cujos intervalos melódicos foram contabilizados separadamente, é interessante saber se a proporção se mantém ou não. No entanto, para estas vozes encontrou-se algumas diferenças significativas no que se refere às obras monocorais e policorais.

Nas obras monocorais, na voz do Baixo também se verificou o princípio da condução melódica por grau conjuntos, o que acontece quando este desempenha uma função semelhante às outras vozes, em que expõe o material melódico-

²⁸⁷ Cf. S. RUBIO, *Ibidem*, p. 116 e seg.

²⁸⁸ Cf. Para a nomenclatura dos intervalos: Frei Juan BERMUDO, *Op. cit.*, livro II, cap. 7, fol. 22.

temático, embora com uma proporção inferior. As 2ª Maiores têm uma percentagem de 33,6%, e as menores 16,6%. Os intervalos de 4ª, 5ª e 8ª na voz do baixo, têm uma expressão bastante superior às das vozes S-A-T, com uma percentagem respectivamente de 15,7%, 15,4% e 2,8%. Esta condução melódica corresponde, naturalmente, às funções de um baixo fundamental, anexando as bases dos acordes numa relação funcional de 5ª, 4ª ou 8ª, a fim de propulsionar o movimento harmónico.

Nas obras policorais toda a textura contrapontística é ainda mais sistematicamente orientada pelas funções tonais-harmónicas bem claras e expressas no baixo, uma vez que os intervalos de 4ª, 5ª e 8ª têm uma proporção ainda maior, respectivamente 26,2%, 25,4% e 3,8%, o que em conjunto soma mais de metade da totalidade dos intervalos. Os de 2ª Maior perfazem somente 22,8%, e os de 2ª menor 12,7%. Os intervalos de trítono ainda têm alguma expressividade, correspondendo a três vezes mais do que nas outras vozes.

Em síntese, nas obras policorais é ainda mais acentuada a percentagem de movimentos melódicos por saltos, que evidencia uma estrutura assente na construção de acordes sobre o movimento do baixo, como no exemplo 53.

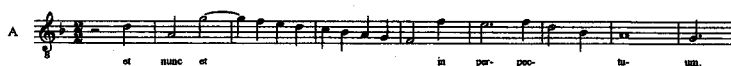


Ex. 53 (*Beatus vir*, c. 1-6)

Alguns deles concretizam verdadeiros ciclos de 5ªs, como se pode observar no exemplo 54, em que os dois baixos se coordenam, o que resulta naquela função:

Ex. 54 (Missa: *Kyrie*, c. 37-41)

Importa ainda referir duas outras situações em relação aos intervalos. A primeira prende-se com o uso ocasional de frases muito melismáticas, constituídas por segmentos de escalas, cobrindo uma extensão superior à oitava, com valores curtos, com carácter instrumental;

Ex. 55 (*Surge propera amica mea*, c.38-41)Ex. 56 (*Deo Patri sit gloria*, c.51-59)

A segunda prende-se com o tratamento dos intervalos que têm pouca expressividade estatística nas composições de Tavares, apesar de poderem ser marcantes em certos contextos expressivos localizados.

▪ Intervalos de sexta

Segundo Samuel Rubio, o uso do intervalo de sexta, que tem características peculiares, constitui, mais do que qualquer outro, o foco das divergências entre os vários compositores, o que talvez se explique porque o consideravam um intervalo

algo dissonante ou de difícil entoação.²⁸⁹ A grande maioria de compositores espanhóis nunca usa a 6ª descendente, nem sequer como intervalo morto²⁹⁰. Já a 6ª ascendente é utilizada, embora numa percentagem pequena.

No que respeita a Manuel de Tavares encontramos todos os tipos de 6ª, Maior e menor, ascendente e descendente, na maior parte das vezes como elemento de separação das frases, isto é, em conclusão de uma, no primeiro som e começo da seguinte à distancia de sexta (ex. 59). Outras vezes faz parte do discurso melódico, como podemos observar nos exemplos 57 e 58.



Ex. 57 (*Tota Pulchra*, c. 55-57)



Ex. 58 (*Sprevit autem*, c. 15-17)

Ex. 59 (*Missa: Gloria*, c. 89-93)

- **Intervalo de sétima:** O único intervalo de 7ª que aparece é ascendente e Maior e só é utilizado uma única vez, no acompanhamento instrumental do primeiro coro no *Dixit Dominus*.

- **Intervalos diminutos e aumentados**

São quatro os tipos de movimentos melódicos aumentados ou diminutos que figuram na presente obra em estudo: segunda aumentada, quarta diminuta e aumentada, e quinta diminuta. Não sucede aqui o que por vezes ocorre nas obras de alguns

²⁸⁹ S. RUBIO, *Op. cit.*, p. 117-118.

²⁹⁰ Segundo Samuel Rubio, recebem o nome de «intervalos mortos» aqueles intervalos cujos dois extremos não têm nenhuma conexão melódica por razão de que a sua primeira nota é a última de uma frase, ou inciso, enquanto que a segunda é o começo de outra. Cf. *Ibidem*, nota de rodapé, p. 118.

compositores espanhóis, onde os acidentes que figuram podem ser questionados.²⁹¹ Neste caso, se alguns acidentes podem ser discutidos porque resultam da aplicação da semitonía *subintellecta*, outros são consignados com toda a claridade, pelo que a sua presença não se presta a confusões.

O intervalo de 2ª aumentada melódica aparece de maneira explicita no exemplo 60, porque a primeira nota do intervalo, Sib, que produz o salto de segunda aumentada com o Dó# seguinte na voz de Tenor, faz uma oitava com outra voz, o Soprano. O compositor consagra este intervalo seis vezes ao longo da sua obra.²⁹²

Dentro dos intervalos diminutos e aumentados, o de 4ª diminuta é aquele que é mais utilizado por Tavares, pois ocorre em 36 ocasiões. Isto está perfeitamente em consonância com os seus contemporâneos, pois como afirma Francisco León, é um dos intervalos melódicos característicos da escola espanhola.²⁹³ No exemplo 61 pode-se observar como é utilizado repetidas vezes no motivo «*et illu- sit*».

Ex. 60 (*Gloria et honor Deo*, c. 13-16)

Ex. 61 (*Sprevit autem*, c. 26-35)

O intervalo de trítono é também empregue em sete situações, na sua vertente de 4ª aumentada, como se pode ver no exemplo 62, ou de 5ª diminuta, como no

²⁹¹ Francisco LEÓN, *La polifonia de Juan Esquivel de Barahona: Motecta festorum et dominicarum cum communi sanctorum 4, 5, 6, et 8 vocibus concinanda*, Salamanca, Universidade de Salamanca, dissertação de Doutoramento, 2001, p. 319.

²⁹² Pode-se encontrar em *Cum compleverunt, Israel es tu rex*, e *Corazón dichoso*.

²⁹³ Francisco LEÓN, *Ibidem*, p. 321.

exemplo 63. Segundo Francisco León este era um fenómeno esporádico na polifonia espanhola de princípios do século XVII.²⁹⁴

Ex. 62 (*Cum complerentur*, c. 30-32)

Ex. 63 (Missa: *Gloria*, c. 57-60)

4.7.3. Materiais temáticos e motivicos

Era corrente os polifonistas recorrerem com muita frequência a temas para as suas obras ao repertório gregoriano ou a outro. Sobre estes temas, juntamente com outros de invenção pessoal, architectavam as suas criações, não menos originais, nem de menor força expressivas que as construídas sobre material de nova invenção.²⁹⁵ Pelo que se analisará os temas alheios e os próprios.

a) Temas alheios

O procedimento que presidiu à codificação dos textos litúrgicos romanos, através do Missal e do Breviário, publicados no pontificado de Pio V, não teve a mesma repercussão no plano puramente musical, uma vez que nem o Concílio, nem as

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 320.

²⁹⁵ Samuel RUBIO, *La Polifonia.... cit.*, p. 125-126.

comissões especializadas que lhe seguiram, conseguiram uma versão unificada das melodias gregorianas²⁹⁶. Isto teve efeito na proliferação de múltiplas variantes das melodias de cantochão a partir de finais do século XVI, com influências implícitas na música sacra polifónica.

Das 28 composições de Manuel de Tavares, doze, o que perfaz uma percentagem de 42,8%, parecem fazer recurso a melodias litúrgicas preexistentes²⁹⁷. No entanto, para algumas delas não foi possível identificar a sua proveniência. Para a identificação das melodias de cantochão em que se apoiaram essas composições procedeu-se à pesquisa de fontes litúrgicas diversas, entre as quais vários livros romanos pós-tridentinos²⁹⁸, assim como no *Directorium Chori* de Giovanni Guidetti, cantochanista papal (1582)²⁹⁹ e a uma versão mais recente, com uma ampla selecção dos cânticos para a Missa e o Ofício, feita pelos monges franceses da abadia beneditina de Solesmes, que constitui o *Liber usualis*³⁰⁰ e, ainda a algumas fontes secundárias como *The Toledo Passion*,³⁰¹ e bibliografia de João Pedro Alvarenga³⁰².

O que se pretende verificar, para as composições que fazem apelo a melodias gregorianas, é qual o grau de correlação entre o cantochão e os materiais melódicos que o compositor albergou para a elaboração polifónica.

²⁹⁶ Rui V. NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *Op. cit.*, p. 50.

²⁹⁷ Cf. Capítulo 3.2. descrição dos conteúdos musicais.

²⁹⁸ As fontes consultadas incluem *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum* (1583) e *Breviarium Romanum* (1697) e vários Graduais, Antifonários e Hinários da época.

