

O repertório sacro policoral seiscentista e a obra de Manuel de Tavares

Luisa Correia Castilho

Escola Superior de Artes Aplicadas /Instituto Politécnico de Castelo Branco

Resumo

Uma significativa parte da obra de Manuel de Tavares é em estilo policoral. Assim, neste artigo pretende-se caracterizar este tipo de linguagem, analisando os seus vários aspectos em geral e os de Manuel de Tavares em particular. Como a policoralidade é um fenómeno que se deu em distintos circuitos tenta-se ainda situar a obra deste compositor no contexto da península Ibérica e Internacional.

O repertório sacro policoral seiscentista e a obra de Manuel de Tavares

Manuel de Tavares, provavelmente nascido por volta de 1685, era natural de Portalegre, em cuja catedral foi moço de coro e discípulo de António Ferro. Por volta de 1609, ainda jovem, muda-se para Espanha, onde ocupa o cargo de Mestre de Capela da Catedral de Baeza (Província de Jaen).

De Baeza, em 1612, muda-se para a catedral de Múrcia, para ocupar o mesmo cargo de Mestre de Capela. Fixa residência nesta cidade durante quase vinte anos, até ir ocupar igual cargo na Catedral de Las Palmas de Gran Canária, em 1631.

Começa em funções em Maio de 1631 e ali permanece até ao Verão de 1638, quando decidiu voltar à Península, para ocupar o lugar de Mestre de Capela da Catedral da Cuenca. No entanto apenas exerceu este cargo um par de semanas pois faleceu a 13 de Outubro.

Actualmente com um acervo de 28 composições sobreviventes as quais compõem o objecto deste estudo, propõe-se caracterizar a sua obra policoral no contexto da música internacional.

A textura contrapontística das composições de Manuel de Tavares

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

	N.º	%
Obras Monocorais	15	53,6%
Obras Policorais	13	46,4%
TOTAL	28	100%

superior ao número 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.

No quadro que a seguir se apresenta pode-se constatar a utilização do número de vozes e a sua proporção, numa perspectiva geral.

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%.

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. ¹

¹ José ABREU, *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca. 1580-1660*, University of Surrey, School of Performing Arts, Department of Music, Tese de Doutoramento, 2002, p. 16.

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 compositores fora de Veneza: Roma, todo o norte de Itália, nas áreas Católicas e Protestantes da Alemanha, na Península Ibérica e no Novo mundo.²

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.³

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 Cristo⁴, a Escola de Évora, com relevo para Duarte Lobo e Fr. Manuel Cardoso⁵, ou a própria Capela Real, com Francisco Garro⁶. Mas o apogeu da policoralidade foi por certo

² Anthony F. CARVER, *Cori spezzati*, New York, Cambridge University Press, vol. 1, p. ix.

³ José LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española: 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza Música, Alianza Editorial, 1983, p. 25-36.

⁴ 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.*

⁵ Cf. Rui V. NERY, *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV...Op. cit.*; José Abreu, *Ibidem.*

⁶ Cf. *Francisco Garro – Livro de Antifonas Missas e Motetes*, transcrição e estudo de Adriana Latino, Lisboa, 1999, Fundação Calouste Gulbenkian, «*Série Portugaliae Musica*», vol. LI; José Abreu, *Ibidem.*

alcançado com João Lourenço Rebelo⁷, que escreveu obras até dezasseis vozes, com partes instrumentais obrigadas e baixo contínuo.

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.⁸ 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.⁹

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 Zarlino¹⁰. Assim cada coro deve ser harmonicamente completo e auto-suficiente, isto é harmonicamente

⁷ 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*.

⁸ José ABREU, *Op. cit.*, p. 20.

⁹ José LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española...*, *Op. cit.*, p.30-31.

¹⁰ Anthony F. CARVER, *Op. cit.*, 9-10.

independente, mesmo nas secções *tutti*, porque eles devem 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...*¹¹

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.*¹²

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.

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.

¹¹ G. ZARLINO, *Le institutione harmoniche*, citado por A. Carver, *Ibidem*, p. 249.

¹² Nicola VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, citado por A. CARVER, *Ibidem*, p. 248.

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 1. Também se pode constatar que a maior parte das obras têm um acompanhamento (BC – baixo contínuo ou ainda H - harpa).¹³

Quadro 1 - 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

¹³ A análise das vozes está baseada e pressupõe a previsão de identificação das partes desaparecidas.

No que se refere à combinação de claves são utilizadas as habituais: C1C2C4F4, ou em chiavette G2C2C3F3.

