

PASADO Y PRESENTE DE LOS SALMOS
EN LA OBRA
DE MANUEL DE TAVARES

Luísa Correia Castilho
CESEM/Instituto Politécnico de Castelo Branco

INTRODUCCIÓN

Manuel de Tavares, probablemente nacido en 1585 en Portalegre, fue niño de coro en la catedral de esta ciudad y discípulo de António Ferro. Hacia 1609, todavía joven, se trasladó a España, donde ocupó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Baeza, provincia de Jaén, hasta 1612, cuando fue contratado para la Catedral de Murcia. Se instaló en esta ciudad durante casi veinte años, hasta que se trasladó a la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria en 1631. En Las Palmas comenzó sus funciones en mayo de 1631 y permaneció allí hasta el verano de 1638, cuando decidió volver a la península para ocupar el lugar de maestro de capilla de la Catedral de Cuenca. Sin embargo, solo profesó este puesto por un par de semanas, ya que murió el 13 de octubre¹.

Para estudiar la obra general y los salmos de Manuel de Tavares se tomó como referencia el catálogo de la Biblioteca de João IV (1604-1656), fuente invaluable para el conocimiento de la música de su época. El músico portugués es el sexto autor más representado en dicho registro con noventa y seis composiciones, nueve de las cuales son salmos. A pesar de la evidencia de este amplio corpus de la obra de Tavares, solamente unas treinta composiciones han llegado a nuestros días, y de ellas solo cinco se aplican a textos salmódicos. Ambos tipos de fuentes se analizarán en este capítulo.

1 CASTILHO, Luísa Correia «As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da polifonía na polifonía portuguesa do século XVII». Tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2009, pp. 24-41, <<http://hdl.handle.net/10174/11140>> [consulta 11-10-2021].

CONTEXTO DE LOS SALMOS

El salterio consiste en una selección de textos del Antiguo Testamento que son recitados y cantados en el culto². Según Sellin y Fohrer los ciento cincuenta poemas que componen el libro de salmos ofrecen un reflejo del vínculo con Dios, la mayoría de los cuales se origina en hechos de la vida de la comunidad o de los individuos³. La temática de sus textos se puede clasificar en tres géneros literarios principales: lamentaciones de un individuo o la comunidad, declaraciones de alabanza realizadas por un individuo o la comunidad y por último pasajes compuestos para los ritos⁴. Estos pasajes bíblicos están íntimamente conectados al oficio divino u horas canónicas, las cuales fueron descritas por primera vez en los capítulos ocho a diecinueve de la Regla de San Benito (c. 520)⁵. Los oficios se celebraban todos los días en horarios puntuales, siempre en el mismo orden: maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas; y estaba estructurado para santificar a través de la oración las principales horas del día. Su estructura contenía oraciones, salmos, cánticos, antifonas, responsorios, himnos y lecturas. Manuel Pedro Ferreira recuerda que:

La celebración de las horas del oficio fue una actividad colectiva, realizada en un espacio especialmente diseñado para tal fin en la iglesia: el coro. La presencia y participación de los clérigos en el coro era una obligación exigente, físicamente agotadora y mentalmente propicia para la digresión. Era necesario ser consciente simultáneamente de la postura corporal y la postura mental, para contrarrestar la disociación entre el canto y la actividad racional. Por ello, en torno a los salmos cantados en el coro se desarrollaron diversas estrategias orientadas a la concentración contemplativa⁶.

- 2 RACHMANN, Miriam Hleingesinds. *A multiplicidade de vozes no salmo 137*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011, pp. 8-9.
- 3 SELLIN, Ernst & FOHRER, Georg. *Introdução ao Antigo Testamento*. São Paulo, Paulinas, 1983, p. 373.
- 4 *Ibid.*, p.375-380.
- 5 GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa, Gradiva, 1994, p. 51.
- 6 «A celebração das horas do Ofício era uma actividade colectiva, efectuada num espaço especialmente destinado na igreja a esse fim: o coro. A presença e participação dos clérigos no coro era uma obrigação exigente, fisicamente esgotante e mentalmente propicia à divagação. Havia que estar atento simultaneamente à postura corporal e à postura mental, de modo a contrariar a dissociação entre o canto e a actividade racional. Desenvolveram-se, pois, em torno dos salmos cantados no coro, várias estratégias visando a concentração contemplativa». FERREIRA, Manuel P. «Recordando o rei David: vivência coral e criatividade musical na Europa pós-carolíngia». *Medievalista*, 8 (2010), <<https://doi.org/10.4000/medievalista.410>> [consulta 30-09-2021].