²⁹⁹ *Directorium Chori / Ad usum Sacrosanctae Basilice Vaticanae, & aliarum Cathedralium, & Collegiatarum Ecclesiarum. / Collectum opera Ioannis Guidetti Bononiensis, eiusdem Vaticana Basilica Clerici Beneficiati / Et Sanctissimi D. N. Gregorii XIII Capellani*, Roma, 1582.

³⁰⁰ *Liber Usualis Missae et Officii*, Tournai, Desclée & Socii, 1956.

³⁰¹ *The Toledo Passion. The Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and chant of Toledo Cathedral, circa 1600*, «Hispaniae Cantica Sacra», HCS 1, Series Editor: Bruno Turner, 2000.

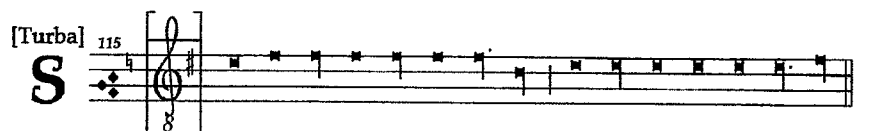
³⁰² João Pedro d' ALVARENGA, *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Colibri, 2002; e *Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*, Évora, Universidade de Évora, tese de Doutoramento, 2005.

As cinco paixões baseiam-se nalgum material temático-motívico em cantochão preexistente, tomado do *tonus passionis toledano*. Por vezes este aparece continua e claramente, outras vezes o *cantus firmus* contem muitas notas estranhas ao modelo, e outras em que é interrompido e transformado melodicamente. A título de exemplo veja-se dois exemplos da Paixão segundo S. Mateus com diferentes graus de correlação:

Fig. 1a) Em cima: excerto do *tonus passionis toledano*

Em baixo: excerto de Manuel de Tavares

[Turba] 115



Pro-phe-tí - za no-bis, Chri-ste, quis est qui te per-cús-sit?

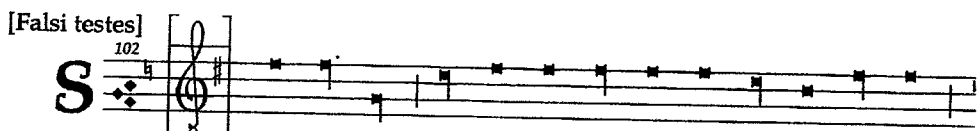


Pro- phe- ti- za no- bis, Chri- ste, qui est qui te per- cus- sit?

Fig. 1b) Em cima: excerto do *tonus passionis toledano*

Em baixo: excerto de Manuel de Tavares

[Falsi testes] 102



Hic di - xit: Pos-sum de-strú - e - re tem-plum De - i, e



Hic di- xit: pos- sum des- tru- e- re tem- plum Dei

No hino *Gloria, laus et honor* o compositor faz uso pelo menos no primeiro verso da melodia universal para este hino³⁰³, mas transportado uma 4ª acima, como se pode verificar através da figura 2. É o soprano que a toma como *cantus firmus*, mas não aparece nos primeiros compassos. As outras vozes que contêm motivos com excertos parafraseados desta melodia aparecem no início, tendo portanto um papel orgânico de base que irá lançar o subsequente desenvolvimento motivico, que é seguido em imitação e cujas respostas podem ser reais ou tonais, isto é transpostas para um padrão intervalar diferente. Depois do primeiro verso o *cantus firmus* afasta-se da melodia universal.

Fig. 2) Em cima: *Gloria, laus et honor* de Manuel de Tavares
Em baixo: melodia universal

The image shows a musical score for the hymn 'Gloria, laus et honor' by Manuel de Tavares. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (Soprano) and the 'melodia universal' (Cantus Firmus) line. The vocal line starts with 'Glo- ri- a, la- us' and the Cantus Firmus line starts with 'et ho- nor ti- bi'. The second system continues the vocal line with 'et ho- nor ti- bi' and the Cantus Firmus line with 'et ho- nor ti- bi'. The Cantus Firmus line is transposed one octave higher than the vocal line.

As três estrofes dos hinos *Amore currit saucia*, *Haec christi amore* e *Deo patri sit gloria*, apesar de não se ter identificado a sua proveniência, utilizam todas o

³⁰³ Cf. João Pedro d' ALVARENGA, *Estudos... Op. cit.*, pp. 94-97. Onde o autor apresenta a comparação de tipos melódicos paradigmáticos do *Gloria, laus et honor*, das fontes portuguesas mais significativas. Ainda refere que a presença da melodia universal, ou de uma sua variante, numa versão polifónica é indício quase certo de origem em Espanha.

mesmo *cantus firmus*, com a diferença de a última estar transposta uma quarta abaixo das outras, e a segunda ter uma mensuração diferente, como se pode observar na figura 3.

Fig. 3-a) *Amore currit saucia*



Fig. 3-b) *Haec Christi amore*



Fig. 3-c) *Deo Patri sit gloria*



A elaboração da trama contrapontística em relação ao *cantus firmus* é elaborada nas três estrofes de maneira diferente. No *Amore currit saucia* a melodia do *cantus firmus* tem um papel orgânico de base, o qual lança o subsequente desenvolvimento motivico, que é seguido em imitação. No *Haec Christi amore* esta melodia do *cantus firmus* vai para segundo plano, aparecendo outros motivos mais fortes, dissolvendo-se pois com o restante material. No *Deo patri sit gloria*, como já foi referido, aplicou-se o procedimento chamado de *imitação canónica*, em que o *cantus firmus*, em contraposição com as outras aparece no Alto, é cantado em contraponto por duas vozes ao intervalo de quinta.

No *Nunc dimittis* a quatro vozes de Baeza, também se faz uso do *cantus firmus*. Nesta obra, que está dividida em três secções, aparece o *cantus firmus* da primeira frase na secção A e o da segunda frase na segunda parte da segunda secção. Ambas partes do *cantus firmus* se mantêm bastante fieis à melodia gregoriana, que está colocada no Soprano 2. Na primeira secção há uma imitação de dois pares de vozes, um par com a melodia do *cantus firmus* e o outro com uma resposta tonal. Na segunda secção o S2 expõe o *cantus firmus* enquanto as outras vozes prosseguem em contraponto livre com motivos próprios que não acusam parentesco nenhum com aquele.

Fig. 4.a) *Nunc Dimittis*
Liber Usualis

The image shows a musical score for the beginning of 'Nunc Dimittis' from the Liber Usualis. It features two staves. The top staff is labeled 'Cantus' and contains a series of square notes representing the cantus firmus. The bottom staff is labeled 'Chorus' and contains a series of square notes representing the chorus. Below the staves, the Latin text is written: '1. Nunc dimittis sérvum tú- um Dómi-ne, * secúndum vér- bum tú-um in pá- ce :'. The asterisk indicates a specific note in the chorus part.

Fig. 4.b) *Nunc Dimittis*
1ª frase

The image shows a musical score for the first phrase of 'Nunc Dimittis' in Soprano 2. The staff is labeled 'S2' and contains a series of notes with stems. Below the staff, the Latin text is written: 'Nunc di- mit- tis ser- vum tú- um Do- mi- ne,'.

Fig. 4.c) *Nunc Dimittis*
2ª frase

The image shows a musical score for the second phrase of 'Nunc Dimittis' in Soprano 2. The staff is labeled 'S2' and contains a series of notes with stems. Below the staff, the Latin text is written: 'an- te fa- ci- em om- ni- um po- pu- lo- rum.'

No caso do *Dixit Dominus* o compositor serve-se somente das primeiras notas da melodia gregoriana no soprano I, para depois se afastar totalmente dela. Inclusivamente nem sequer chega a ser uma motivo, pois este encontra-se no tenor I, e o material não tem nada em comum.

Fig. 3.a) *Dixit Dominus*
Directorum Chori de G. Guidetti (1582)



Fig. 3.b) *Dixit Dominus*



b) Temas próprios

O material melódico da maior parte das composições de Manuel de Tavares resulta da sua invenção original. Para o estudo dos materiais temáticos e motivicos foi elaborado para cada obra o levantamento dos elementos mais significativos, cuja transcrição se encontra no terceiro volume em anexo.³⁰⁴ Este trabalho foi efectuado no sentido de se poder verificar se existem alguns elementos comuns na escrita que permitam identificar os movimentos melódicos mais idiomáticos do compositor.

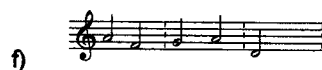
O material usado não é tratado com o mesmo grau de elaboração e individualização, pois encontramos temas e motivos. Os temas são frases ou melodias que formam um elemento básico na construção de uma composição, isto é, são um complexo melódico-rítmico que é submetido a um certo grau de manipulação contrapontística, e que é auto-suficiente na sua formação.³⁰⁵ Os motivos são células mínimas de substância melódica, não subordinadas ao mesmo grau de manipulação contrapontística.

³⁰⁴ Cf. Volume III, Anexo C

³⁰⁵ Alexander L. RINGER, «Melody», *cit.*, vol. 16, p.364.

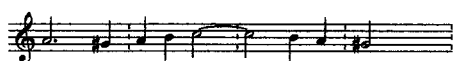
Os temas são geralmente apresentados nas secções iniciais e, sobretudo, nas composições em *estilo motético*, sofrem um tratamento imitativo por parte das outras vozes, que os repetem integralmente, ou em parte, ou transformados. Estes podem responder de forma igual ou tonal, isto é, transpostos a um intervalo determinado, normalmente à 5^a ou 4^a superior ou inferior.

Mas o mais interessante ainda é o constatar que Manuel de Tavares utiliza recorrentemente uma série de motivos que vão percorrendo várias das suas obras, tornando-se estes alguns dos principais elementos do seu vocabulário:



Estes motivos vão sendo elaborados, aparecendo em tons diferentes, alterados ritmicamente, ou transformados melodicamente. Podem ainda surgir em inversão, aumentação ou redução.