Como se pode ver pelo Quadro 2 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 2- 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 unísono ou oitavas	harm. ind. excepto Credo c. 184	harm. ind.	
Nunc Dimittis (STB-SSATTB)	imitam-se um ao outro sobretudo em movimento paralelo em unísono	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 unísono	harm. ind. excepto c. 48- 49.	harm. ind.	
Credidi (SSA -SATB-SATB)	movem-se em movimento contrário ou / e movimento paralelo em unísono 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 compleentur SSAT-SATB	movem-se em movimento contrário ou movimento paralelo em unísono 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 unísono 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 unísono (ou oitavas)	harm ind.	harm. ind. excepto c. 111-112	harm. ind.

No que respeita às secções tutti, como se pode constatar pelo Quadro 2, 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 1;

Ex. 1 *Surge propera amica mea* – repetição exacta (c. 8-12)

- b) transposição para um tom diferente (Ex. 2);

Ex. 2 *Beatus vir*, repetição antifonal para um tom diferente (c. 15-19)

- c) modificação melódica, harmónica ou detalhes rítmicos (Ex. 3 e 4);

f) transposição do baixo (normalmente por quartas e quintas) o que resulta numa sequência antifonal (Ex. 7). 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. 7 Missa: Gloria, transposição do baixo
(c. 76-80)

Ex. 8 *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. 8);

h) repetição musical com diferentes textos (Ex. 9);

i) repetição antifonal com mudança de texto (Ex. 10).

Ex. 9 *Surge propera amica mea*,
repetição musical (c. 37-41)

Ex. 10 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.

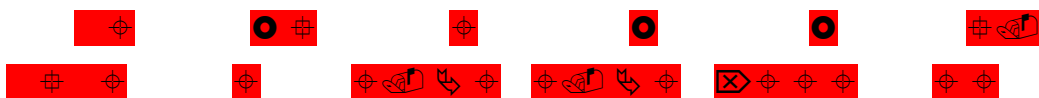
Outra característica que se deve ter em conta, e que é comum não só a Tavares mas também a tanta outra música policoral, é a ordem de entrada ou da exposição do tema inicial de uma obra encomendado forma geral ao primeiro coro. Só no *Laudate pueri*, que é para três coros, é que a entrada é feita pelo 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 compleveretur* 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 \circ . 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 $\circ \frac{3}{2}$, $\bullet \frac{3}{2}$ como a menor || .

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.¹⁴

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.¹⁵

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.¹⁶

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.¹⁷

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, mas também o normal SSAT para o primeiro coro, como por exemplo no vilancico *Pasito quedito*. Embora contenha uma grande riqueza no

¹⁴ Cf. Graham DIXON, *The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'*, Proceeding of the Royal Musical Association, 1979-80, p. 118; e A. Carver, *Op. cit.*, p. 147.

¹⁵ José ABREU, *Op. cit.*, p.126.

¹⁶ *Ibidem*, p.127

¹⁷ *Ibidem*. Apêndice 10, p 205-208.

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.¹⁸

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.¹⁹

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 Aguillera de Heredia.²⁰

O mesmo acontece nas composições de Manuel de Tavares, em que por exemplo no *Nunc dimittis* os coros são completamente independentes, e outras em que há momentos que um dos coros perde a sua independência, como por exemplo, *Dixit Dominus* (ver quadro 15).

¹⁸ A. CARVER, *Op. cit.*, p. 108-111.

¹⁹ Jerome ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, 1984, cap. VII, p.110-113.

²⁰ José ABREU, *Op. cit.*, p. 130.

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, antifonas 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*.²¹

Em Veneza, Andrea e Giovanni Gabrieli escreveram muitos motetes e Giovanni Croce publicou na mesma época música policoral contendo salmos, cânticos, antifonas Marianas e missas. No Norte de Itália e Alemanha a mesma variedade de géneros pode ser encontrada.²²

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 outras são escritas num estilo homofónico com uma declamação em curtas notas, como as missas de Garro e Pujol.²³

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.²⁴ Numa composição podemos encontrar uma secção para um só coro

²¹ Cf. O' REGAN, *Sacred Polychoral Music in Rome*, e Dixon, *Liturgical Music in Rome*, ambos citados por José Abreu, *Op. cit.*, p. 132.

²² 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.

²³ José ABREU, *Op. cit.*, p.134.

²⁴ *Ibidem*.

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.²⁵

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.²⁶

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.²⁷

²⁵ *Ibidem*, p. 135.

²⁶ 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.

²⁷ Cf. José LÓPEZ-CALO, *Op. cit.*, p. 25-36; Cf. João Lourenço Rebelo (1610-1661), *Op. cit.*; José ABREU, *Op. cit.* p. 137.

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 policoral 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 policoral 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*.