Estos poemas sagrados fueron la columna vertebral de las horas canónicas. Así, en la Iglesia latina, el clero debía cantar a lo largo de la semana los ciento cincuenta salmos según una distribución y orden preestablecido repitiendo algunos de ellos todos los días o en días festivos. El oficio divino surge así de la regulación horaria de una salmodia continua, pero también en las composiciones musicales de la misa los textos fueron en su mayoría tomados de los salmos, aunque se usaron otros libros del Antiguo Testamento⁷.

Los factores musicales que constituyen las características formales de la poesía salmódica se basan en unas fórmulas melódicas para cada uno de los ocho modos que contienen una división formal de cada versículo en dos hemistiquios y el uso de cadencias medias y finales en cada uno de los versos⁸. Cada estructura salmódica tiene su modo correspondiente con una entonación (utilizada solo en el primer verso), una melodía intermedia basada en la nota recitativa o dominante y diversas *differentiae* o formulas cadenciales que lo unen con la antífona que rodea el salmo. Estas antífonas sirven de introducción y postludio al texto bíblico central y concluyen en la nota final del modo⁹.

La hora de vísperas fue la que alcanzó un mayor desarrollo musical y la que generó un mayor repertorio polifónico escrito, especialmente en la salmodia. Aunque la mayor parte de la composición de los salmos a varias voces pertenece a las vísperas, también se escribió música a polifónica para otras horas canónicas, tales como para las completas del domingo. En el oficio, era usual alternar versos en canto llano con polifonía, órgano o ministriles¹⁰. Esta práctica de la interpretación *alternatim* del órgano con el canto llano y la polifonía en salmos y otros textos son confirmadas por Juan Bermudo en su obra *Declaración de instrumentos musicales*¹¹. Como los compositores normalmente componían los salmos en polifonía para que se interpretaran en alternancia con el canto gregoriano, el órgano u otros instrumentos, mayoritariamente escribieron solo los versos pares a varias voces. Por lo tanto, como refieren Samuel Rubio y José López-Calo¹²,

7 *Ibid.*

8 HOPPIN, Richard H. *La música medieval*. Madrid, Akal, 1991, pp. 94-97.

9 *Ibid.*, p. 95

10 GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, pp. 322-323.

11 *Ibid.*, p. 323.

12 RUBIO, Samuel. *Historia de la música española 2. Desde el "Ars Nova" hasta 1600*. Madrid, Alianza Música, 1983, p. 85; LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española 3. Siglo XVII*. Madrid, Alianza Música, 1983, p. 106.

los salmos compuestos polifónicamente para la totalidad del pasaje seleccionado eran raros, ya que lo normal era escribir solo para los versos pares.

Una de las características predominantes en la elaboración de los salmos polifónicos en el siglo XVII fue el uso de la policoralidad, en la mayoría de los casos con ocho, nueve, diez, once, doce voces y, a veces, incluso más. El estilo era fundamentalmente homorrítmico, en acordes verticales, pero con frecuentes pasajes contrapuntísticos imitativos, al menos involucrando algunas de las voces de la masa policoral¹³.

LOS SALMOS DE MANUEL DE TAVARES EN EL CATÁLOGO DE LA LIBRERÍA DE D. JOÃO IV

El catálogo de la librería de D. João IV, publicado en 1649 en Lisboa, por Paulo Craesbeeck, con el título de *Primeira parte index da Livraria de musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom Joao o IV, nosso Senhor*¹⁴, contiene noventa y seis obras de Manuel de Tavares, siendo el sexto compositor más representado¹⁵. De estas, cuarenta y tres son villancicos y cincuenta y tres son obras sagradas en latín de las que nueve son salmos. La Tabla 14.1 contiene la lista de composiciones salmódicas en el catálogo de João IV. Se proporciona la siguiente información para cada pieza: número de voces, título de la obra, modo, número de salmo según la Vulgata, ocasión litúrgica y clasificación.

-
- 13 Véase López-Calo refiere que: «a lo largo de todo el siglo [XVII] los compositores reservaron la policoralidad más espectacular para los salmos, más que para las misas y que, por supuesto, para los motetes». LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española 2...*, p. 104; Grayson Wagstaff relata que la policoralidad contiene variadas texturas, en lo cual las voces se relacionan entre sí, junto una armonía de acordes en progresión. GÓMEZ MUNTANÉ, M. *Historia de la música en España e Hispanoamérica 2...*, p. 406.
- 14 Hay dos ediciones modernas: una de 1874, de Joaquim Vasconcelos, que proporcionó una transcripción diplomática de una copia descubierta en la Bibliothèque Nationale de París y otra de 1967, una reproducción facsímil de Mário de Sampaio Ribeiro, conservada en Lisboa, en el Archivo Nacional de la Torre de Tombo. El catálogo contiene cerca de dos mil volúmenes impresos y cerca de cuatro mil piezas manuscritas, de las cuales 1345 son obras en latín, 2351 son villancicos y 196 seculares vocales e instrumentales. Para conocer la librería de D. João IV y su catálogo véase NERY, Rui V. «The music manuscripts in the Library of King João IV of Portugal, 1604-1656: A study of Iberian music repertoires in the sixteenth and seventeenth centuries». PhD diss., University of Texas at Austin, 1990.
- 15 NERY, R. V. «The music manuscripts...», p.756.