No conjunto das obras, os motivos b) e c), assentes no preenchimento de intervalos ascendentes ou descendentes de quinta perfeita, juntamente com o motivo a), são os mais recorrentes. A título de exemplo veja-se como o motivo a) é apresentado em diversas composições:



Missa: Kyrie



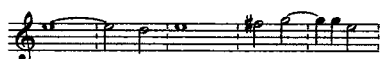
Missa: Agnus Dei



Lamentação de Jeremias



Lamentação de Jeremias



Credidi



Paixão S. Mateus

Os outros motivos também são bastante utilizados, sendo o d) caracterizado por uma prática de glosa melódica, e o e) e f) por saltos, contendo este último o intervalo particular de 4ª diminuta.

Outros aspecto interessante é a maneira como se elabora a manipulação contrapontística dos temas ou motivos. Um determinado tema pode ser constituído por vários motivos ou várias células melódicas que lhe servem de matéria, que tanto podem afluir na sua exposição numa mesma voz, como na resposta das outras vozes. Esta resposta tanto pode ser real, como tonal, transposta a um intervalo diferente, ou como inversão. Como exemplo, o «*invocabo*» do *Credidi*, é

caracterizado por um conjunto de motivos, todos aparentados e conservando afinidades intrínsecas e orgânicas entre si:



motivo



resposta tonal



inversão do motivo



resposta tonal da inversão

Como a apresentação do material melódico é bastante diversificado, nalgumas composições deixa de ser clara e visível a distinção entre temas e motivos melódio-rítmicos. Isto acontece sobretudo nas obras policorais, onde a variedade de motivos, bem como a densidade temático-motívica é grande, pois muitas vezes uma multiplicidade de pequenos e curtos motivos, de carácter predominantemente rítmico, alternam entre os vários coros, com outros temas ou motivos mais desenvolvidos, quer através de imitação, de contraponto livre ou imitação policoral, em homofonia.

4.8. A relação expressiva entre texto e música

A música polifónica de Manuel de Tavares insere-se num tipo de repertório que do ponto de vista semântico e retórico integra a sensibilidade estética maneirista de finais do século XVI e princípios do XVII. Havia por parte dos compositores uma preocupação expressiva e de respeito pelo texto, isto é, adequavam a música ao sentido das palavras, exprimindo a força de cada emoção diferente. Assim, impelidos por um desejo de servirem eficaz e pormenorizadamente as palavras do texto, usavam uma técnica de ilustração³⁰⁶ ou simbolismo musical mediante a qual se utilizavam na composição relações extramusicais, tais como configuração melódicas e rítmicas, cromatismos, dissonâncias, melismas sobre certas sílabas, falsas relações, ornamentos, contrastes introduzidos na textura contrapontística, etc.

Manuel de Tavares não tratou da mesma maneira, ou com o mesmo grau de sensibilidade ao texto, os vários géneros, ou mesmo dentro destes, as suas várias composições musicais específicas. Em muitas é patente a manipulação da melodia com fins expressivos, tendendo a frisar o sentido de algumas palavras ou frases do texto. Pelo contrário noutras a melodia parece ser conduzida sobretudo por critérios de pura forma musical, sendo o recurso a dissonâncias ou cromatismos associado à formação de meios expressivos mais gerais. No entanto, nestas composições, incorpora várias excepções, aparecendo esporadicamente elementos de ilustração musical. A mesma questão se passa com a ilustração através da textura, pois,

³⁰⁶ Ilustração ou simbolismo musical também alguns autores designam de madrigalismo ou word-painting. CF. Tim CARTER, «Word-painting », in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 27., p. 563 e segs.

muitas vezes mudanças de textura são frequentemente determinados por uma questão lógica exclusivamente musical e não textual. Noutros casos, porém, há uma mudança clara e significativa na textura, o que não pode deixar de produzir um efeito retórico sobre o texto subjacente, tornando-o mais expressivo.

Importa agora expor os principais artifícios de ilustração musical utilizados por Manuel de Tavares:

▪ Configuração melódica e rítmica

A configuração melódica e rítmica de certos temas ou motivos musicais tendem a adequar o sentido concreto das palavras a que lhe estão associadas. Assim, enumera-se alguns exemplos onde isso acontece.

No *Credo* da Missa encontra-se a ilustração musical da palavra *descendit* (*de coelis*), onde vários melismas em todas as vozes, dos dois coros, percorrem uma configuração descendente, com valores rítmicos curtos (♪ ♪ ♪ ♪), descrevendo musicalmente o movimento de descida; por outro lado, a frase *Et ascendit in caelum*, percorre uma configuração ascendente, mais curta que a primeira, feita só pelo coro I, e com valores rítmicos também mais curtos (♪ ♪ ♪ ♪).

Na *Paixão segundo S. Marcos* as palavras *descende de cruce* também estão expostas num motivo, consistindo numa figuração melódico-rítmica igualmente de contorno descendente. Nesta mesma obra a frase, que aparece em dois momentos diferentes, *et in triduum reaedificare illud*, a palavra «*triduum*» é destacada com o uma célula rítmica sugerindo o número três: ♪. ♪. ♪.

No *Parce mihi* demarca-se um motivo melódico-rítmico, ♪ ♪. ♪, associado às palavras «*et subito*», ilustrando um movimento repentino como sugere o texto. No

Cum complerentur também a mesma palavra é retractada, juntando-se-lhe outras «*et subito factus est sonus de caelo*», mas com um expediente diferente: é associada a uma célula de carácter rítmico e pontuado em todas as vozes dos dois coros, mas desfasados, resultando um efeito semelhante ao *hoquetos*, criando assim um ritmo mais acelerado.

No *Beatus vir*, o inciso «*sperare in Domino*», composto por um motivo melódico, é repetido várias vezes, no qual, a última vez algumas vozes têm durações mais longas, sugerindo o esperar no Senhor, como está expresso no texto.

No *In te Domine*, surge um motivo textualmente expressivo com a palavra «*accelera*»: esta é claramente destaca através de ritmos curtos e ornamentos, em contraste com o contexto de valores longos antes e depois.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major and covers measures 16 to 20. The lyrics are 'mi, ac-co-lo-ra, ac-co-le-ra, ac-co-le-ra ut'. The Soprano and Alto parts feature a melismatic passage with many sixteenth notes, while the Tenor and Bass parts have longer note values.

Ex. 64 (*In te Domine*, c. 16-20)

No verso do hino *Israel es tu Rex* surgem melismas intensos associados às palavras «*Rex*» e «*Davidis*», em contraste com o resto do texto muito mais silábico. O mesmo expediente encontra-se em *Surge prospera amica mea*, com a palavra «*et veni*», que aparece duas vezes. Na primeira vez, os melismas percorrem motivos ascendentes na sua maioria, na segunda vez, eles são maioritariamente descendentes; em ambos juntam-se ornatos e os valores rítmicos são curtos.

No motete *Tota pulchra es*, há varias vezes que aparece a palavra «*Tu*», no entanto quando a frase é «*Tu honorificentia populi nostri*» (*Tu és o orgulho do nosso povo*), aquela é acentuada através de pausas, ficando isolada.

No vilancico *Quien se atreve* um motivo melódico-rítmico em valores curtos e sincopados, ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, expressa um estado de alegria com a frase «*viva quien vence, viva, viva*».

No romance «*Corazón dichoso*» motivos melódico-rítmicos com valores curtos (♪♪♪♪), em movimento ascendente e descendentes caracterizam a ideia de voar, com as frases: «*vuela confiado*» e «*que volar puedes*».

▪ Saltos melódicos

Bastante expressivos são os saltos melódicos que surgem associados a certas palavras, como recurso eficaz de ilustração do texto. Estes motivos são muitas vezes acompanhados de cromatismos e falsas relações. De seguida, exemplificam-se alguns desses recursos:

Na *Lamentação de Jeremias*, o motivo com as palavras «*dissipare murum*», recorre a intervalos de 5^a, 6^am e 8^a.



Ex. 65 (*Lamentação de Jeremias*, c.64-69)

A palavra «*et illudit*», do *Sprevit autem*, já ilustrada no exemplo 61, contém saltos de 4ª diminuta. No *Dixit Dominus*, nas palavras «*exaltabit caput*», (*levantará a cabeça*) é bastante sugestivo o salto de 8ª.

Ex. 66 (*Dixit Dominus*, c. 103-109)

O «*Et incarnatus est*» pertencendo a uma secção do *Credo* da Missa das mais importantes, o tema da Encarnação é aqui ilustrado com vários saltos de 4ª perfeita, com destaque para uma 4ª perfeita seguida de 4ª diminuta, além do que com as outras vozes há dissonâncias várias entre as quais as de trítano harmónico.

Ex. 67 (*Credo*, c. 64-68)

▪ Cromatismos

O uso de acidentes cromáticos como técnica de ilustração musical do texto é um recurso bastante utilizado por Manuel de Tavares. Nomeia-se de seguida alguns exemplos desse recurso:

As palavras «*non commovebitur*» do *Beatus vir*, acentuam através dos acidentes cromáticos, o sentido do texto, em que se fala que o Senhor nunca será abalado.



Ex. 68 (*Beatus vir*, c. 64-68)

No *Gloria*, também se destaca a frase «*Qui tollis peccata mundi*», através de acidentes cromáticos, que se pode ver no exemplo 63.

Outro recurso interessante de ilustração textual, consta no seguinte: na primeira parte de uma frase é uma voz que recorre aos acidentes cromáticos, na segunda parte é outra voz. Isto pode-se observar na *Lamentação de Jeremias*, com a frase «*non invenerunt visionem a Domino*». Na primeira parte é o Baixo que se serve dos acidentes cromáticos, na segunda parte é o Alto.

Ex. 69 (*Lamentação de Jeremias*, c.246-259)

▪ **Textura contrapontística**

É manifesta a utilização das texturas contrapontísticas como artifício de ilustração musical do texto, através de contrastes e mudanças, reforçando

directamente as ideias textuais. Outro meio de ilustração através das texturas é o seu maior ou menor incremento de vozes. São muito os exemplos pelo que se apontam de seguida mais do que uns poucos trechos musicais.

No Gloria, as palavras *Jesu Christe* subsequentes a *Domine Fili unigenite*, constata-se que é a única passagem de toda a peça em contraponto livre, elaborado em *tutti*. Enquanto a maior parte das vozes se movimentam por valores longos, há duas que executam melismas. Desta forma põe-se em relevo o nome de Cristo. O mesmo acontece na segunda vez que aparecem as palavras *Jesu Christe* subsequentes a *Tu solus Altissimus*, mas aqui o tratamento é um pouco diferente. Trata-se de um trecho homofónico, em *tutti*, em valores rítmicos longos, pondo mais uma vez em destaque o nome de Jesus Cristo.

No Credo os únicos trechos em contraponto livre servem para destacar a palavras *Jesu Christe* e *Spiritu Sancto*. Já no Sanctus o tratamento de que é objecto a palavra *Sanctus* constitui um bom exemplo de contrastes das texturas contrapontísticas da polifonia. É o único trecho tratado em imitação em trio de vozes, sugerindo as três vezes que se repete a palavra *Sanctus*, associada a figurações melódico-rítmicas de curta duração e animadas que reflectem a dimensão horizontal da estrutura contrapontística. Tais características contrastam com o resto do andamento que é mais homofónico.

No *Nunc dimittis* (LP) é vincada a palavra «*in pace*», num trecho feito pelos dois coros em *tutti*, em imitação, em contraste com a homofonia da restante peça. O mesmo acontece no *Beatus vir*, com o inciso «*sperare in Domino*», que é repetido várias vezes em imitação, sugerido o efeito de esperar e no *Tota pulchra es*, no qual as palavras onde se invoca *Maria* são em imitação.

A musical score for a polyphonic setting, likely a Mass. It consists of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'in pa-'. The subsequent staves show various instrumental and vocal parts with complex rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Ex. 70 (*Nunc dimittis*, c.25-33)

Pelo contrário na *Lamentação de Jeremias* é através da homofonia que se atinge o contraste, com as palavras «*et murus pariter*», «*regem ejus*» e «*defecerunt prae lacrimis*», pois esta composição está quase toda em contraponto livre ou imitação. O mesmo acontece em *Partiti sunt* com as palavras «*et in vestem meam*».

A musical score for a homophonic setting. It features five vocal staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor 1), T (Tenor 2), and B (Bass). The lyrics are: 'De- fe- ce- runt prae la- cri- mi'. The music is homophonic, with all voices moving in parallel motion. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Ex. 71 Homofonia (*Lamentação de Jeremias*, c. 279-284)

Pode daqui deduzir-se uma tendência, por parte do compositor, para a diferenciação entre as obras policorais e monocorais. Nas primeiras, com uma maior

tendência para a homofonia, o contraste realiza-se através de trechos em imitação ou contraponto livre; nas segundas, maioritariamente em imitação, o contraste surge sobretudo em trechos em homofonia.

Um expediente bastante manipulado por Manuel de Tavares é a colocação de mais ou menos vozes consoante o conteúdo do texto. Assim por exemplo, quando uma frase está na primeira pessoa, ou a invocar um dogma de fé, nas obras policorais estas tendem a ser colocadas num só coro, por vezes, com redução de vozes, nas obras monocorais há uma ou duas vozes que fica em silêncio. Pode-se observar isso, entre outros em:

No *Gloria* as frases «*Qui tollis peccata mundi*» e «*Tu solus Altissimus*», são para o coro I reduzido, a primeira para as vozes ATB e a segunda para STB.

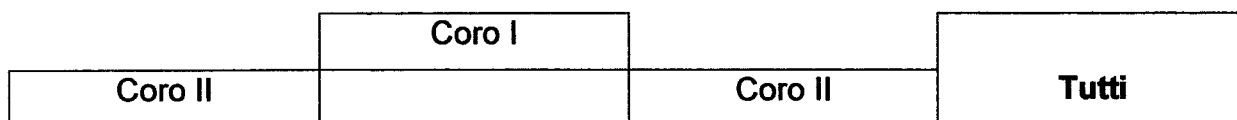
No *Credo* as frases, «*Et in unum Dominum Jesus Christum, Filium Dei unigenitum*», «*Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit*» e «*Et exspecto resurrectionem mortuorum*», o coro I encontra-se reduzido; sendo a primeira e a segunda para as vozes STB e a terceira para ATB.

No *Credidi* os versos cinco e oito, correspondentes às secções E e H, que começam com «*Vota mea Domino...*» (*Cumprerei os meus votos*), são respectivamente para o Coro I e para o Coro II.

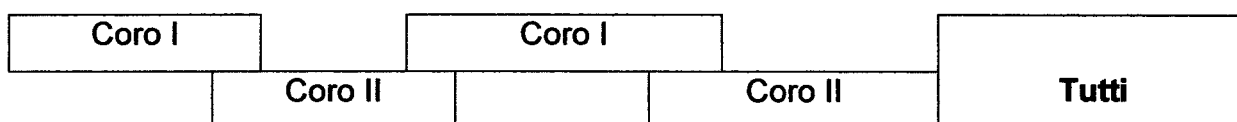
Na *Lamentação de Jeremias* o verso «*Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea*», correspondendo à secção F é para quatro vozes, em vez das cinco com que a peça está construída.

Por outro lado o incremento de vozes é também utilizado para reforçar o conteúdo semântico do texto. Assim, a título de exemplo e voltando ao trecho já citado no *Nunc dimittis*, a frase «*secundum verbum tuum in pace*», assenta na alternância entre os dois coros em homofonia, concluindo com a palavra in «*pace*»

em *Tutti* em imitação. Como tal esta é destacada através de tipos de contraponto diferentes e de incremento do volume sonoro, segundo o esquema seguinte:



Outro exemplo, entre muitos, é no *Beatus vir*, as palavras «*non commovebitur*», são reforçadas através de um expediente bastante utilizado por Manuel de Tavares, em que o coro I e II alternam, mas o segundo começa sem o primeiro acabar, formando o que se designou por *quasi-tutti*, e finalmente termina com os dois coros juntos em homofonia num verdadeiro *tutti*:



Nas duas Paixões é particularmente notória a busca de mudanças e de contrastes, reforçando directamente as ideias do texto, acentuando certas afirmações de singular dramatismo por parte dos personagens.

Sendo as duas obras para quatro vozes, e de quando em vez, há uma ou duas vozes que fazem *divisi*, o compositor vai jogar, consoante o texto, com o seu incremento ou a sua redução. Assim, por exemplo na Paixão segundo S. João a única frase a seis vozes é «*Ave, Rex Judaeorum*», em imitação, exaltando as exclamações de escárnio dos soldados. Esta mesma frase na Paixão segundo S. Mateus é também incrementada por mais uma voz, ficando com cinco, mas

apresentada em contraponto livre, contendo a palavra «*Judaeorum*» uma série de melismas, o que acentua a carga emocional que encerra neste contexto. Nesta mesma peça as frases, «*Flevit amare*» (*Chorou amargamente*) e «*Emisit spiritum*» (*Rendeu o espírito*), são as únicas que contêm trechos a seis vozes, ambas em imitação, com várias repetições o que acentua também toda a carga emocional.

A redução de vozes para três também está contemplado na duas composições. Na Paixão segundo S. Mateus acontece por duas vezes, uma com a frase «*Hic dixit possum destruere templu Dei et in triduum reaedificare illud*», o que reforça o número três, e onde é utilizado uma panóplia de recursos contrapontísticos, o que poderá significar a ideia de edificar, de construir; a outra frase «*Sine videamus na veniat Elias liberans eum*», dá-se a ideia de expectativa.

Pode-se constatar que a ilustração musical do conteúdo do texto nem sempre é feita por meios idênticos nas duas paixões. Por exemplo, para textos semelhantes em que se ilustra as exclamações colectivas da população em fúria, como *Crucificai-o*, na Paixão segundo S. João, em que a frase é «*Crucifice, crucifice eum*», a primeira palavra é tratada em homofonia, enquanto as outras duas são em contraponto livre, possivelmente para sublinhar a imagem da multidão cada vez mais agitada. Na Paixão segundo S. Mateus a palavra «*Crucifigatur*», que é repetida em duas secções diferentes, ambas são tratadas em homofonia, mas a primeira é para quatro vozes, enquanto a segunda é para cinco, o que também sugere que a população está mais agitada ou a gritar cada vez mais forte.

Outro exemplo sugestivo de interligação texto-música dá-se com a frase «*Voce magna dicens*» (*Em voz alta dizendo*), da Paixão segundo S. Mateus, que está contida em trinta e três compassos, onde persistentemente é repetida em imitação, e onde as vozes vão até a um âmbito mais agudo.

4.9. O percurso estilístico de Manuel de Tavares

Ao tentarmos estabelecer uma cronologia das obras de Manuel de Tavares, em conformidade com os locais onde exerceu a sua profissão e onde estão depositadas as suas obras, podemos retirar algumas ilações. Assim, encontramos diferenças estilísticas entre as obras de juventude, isto é, as que provêm de Baeza e de Múrcia, e as de maturidade, as de Las Palmas de Gran Canária.