Tabla 14.1. Los Salmos de Tavares en el catálogo de D. João IV

VV	Título	Modo	Salmo	Ocasión litúrgica	Clas.
8	<i>Lauda Jerusalem Dominum</i>	VIII	147	Vísperas, BMV	B
	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	VI	116	Vísperas, <i>Corpus Christi</i> o BMV o festividad de Todos los Santos	B
	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	VIII	116	Vísperas, <i>Corpus Christi</i> o BMV o festividad de Todos los Santos	B
10	<i>Dixit Dominus</i>	I	109	Vísperas, <i>Corpus Christi</i> o BMV o festividad de Todos los Santos	MB
11	<i>Beatus vir</i>	II	111	Vísperas, <i>Corpus Christi</i> o BMV o festividad de Todos los Santos	B
	<i>Credidi</i>	III	115	Vísperas, <i>Corpus Christi</i>	B
	<i>Lauda Jerusalem Dominum</i>	II	147	Vísperas, BMV	B
12 Coro II: Solo + 3 inst.	<i>Laetatus sum</i>	VI	121	Vísperas, BMV	B
14	<i>Dixit Dominus</i>	VIII	109	Vísperas, <i>Corpus Christi</i> o BMV o festividad de Todos los Santos	B

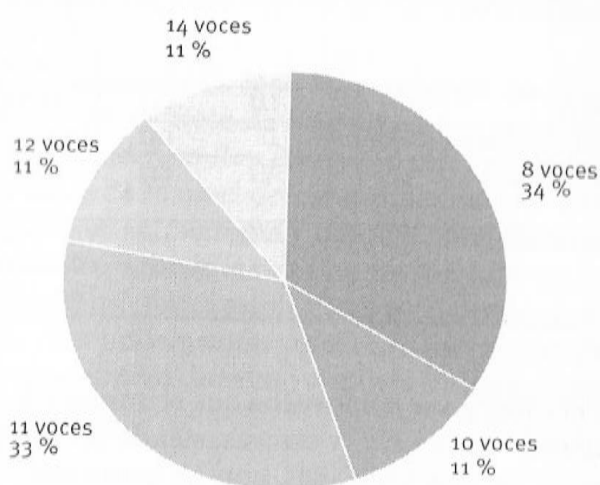
Al analizar el catálogo se comprueba que el número de voces utilizadas es variado, oscilando entre ocho y catorce, siendo las composiciones para ocho y once voces las más utilizadas, con un porcentaje de 33%, correspondiente a un tercio de cada una. El otro tercio contiene tres obras con diez, doce y catorce voces (Tabla 14.2, Figura 14.1). Así, Tavares recurre a una escritura opulenta para varios coros de voces e instrumentos, constituyendo uno de los pocos ejemplos de polifonía ibérica de principios del siglo XVII, desviándose del repertorio estéticamente más tradicionalista para el uso habitual de los coros catedralicios. Era un repertorio que requería músicos altamente cualificados, pero aparentemente sin recurrir a partes instrumentales obligadas¹⁶.

16 Pablo L. Rodríguez menciona varios compositores dentro de esta línea, pero todos pertenecientes a la Capilla Real, como Philippe Rogier, Carlos Patiño, Mateo Romero y Gabriel Díaz Besón. Véase TORRENTE, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3. La música en el siglo XVII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016, p. 137-140.

Tabla 14.2. Número y porcentaje de voces de los salmos

Voces	N.º de salmos	%
8VV	3	33,3
10VV	1	11,1
11VV	3	33,3
12VV	1	11,1
14VV	1	11,1
Total	9	100