As obras de juventude ainda estão muito dentro do espírito estilístico dominante da tradição quinhentista e que recorrem a formas delineadas a partir da estrutura dos textos, com o recurso ao tipo de idioma do *estilo motete*, em que predomina um tipo de contraponto imitativo, sendo o efectivo vocal sobretudo a quatro vozes, não indo além das seis vozes. A única excepção é a segunda parte do impropério *Popule meus*, o *Hagio o Theos*, que é para oito vozes, em dois coros, faltando o primeiro coro, sem o qual não se pode fazer comparações com a produção de Las Palmas. De qualquer maneira é um facto estranho, esta obra incompleta, constar tanto na Catedral de Baeza como na de Múrcia.

Apesar do conjunto das obras estar dentro da tradição já revela alguns aspectos ligados à mudança, nomeadamente em algumas composições em que utiliza os chamados “modos novos”, de Glareano e Zarlino, o qual por vezes motiva um discurso polifónico de características tendencialmente harmónico-funcionais; ou no tratamento da dissonância, em que se começam a delinear certas liberdades de regras em comparação aos modelos polifónicos; ou ainda numa tendência para a diferenciação entre as várias vozes do contraponto, com destaque para a linha do Baixo, que em vez de expor o material melódico-temático, conduz o movimento harmónico.

As obras de maturidade são dedicadas sobretudo às composições policorais e não é difícil ver o que nelas há de novidade, não só pelo número de vozes de que se serve, mas ainda na invenção temática, no arrojo com que avança no terreno do cromatismo e prática tonal, na maneira de utilizar os instrumentos em combinação com as vozes, e a consecução de grandes efeitos graças à distribuição dos músicos em vários coros de diferente colorido, a alternância, a espacialização, mas sobretudo pela utilização do baixo contínuo e a marcação de cifras. Em suma, contraste e dramatização caracterizam o estilo musical barroco ibérico nascente e definem plenamente a linguagem musical de Tavares no seu período de maturidade.

Estas diferenças de estilo estão bem patentes na elaboração das obras e na sua interpretação. A título de exemplo vejamos a comparação de como Manuel de Tavares elaborou o *Nunc dimittis* e os salmos em Baeza e em Las Palmas.

O *Nunc dimittis* de Baeza é para quatro vozes (SSAT), faz uso do *cantus firmus*, e foi composto só sobre os versos ímpares, ficando provavelmente os versos pares executados em cantochão, ou com o órgão e os instrumentos. Já o de Las Palmas é policoral, para 9 vozes, distribuídos em dois coros ([S]TB-SSATTB), com baixo contínuo, e escrito sobre todos os versos, como tal, não havendo alternância entre cantochão e polifonia.

Semelhante situação acontece com os salmos. O salmo *In te Domine* de Baeza é para quatro vozes (SSAT), e foi composto só sobre os versos pares; enquanto que os quatro salmos de Las Palmas são todos policorais, indo de oito a onze vozes, em dois ou três coros e escritos sobre todos os versos, excepto o *Laudate pueri*, mas pela sua estrutura, não parece haver nesta última obra alternância com o cantochão, pois o segundo verso funciona como um refrão que alterna com os outros versos, ou hemistíquios. Todos eles têm acompanhamento de

um, dois, ou três baixos contínuo, havendo pontualmente a indicação do instrumento utilizado, órgão e harpa, sendo ainda que dois deles contêm cifras.

Outro factor interessante é constatar que a música para um só coro, quer na catedral de Baeza, quer na Catedral de Las Palmas, aparece em livros de facistol, enquanto que a policoral, o repertório era transmitido “em papeis”, quer dizer em formato de partes escritas individuais, o que segundo Juan Ruiz Jiménez, era um aspecto do novo estilo barroco³⁰⁷.

Neste contexto do perfil estilístico de Tavares muitas questões se nos colocam.

Porque não aparece música policoral antes do período de Las Palmas?

- Desconhecimento desse tipo de linguagem? Não parece de todo plausível uma vez que como já foi referido a policoralidade na Península Ibérica conheceu um intenso desenvolvimento desde meados do século XVI.
- Seria por causa de ter que sujeitar à drástica necessidade de adaptação a determinado número de cantores, por via de regra reduzido?
- Porque não era aceite, ou não havia tradição nessas catedrais?

Não é de supor que Manuel de Tavares só quando foi para Las Palmas em 1631, e onde permaneceu até 1638, os seus sete últimos anos de vida, tenha composto música policoral. Se examinarmos mais uma vez o catálogo de D. João IV, 63 obras de um total de 96 nele inventariadas são policorais. Outra questão que se coloca é porque não existem vilancicos seus nesta Catedral, uma vez que estava igualmente consignado nos seus deveres a composição deste género para o Natal, Reis e Corpo de Deus. Os únicos três vilancicos que constam da obra sobrevivente do compositor estão localizados em Catedrais em que não exerceu o seu ofício,

³⁰⁷ Juan Ruiz, JIMÉNEZ *La Librería de Canto de Órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Andalucía, Centro de Documentación musical, s/d.

nomeadamente em Saragoça e Valencia. Sabemos que Manuel de Tavares quando saiu de Las Palmas vendeu ao Cabido do Catedral uma série de obras suas, provavelmente aquelas que ainda hoje se encontram lá. É provável que não tenha vendido os vilancicos uma vez que como se sabe estes não se poderiam repetir de festa para festa, pois tinham que ser composições novas. Ao levar consigo a maior parte das suas obras presumivelmente depois da sua morte foram vendidas pelo filho de Tavares, que como vimos se encontrava numa situação bastante precária, a várias catedrais espanholas. A este núcleo podem também pertencer as peças deste autor compradas para a grande biblioteca de música do Rei D. João IV.

Uma outra questão que nos faz supor que Manuel de Tavares teria escrito música policoral antes de se estabelecer em Las Palmas é a de que todas as obras policorais encontradas fora de Las Palmas, nomeadamente os três vilancicos e o *Parce mihi*, não tenham baixo contínuo. Assim, põe-se a hipótese de que o compositor já utilizava essa linguagem antes, no entanto, sem baixo contínuo.

Ficamos assim sem saber porque e quando se dá a viragem no estilo de Manuel de Tavares. De qualquer maneira quando chegou a Las Palmas já aí havia alguma tradição nesse sentido e terá sido o nosso compositor que terá consolidado o estilo policoral, e segundo Lotar Siemens Hernández, a sua contratação teve mesmo que ver com a vontade da Catedral em encontrar um Mestre de Capela que soubesse elaborar esse tipo de linguagem.³⁰⁸

Infelizmente, a escassa informação disponível sobre a polifonia ibérica neste período não nos permitiu ainda, como já afirmámos propor um modelo comparativo de localização mais precisa de Manuel de Tavares no conjunto das práticas musicais peninsulares.

³⁰⁸ Lotar Siemens HERNÁNDEZ, «Una Obra para », *Op. cit.*, pp. 7.

Conclusão

Manuel de Tavares (c. 1585-1638), natural de Portalegre, onde efectuou a sua formação com António Ferro, foi depois para Espanha, onde realizou a sua carreira profissional, como Mestre de Capela em várias catedrais: Baeza, Múrcia, Las Palmas de Gran Canária e Cuenca, onde morreu. Actualmente com um acervo de 28 obras sobreviventes as quais compõem o objecto deste estudo, propõe-se formular uma síntese geral, capaz de proporcionar uma visão de conjunto mais coerente e ordenada de conjunto.

Em geral podemos constatar que a obra de Manuel de Tavares, cuja linguagem contrapontística é já significativamente progressiva, tanto temos vestígios de pendor mais tradicional como nos deparamos com características desenvolvidas em matéria de linguagem modal e polifónico-contrapontística. Conclui-se, como tal, que Tavares, num entendimento profundo da laboração do contraponto, ora se mantém fiel aos legados da tradição, como explora profusamente os arquétipos de uma nova linguagem emergente, criando uma síntese complexa e original do ponto de vista estilístico-formal. Particularmente, dos vários parâmetros da análise musical abordados ao longo do presente estudo, uns há que se aproximam mais do primeiro caso, outros do segundo.

Podemos sistematizar a obra de Manuel de Tavares duas grandes categorias: as obras Monocorais e as Policorais; e em cinco géneros, sendo quatro músico-litúrgicos (Missa, Ofício, Motete e Vilancico) e o outro género contando apenas com uma obra profana, um Romance. No que respeita aos géneros músico-litúrgicos, observa-se que a escolha dos textos predominam os que contêm uma acentuada

carga emocional, e que ao mesmo tempo dão cumprimento ao modelo pós-tridentino. Como tal, neste domínio o compositor insere-se perfeitamente dentro da tradição maneirista que caracterizava a música Ibérica na primeira metade do século XVII.

No que se refere à estrutura formal são utilizadas variadas técnicas, com uma enorme complexidade orgânica, as quais indicam um importante elemento diferenciador em termos estilísticos. Por um lado, temos composições estruturadas mais dentro do espírito estilístico dominante da tradição polifónica quinhentista, e que recorrem a formas modeladas a partir da estrutura litúrgica dos textos, como a utilização do *estilo motético*, em que predomina um tipo de contraponto imitativo. Por outro lado temos outras composições que têm já aspectos ligados à mudança, nomeadamente nas obras policorais, em que a forma se afasta do *estilo motético*. Nestas obras dá-se agora lugar a padrões formais de repetição motívica reiterada, onde predomina uma textura homofónica, quer de formas musicais estróficas, em que aproveitam a particularidade do texto mas, simultaneamente, se afastam delas por uma lógica puramente musical, assim nestas composições as questões formais são determinadas por razões de pura sonoridade e expressão intrinsecamente musical.

A apreciação global dos diversos enquadramentos modais, domínio em que utiliza em grande número os chamados modos novos, leva à ilação de que as composições de Manuel de Tavares manifestam com maior ou menor grau de insistência um empenho de descontextualização modal, o qual motiva, não raras vezes, um discurso polifónico de características harmónico-funcionais, saliente pela

presença de notas de atracção e de relações funcionais do tipo Dominante-Tónica enunciadas pelo Baixo. Do ponto de vista histórico-estilístico, a dialéctica entre a modalidade tradicional e os hibridismos que a distorcem em harmonias funcionais situam o compositor numa dualidade entre uma linguagem mais tradicional ou maneirista e uma mais inovadora ou pré-barroca.

Do ponto de vista cadencial, existe uma fortíssima propensão efectiva por parte de Tavares para utilizar as cláusulas harmónicas. Quando usa cláusulas contrapontísticas estas são acrescidas com uma voz grave descrevendo o movimento V-I, tendo como consequência um conteúdo proto-harmónico. Este dado é bastante significativo da atenção que o compositor, uma vez mais, demonstra ter para com as potencialidades proto-harmónicas ou mesmo harmónicas inerentes a um discurso polifónico já bastante desenvolvido.

A escolha do efectivo vocal para a composição das obras por parte de Manuel de Tavares revelou-se bastante diversificada, contendo obras monocorais a quatro, cinco e seis vozes e obras policorais a sete, oito e nove vozes em dois coros e a dez, onze, doze e treze vozes em três coros. Quanto à textura evidencia-se claramente a relação directa que existe entre um discurso policoral a dois ou três coros e a preferência por uma concepção mais homofónica e vertical do discurso polifónico. A disposição simultânea de um grande número de vozes tem como resultado que nesse aglomerado sonoro se tornem virtualmente inaudíveis quaisquer linhas melódicas que não sejam as vozes mais agudas e o Baixo. Além disso, como é natural numa obra policoral, a arquitectura do enredo polifónico será menos dirigido para o entrelaçar das linhas vocais individuais, e mais concebida em

função do diálogo ou oposição entre duas ou três estruturas polifónicas (dois ou três coros). Assim evidencia-se uma escrita mais homofónica para as obras policorais, em que o contraste se faz através do recurso a texturas de contraponto imitativo ou livre. Nas obras monocorais passa-se a situação inversa, em que há um predomínio da imitação e o contraste obtém-se através da homofonia ou do contraponto livre.

No que respeita ao tratamento da dissonância há uma certa liberdade de regras comparativamente aos tradicionais modelos polifónicos. Em Manuel de Tavares, no que refere à elaboração da dissonância, talvez mais do que qualquer outro, verificamos uma subversão efectiva da regulamentação contrapontística herdada pela prática maneirista, em favor da aproximação aos novos conceitos estabelecidos pelo barroco. Tudo isto se torna visível na frequente exposição da dissonância sem a preparação regulamentar, na concepção vertical da escrita que constantemente utiliza, bem como na formação de dissonâncias unicamente fundamentadas por uma lógica harmónica concreta. Por estas características não quer dizer que o compositor se tenha afastado em absoluto dos procedimentos contrapontísticos maneiristas. Estes, como é evidente, encontram-se igualmente presentes, revelando-se nomeadamente na forma como através de um movimento melódico regular, logo, através de uma concepção horizontal, são introduzidas tão frequentemente dissonâncias apenas entendidas enquanto inseridas nesse mesmo contexto. Assim, ao nível da dissonância, sustenta-se, como tal, um comportamento ambivalente. Uma dinâmica de transição entre o «horizontal» e o «vertical»; entre o contrapontístico e o harmónico; entre o modal e o tonal.

O carácter da invenção temática e motívica, as variadas técnicas de articulação dos motivos e a própria relação do discurso polifónico com o material pré-existente, ou novo, são dados bem demonstrativos do facto de nos encontrarmos perante uma arquitectura polifónico-contrapontística extraordinariamente desenvolvida.

Quanto à relação expressiva entre texto e música, as composições de Manuel de Tavares inserem-se num tipo de repertório que do ponto de vista semântico e retórico integra a sensibilidade estética maneirista de finais do século XVI e princípios do XVII, onde havia uma preocupação expressiva e de respeito pelo texto, isto é, adequar a música ao sentido das palavras, exprimindo a força de cada emoção diferente. Assim, no sentido de servir eficaz e pormenorizadamente as palavras do texto usava uma técnica de ilustração ou simbolismo musical mediante o qual se utilizavam na composição relações extramusicais com o objectivo de afirmar a expressividade textual, tais como: configuração melódicas e rítmicas, cromatismos, dissonâncias, melismas sobre certas sílabas, falsas relações, ornamentos, contrastes introduzidos na textura contrapontística, etc.

Em conclusão podemos afirmar que estamos perante um repertório musical no qual convivem e se cruzam, em simultâneo, um *stile antico* modernizado, alargado a novos elementos de uma escrita harmónica, e um *stile moderno* que agrega já o fundamental de um discurso policoral, concertante e apoiado na técnica do baixo contínuo. O apelo interpolado a distintos códigos estilísticos pelo compositor, consoante as preferências das circunstância, parece apontar para uma postura musical característica da estética barroca.

Bibliografia

1. Fontes Primárias: manuscritos

- E-BAE M4
- E-LPA B/I-1
- E-LPA B/I-2
- E-LPA B/I-3
- E-LPA B/I-4
- E-LPA B/I-5
- E-LPA B/I-6
- E-LPA B/I-7
- E-LPA B/I-8
- E-LPA B/I-9
- E-LPA B/I-10
- E-LPA B/IXI
- E-LPA B/XI-1
- E-LPA B/XI-2
- E-VAc Legajo 1=21
- E-Zac B 51/763
- E-Zac B 53/790
- E-Zac B 91/1379
- Mex-Pc L12r5, LCIII R 43

2. Fontes Secundárias: edições modernas

- *Antologia de Polifonia Portuguesa: 1490-1680*, transcrição de Robert Stevenson, Luís Pereira Leal e Manuel Morais e estudo de Robert Stevenson, Série «Portugaliae Musica», vol. XXIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- *António Marques Lésbio (1639-1709), Vilancicos e Tonos*, transcrição e estudo de José Augusto Alegria, Série «Portugaliae Musica», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- *Diogo Dias Melgás (1638-1700) – Opera Omnia*, transcrição e estudo de José Augusto Alegria, Série «Portugaliae Musica», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

- *Estêvão de Brito: Motectorum Liber Primus*, transcrição e estudo de Miguel Querol Gavaldá, Série «Portugaliae Musica», vol. XXI Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- *Francisco Garro – Livro de Antifonas Missas e Motetes*, transcrição e estudo de Adriana Latino, Série «Portugaliae Musica», vol. LI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- *Frei Manuel Cardoso – Liber Tertius Missarum*, transcrição e estudo de José Augusto Alegria, Série «Portugaliae Musica», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- *João Lourenço Rebelo (1610-1661) – Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii Item Magnificat Lamentationes et Miserere*, transcrição e estudo de José Augusto Alegria, Série «Portugaliae Musica», vol. XXXIX-XLII Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- *Juan de Anchieta (c. 1462-1523), Cuatro Pasiones Polifónicas*, estudio técnico y transcripciones musicales por Dionisio Preciado; presentación de Las Pasiones y Bibliografía musical por Pedro Aizpurua, «Ediciones de Música Antigua», D-11, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1995.
- *La tradición polifónica del canto del «Passio» en Aragón*, transcripción y estudio de José V. González Valle, «Polifonía Aragonesa», vol. VI Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990.
- *Obras de la Capilla de la Catedral de Albarracín (Teruel) de los siglos XVII y XVIII*, estudio y transcripción de Jesús M. Muneta, «Polifonía Aragonesa», vol. III Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.
- *Pero de Gamboa (1563?-1638): motetos*, introdução e edição crítica de João Pedro d' Alvarenga, Lisboa, Caleidoscópio, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2004.
- *The Toledo Passion. The Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and chant of Toledo Cathedral, circa 1600*, «Hispaniae Cantica Sacra», HCS 1, Series Editor: Bruno Turner, 2000.
- *Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI*, transcrição e estudo de Manuel Morais, Série «Portugaliae Musica», Vol. XLVII Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986
- *Vilancicos do século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, ed. Manuel Carlos de Brito, Série «Portugaliae Musica», vol. XLIII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- *Vilancicos Portugueses de Autores Vários*, transcrição e estudo de Robert Steveson, Série «Portugaliae Musica», vol. XXXIX Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

- *Voces Turbarum by Alonso Lobo (1555-1617) from The Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and of Toledo Cathedral, circa 1600, «Hispaniae Cantica Sacra», HCS 2, transcribed & Edited by Bruno Turner, 2000.*

3. Tratados de Música

- ARANDA, Mateus de, *Tratado de canto mensurable*, Lisboa, German Galhard, 1533. Ed. Facsimilada, J.A. Alegria, Notas e Introdução, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1978.
- BERMUDO, Frei Juan *Declaración de Instrumentos musicales*, Osuna, 1551. Ed. Facsimilada, Macario Santiago Kastner, Kassel, Barenreiter-Verlag, 1957.
- CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro, Tractado de música theorica y práctica*, Nápoles, J. B. Gargano e L. Nucci, 1613.
- SANCTA MARIA, Frei Tomás de, *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid, Francisco Fernandes de Cordova, 1565.
- SILVA, Manuel Nunes da, *Arte Minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve*, Lisboa, João Galram, 1685.
- TALÉSIO, Pedro, *Arte de cantocham*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1616.
- ZARLINO, Giuseppe, *L'istitvtione harmoniche divise in quarttro parti*, Venezia, Francesco de i Francschi Seneffe, 1573.

4. Livros litúrgicos

- *Breviarium Eborensis*, apud Olisipone Ludovicum Rotorigium bibliopsolam, Typographum regium, 1548.
- *Breviarium Romanum*, Antuérpia Tipografia Plantiniana, apud Balthsaris Moretti, 1697.
- *Directorium Chori / Ad usum Sacrosanctae Basilice Vaticanae, & aliarum Cathedralium, & Collegiatarum Ecclesiarum. / Collectum opera Ioannis Guidetti Bononiensis, eiusdem Vaticana Basilica Clerici Beneficiati /Et Sanctissimi D. N. Gregorii XIII Capellani*, Roma, 1582.

- LEFEBRE, Dom Gaspar, *Missal Quotidiano e Vespéral*, Bruges, Desclée de Brouwer & Cie, 1951.
- *Liber Usualis Missae et Officii*, Tournai, Desclée & Socii, 1956.
- *Missale Romanum / Decreto Sacrosanti Concilii Tridentini rejtitulum, PII V Pont. Max supper editium...*, Venetus, apud Perchacinum.

5. Monografias, teses, artigos, partes de publicações e outros documentos

- ABREU, José, *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca. 1580-1660*, University of Surrey, School of Performing Arts, Department of Music, Tese de Doutoramento, 2002.
- ALEGRIA, José Augusto, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- ALEGRIA, José Augusto, *Frei Manuel Cardoso Compositor Português (1566-1650)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- ALEGRIA, José Augusto, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- ALEGRIA, José Augusto, *Polifonistas Portuguesas; Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Francisco Martins*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- ALEGRIA, José Augusto, *O Ensino e Prática da Música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos Fins do Século XVI)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.
- ALESSI, Giovanni d', *Precursors of Adriano Willaert in the Practice of "Coro Spezzato"*, Journal of the American Musicological Society, 1952.
- ALVARENGA, João Pedro d', *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Colibri, 2002.
- ALVARENGA, João Pedro d', *Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*, Évora, Universidade de Évora, tese de Doutoramento, 2005.
- APEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music*, 5ª ed., Massachusetts, The Medieval Academy of America, 1953.

- ARNOLD, Denis, «The Significance of “Cori Spezzati”», in: *Music and Letters*, XL, 1959, p. 4-14.
- AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir.), *História Religiosa de Portugal*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2000.
- BARBOSA, Maria Augusta Alves, *Vincentius Lusitanus: ein portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura/Direcção-Geral do Património Cultural, 1977.
- BÉCQUART, Paul, *Musiciens Néerlandais à la Cour de Madrid: Philippe Rogier et son École (1560-1647)*, Bruxelles, Société d'Éditions Les Belles Lettres, 1967.
- BÉCQUART, Paul, «Permanence de la musique des Pays-Bas anciens dans la musique espagnole du XVIe siècle», in: *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 309-314.
- BIANCONI, L., *Storia della musica, vol IV : Il Seicento*, E. D.T. Edizioni ; Turín, 1982. Versão espanhola : *Historia de la Música, 5. El siglo XVII*, Trad. D. Zimbaldo, Ed. Turner, Madrid, 1986.
- BORGES, Armindo, *Duarte Lobo (156?-1646) Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten*. Regensburg: Gustav Boss Verlag, 1986.
- BOUZA, Fernando D. *Filipe I*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2005.
- BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, Col. Saber 42, Lisboa, Europa-América, 1959 (4ª ed., organização, fixação de texto, prefácio e notas de João Maria de Freitas Branco, Novo Anexo sobre a Criação Musical em Portugal 1960-2004, por José Eduardo Rocha, Lisboa, Publicações Europa – América, 2005).
- BRANCO, Luís de Freitas, *D. João IV, Músico*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1956.
- BRITO, Manuel Carlos de, «Partes Instrumentales Obligadas en la Polifonía Vocal de Santa Cruz de Coimbra», in: *Revista de Musicología*, Madrid, V, 1, pp. 127-139.
- BRITO, Manuel Carlos, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.
- BRITO, Manuel Carlos, «Renascença, Maneirismo e Barroco: o Problema da Periodização Histórica na Música Portuguesa nos Séculos XVII e XVIII», in: *De Musica Hispana et Aliis*, I, 1990, pp. 539-554
- BRITO, Manuel Carlos de, e CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

- BUKOFZER, Manfred F., *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach*, New York, W.W. Norton and Company, 1947. Versão Espanhola: *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música, Alianza Editorial, 2002.
- CABRERA, Manuel Lobo e HERNÁNDEZ, Lothar Siemens, «El Canónico Ambrosio López, Primer Polifonista Canario, y su Salmo “In Exitu Israel”», in: *El Museo Canario*, XLIX, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 161-205.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa, «A Missa Filipina de Fr. Manuel Cardoso (1566-1650)», in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, I, 1991, pp. 193-203.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa, «Inéditos de Fr. Manuel Cardoso», in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, III, 1993, pp. 43-52.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa, *O Canto Litúrgico da Paixão em Portugal nos Séculos XVI e XVII*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tese de Doutoramento, 1998.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa, «Do Som que Chegou ao Novo Mundo: A Paixão Portuguesa», in: Nery, Rui Vieira, coord., *A Música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional /Lisboa 2000*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp.158-170.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa, «A Singularidade dos Passionários Impressos em Portugal no Século XVI », *Revista Portuguesa de Musicologia*, XII, 2002, pp. 35-66.
- CARTER, Tim, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, London, Batsford, 1992.
- CARTER, TIM, «Word-painting», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 27, pp. 563-564.
- CARVER, Anthony F. *Cori Spezzati*, vol. I, New York, Cambridge University Press, 1988.
- CARVER, Anthony F., «Polychoral Music: A Venetian Phenomenon», in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1981, pp. 1-24.
- CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.), *Portugal e o Mundo: Encontro de Culturas na Música*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- CAVALLE, Pedro Jiménez, *La Música en Jaen*, Jaen, Diputación Provincial de Jaen, 1991.
- CHEVROT, Georges, *A Santa Missa*, Lisboa, Editorial Aster, 1957.

- CID, Miguel Botelho Moniz Sobral, *O Livro de Motetes de João Tavares de Andrade: Transcrição e Análise*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, 1995.
- CUESTA, Ismael Fernández de la, «El canto toledano, estrato musical en la polifonía sacra de cathedral de las palmas y otras iglesias de España », in: *El Museo Canario*, nº 54, 1, Las Palmas de Gran canaria, 1999.
- DAHLAUS, Carl, et all, «Harmony», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 10, p. 858-877.
- DIXON, Graham, «The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'», in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1979-80, p.115-128.
- DIXON, Graham, «Progressive Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century», in: *Acta Musicologica*, vol. LIII, 1981, p. 105-119.
- D. JOÃO IV, *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, Introdução e notas de Mário de Sampayo Ribeiro, Coimbra, Actas Universitatis Conimbrigensis, 1965.
- DODERER, Gerhard et al., "Música e Músicos Ibéricos dos Séculos XVI e XVII", in: *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 60 (Janeiro-Março), pp. 5-14, e 61 (Abril-Junho), pp. 12-26, 1989.
- FELLERER, K.G., «Church Music and the Council of Trent», in: *The Musical Quarterly*, vol. XXXIX, 1953, p. 576-594.
- FERREIRA, Manuel Pedro, «Da Música na História de Portugal», in: *Revista de Musicologia*, 4-5, 1994-5, p. 167-216.
- FISCHER, Kurt von, «Passion», in: Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 19., pp. 200-211.
- FREITAS, Mariana Portas de, *A Obra Sacra de Diogo Dias Melgás (ca. 1638-1700): Da Tradição Polifónica à Inovação Barroca*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, s/d.
- FUENTE, José Luis de la , «Entre el Modo y el Tono: Estudio Armónico-Descriptivo de Motetes de Juan de Castro y Mallagaray y de Juan Antonio García (ss. XVII-XVIII)», in: *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicologia*, II, 2, Zaragoza, 1986, p.57-107.
- GONZÁLEZ, Alexis D. Brito, «Extranjeros y Música en la Catedral de Las Palmas durante el Seiscientos», in: *El Museo Canario*, LIV-I e II, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 371-380.

- GONZALEZ VALLE, José-Vicente, *La tradicion del canto liturgico de la passion en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V., *A History of Western Music*, New York, W.W. Norton and Company, 1988. Versão Portuguesa: *História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1994.
- HERNÁNDES, Lothar Siemens, «Las Pasiones Polifónicas Tradicionales en la Catedral de Las Palmas», in: *Revista de Musicología*, vol. I -1878, n.ºs 1-2, Madrid, 1978, pp. 234-240.
- HERNÁNDES, Lothar Siemens, «Una Obra para la Copla de Ministriles de la Catedral de Las Palmas de Nicolás Tavares de Oliveira (ca. 1614-1647)», in: *Revista de Musicología XXV*, Madrid, 2002, pp.129-142.
- HESPANHA, António Manuel, *História de Portugal Moderno: Político e institucional*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.
- HOPPIN, Richard H., *Medieval Music*, Norton & Co., 1978. Versão espanhola: *La Música Medieval*, Trad. Pilar Ramos, Madrid, Ediciones Akal, 1991.
- IGLESIAS, Alejandro Luis, «La Música Polioral de Alonso de Tejada», in: *Anuario Musical*, 1987, p. 330-351.
- JIMÉNEZ, Juan Ruiz, *La Librería de Canto de Órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Andalucía, Centro de Documentación musical, s/d.
- JOAQUIM, Manuel, *Nótulas sobre a Música na Sé de Viseu*, Viseu, Junta da Província da Beira Alta, 1944.
- JOAQUIM, Manuel, *Vinte Livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila-Viçosa*. Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1953.
- KASTNER, Macario Santiago, *Contribución al Estudio de la Música Española y Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1941.
- KASTNER, Macario Santiago, *Três Compositores Lusitanos para Instrumentos de Tecla: António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- LATINO, Maria Adriana de Matos Fernandes, *Instituições, Eventos e Músicos: Uma Abordagem à Música em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tese de Doutoramento, 2001

- LEÓN, Francisco, *La Polifonia de Juan Esquivel de Barahona: Motecta festorum et dominicarum cum communi sanctorum 4, 5, 6, et 8 vocibus concinanda*, Salamanca, Universidade de Salamanca, dissertação de Doutoramento, 2001.
- LEÓN TELLO, F.J., *La Teoría Española de la Música en los Siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974.
- LEÓN TELLO, F.J., *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, CSIC, 1962.
- LESSA, Elisa Maria Maia da Silva, *Actividade Musical na Sé de Braga no Tempo do Arcebispo D. Fr. Agostinho de Jesús*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, dissertação de Mestrado, 1992
- LESSA, Elisa Maria Maia da Silva, *Mosteiros Benedictinos Portugueses (Séculos XVII a XIX): Centro de Ensino e Prática Musical*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tese de Doutoramento, 1998
- LOPES, Rui Miguel Cabral, *A Missa "Pro Defunctis" na Escola de Manuel Mendes*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, 1996
- LÓPEZ-CALO, José, «La Música Religiosa en el Barroco Español: orígenes y características generales», in: *La Música en el Barroco*, Oviedo, 1977, p. 147-189.
- LÓPEZ-CALO, José, *Historia de la música española: 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza Música, Alianza Editorial, 1983.
- LÓPEZ-CALO, José, «Manierismo y Barroco», in: *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 351-356.
- LUPER, Albert T., "Portuguese Polyphony in the 16th and Early 17th Centuries". *Journal of American Musicological Society*, III, 2, 1950, pp. 93-112.
- MARTÍNEZ, A. Araiz, *Historia de la Música Religiosa en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1942.
- MARTINS, Cónego Anacleto P. da Silva, *O Cabido da Sé de Portalegre: Achegas para a sua história*, Portalegre, Cabido da Sé de Portalegre, 1997.
- MASSENKEIL, Gunther «Lamentations », in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 14, pp.188-190.
- MEIER, Bernhard, *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources)*, Nova Iorque, Broude Brothers, 1988.

- MILLÁN, Miguel Martínez, *Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1988.
- MOODY, Ivan, «Portuguese “mannerism”: a case for an aesthetic inquisition», in: *Early Music*, Vol. XXIII / 3, 1995, p.451-458.
- MORAIS, Manuel, Prefácio a *Música Portuguesa Maneirista: Cancioneiro Musical de Belém*, «Portugaliae Musica», Vol. XLVII, Imprensa Nacional, Lisboa, 1988.
- MORAIS, Manuel, «Jornada que Fez el Rey D. Sebastião a Agoa de Lupe Composta por Rodrigo de Beça seu Capelão», in: *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 363-403.
- NARANJO, Javier Romero, «La Misa Ferial del Pasionario de Las Palmas, Probable obra de Melchor Cabello, 1612-1615», *El Museo Canario*, LIV-I e II, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.
- NERY, Rui Vieira, *Para a História do Barroco Musical Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- NERY, Rui Vieira, *A Música no Ciclo da «Biblioteca Lusitana»*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- NERY, Rui Vieira, *The Music Manuscripts in the Library of King D: João IV of Portugal (1604-1656): a Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Tese de Doutoramento em Musicologia, Austin, Texas, Universidade do Texas, 1990.
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música (sínteses da cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91 –Portugal / Imprensa Nacional casa da Moeda, 1991.
- NERY, Rui Vieira, «Spain, Portugal, and Latin America», in: George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2004
- NOSOW, Robert, «Hymn», in: Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 12, pp.17-35.
- OLIVEIRA, Filipe dos Santos Mesquita de, *As Seis Missas “Ab initio ante saeculo creata sum” do Liber Tertius Missarum de Frei Manuel Cardoso*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, 1996.
- O'REGAN, Noel, «The Early Polycoral Music of Orlando di Lasso: New Light from Roman Sources», in: *Acta Musicologica*, 1984, p. 234-251.

- OLIVEIRA, Maria Manuela Toscano Vaz de, *Os Responsórios da Semana Santa de Carlo Gesualdo*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tese de Doutoramento, 2003.
- PALISCA, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- PERZ, Miroslaw, «Polish-Spanish Music Miscellanea of the 16th and 17th Centuries», in: *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 325-330.
- PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- POWERS, Harold S., «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», in: *Journal of the American Musicological Society*, Boston, 1981, vol. XXXIV, n. ° 3.
- POWERS, Harold S., «Mode», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 16, p. 775-813.
- QUEROL GAVALDÁ, M, *Los orígenes del Barroco musical español*, Conservatorio de Valencia, 1974.
- QUEROL GAVALDÁ, M, *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- REES, Owen, *Polyphony in Portugal c. 1530-c.1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Mewark, Garland Publishing, 1995.
- REES, Owen, «Roman polyphony at Tarazona», in: *Early Music*, Vol. XXIII / 3, 1995, p. 411-419.
- REESE, Gustave, *Music in the Middle Ages*, N. York, Norton & Company, 1940. Versão espanhola: *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza Música, 1989.
- REESE, Gustave, *Music in the Renaissance*, N. York, Norton & Company, 1954. Versão espanhola: *La música en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Música, 1988.
- RIBEIRO, Mário de Sampayo, (ed.), *Livraria de Música de El-Rei D. João IV – reprodução Facsimilada da Edição de 1649*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1967.
- RIBEIRO, Mário de Sampayo, *Livraria de Música de El-Rei D. João IV – Estudo Musical, Histórico e Bibliográfico*, I, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1967.
- RINGER, Alexander L. «Melody», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 16.

- ROCHE, Jerome, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, 1984.
- RUBIO, Samuel, *Historia de la Música Española: 2. Desde el "Ars Nova" hasta 1600*, Madrid, Alianza Música, Alianza Editorial, 1983.
- RUBIO, Samuel, *La Polifonia Clásica*, El Escorial, Biblioteca La Ciudad de Dios, 3, 1956.
- SACHS, Kurt-Jurgn e DAHLAUS, Carl, «Counterpoint», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 6, pp. 551-571.
- SADIE, Stanley, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., 29 vols, Macmillian Publishers Ltd., London, 2001.
- SARAIVA, José Hermano (Dir.), *História de Portugal, 1245-1640*, Publicações Alfa, 1983.
- SCHAUB, Jean-Frédéric, *Portugal na Monarquia Hispânica (1580-1640)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- SILVA, Vanda de Sá Martins da, *O Motete na Escola de Évora: Manuel Cardoso, Estêvão Lopes Morago e Estêvão de Brito*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, 1996.
- STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Los Angeles & Berkeley: University of California Press, 1961. Versão Espanhola: *La música en las Catedrales Españolas del siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- STEVENSON, Robert, *Portuguese Music and Musicians Abroad (to 1650)*, Lima, s.d.
- STEIN, Louise K., «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music», in: *Actas do Congresso internacional Espanha en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional en Salamanca, Madrid, 1987, pp. 357-370.
- TORRE, Lola de la, «El archivo de música de la Catedral de Las Palmas, I», in: *El Museo Canario*, n.ºs 89-92, Las Palmas de Gran canaria, 1964.
- TORRE, Lola de, «La capilla de música de la catedral de Las Palmas», in: TORRES, Agustín Millares, *Historia General de Las Islas Canarias*, Excmo. Cabido insular de Gran Canaria, Edirca, Tomo IV, 1977.
- TORRE, Lola de la, «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1606-1620)», in: *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran canaria, 1996.

- TORRE, Lola de la, «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)», in: *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran canaria, 1997.
- TOURALT, Philippe, *História Concisa da Igreja*, Biblioteca da História, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1996,
- VALENÇA, Pe. Manuel, *A Arte Organística em Portugal (c. 1326-1750)*, Montariol / Braga / Porto, Editorial Franciscana, 1990.
- VASCONCELOS, Joaquim de, ed., *Primeira Parte do Index da Livraria de Música do Muyto Alto e Poderoso Rey D. João o IV, Nosso Senhor*, Porto, Imprensa Portuguesa, 2 vols., 1874/6.
- VASCONCELOS, Joaquim de, *Os Músicos Portugueses: Biografia – Bibliografia*, Porto, Imprensa Portuguesa, 2 vols., 1870.
- VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Música em Portugal*, Lambertini, 2 vols., 1900.
- VELIMIROVIC, Milos «Canticle», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 5., pp. 49-51.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *A Livraria de Música de D. João IV e o seu Index: Notícia Histórica e Documental*, Lisboa, 1900
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *A Ordem de Cristo e a Música Sagrada nos nossos Territórios Ultramarinos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *A Ordem de Cristo e a Música Sagrada nas Igrejas do Continente*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1911.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *A Ordem de Santiago e a Música Sagrada nas Igrejas Pertencentes à mesma Ordem*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1912.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- WEBER, Edith, *Le Concile de Trente et la Musique*, Paris, Honoré Champion, 1982.
- WOLFF, Christoph, «Motet», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 17, pp. 190-227.