Gráfico 14.1. Número y porcentaje de voces de los salmos



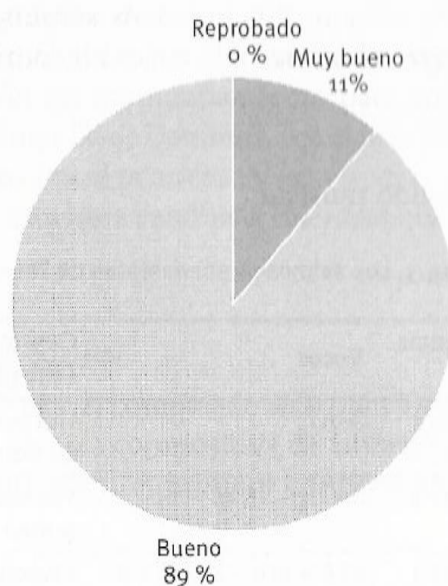
Con relación al número de voces, es curioso que en el género del salmo solo existan obras policorales, ya que un tercio de las obras del catálogo son para uno solo coro, lo que corrobora la afirmación de José López-Caló de la preferencia de estas amplias plantillas para ornamentar polifónicamente la salmodia. Como se puede observar, el salmo *Laetatus sum*, con doce voces especifica que el coro dos se compone de solo más tres instrumentos. El uso de partes instrumentales obligatorias, como mencionan Manuel Carlos de Brito y Pablo L. Rodríguez, no se hizo común hasta la tercera o cuarta décadas del siglo XVII, lo que coloca a Manuel de Tavares en una línea avanzada para la época¹⁷. El hecho de utilizar un

¹⁷ Solo el 5% de las piezas del catálogo de D. João IV tienen partes instrumentales obligadas además del continuo. Véase BRITO, Manuel C. «Partes instrumentais obrigadas

coro formado por un solista con su acompañamiento está relacionado con la búsqueda de contraste, en un juego de alternancias. Sin embargo, los instrumentos no se desglosan, apareciendo solo la designación tres instrumentos. Es posible deducir cuáles serían los instrumentos más adecuados por el contexto e incluso variar las opciones tímbricas en diferentes interpretaciones.

Otro dato bastante habitual es que en el catálogo solo se mencionan los modos para cánticos (cinco obras) y salmos (nueve obras). Estos últimos incluyen los modos primero (una obra), segundo (dos obras), tercero (una obra), sexto (dos obras) y octavo (tres obras). Probablemente esta selección se justifica por un enfoque similar, ya que según Milos Velimirivic, los cánticos son similares a los salmos en forma y contenido, y los cantos bíblicos a menudo se denominan salmos fuera del salterio¹⁸. En esta fuente ninguno se encuentra en los llamados nuevos modos, en los que sí se conservan los salmos supervivientes. Todos los salmos son de víspera, lo que se conjuga con los cánones de la época y la ocasión litúrgica recae sobre el *Corpus Christi*, *Beata María Virginæ* o la festividad de Todos los Santos.

Gráfico 14.2. Clasificación de los salmos



na polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra». *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa, Estampa, 1989, pp. 55-63, especialmente p. 60; TORRENTE, Á. (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3...*, pp. 137-145.

18 VELIMIROVIC, Milos. «Canticle». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). London, Macmillian Publishers, 2001, vol. 5, pp. 49-51.

D. João IV examinó y seleccionó el repertorio para cantar en su capilla, calificándolo de muy bueno, bueno y reprobado. Las pertenecientes a esta última categoría fueron enviadas a un estante que él designó como «inferno». En el caso de los salmos de Manuel de Tavares, una de sus obras tiene una calificación de muy bueno (MB), el salmo *Dixit Dominus* para diez voces, y bueno (B) en ocho piezas, sin que ninguno recayera en la categoría de reprobado (Figura 14.2). En síntesis, los salmos de Manuel de Tavares referenciados en el catálogo de D. João IV son todos policorales de ocho a catorce voces, con predominio de las plantillas de ocho y once partes, con una clasificación mayoritaria de bueno y todos compuestos para el oficio de vísperas.

LOS SALMOS SUPERVIVIENTES DE MANUEL DE TAVARES

El único salmo mencionado en el catálogo real que probablemente sobrevivió es aquel cuyo incipit comienza con la palabra *Credidi* con once voces, con la clasificación de bueno, aunque con reservas, ya que la obra referenciada está en modo tercero y el superviviente, según su análisis, está en modo noveno. En los otros salmos, *Beatus Vir*, *Dixit Dominus* y *Laudate pueri*, el número de voces no coincide con los salmos supervivientes.

Descripción del contenido musical

Tabla 14.3. Los salmos supervivientes de Tavares

Título	Proveniencia-Cota	Voces	Ocasión Litúrgica	Fuentes textuales
<i>In te Domine</i>	E-BAEc M4	SSAT	Horas menores de viernes	Salmo 100: 1
<i>Beatus Vir</i>	E-LPA B/I-4	SATB - SATB + bc	Vísperas de domingo	Salmo 113
<i>Credidi</i>	E-LPA B/I-1	SSA + arp - SATB + bc - SATB + bc	Vísperas	Salmo 113
<i>Dixit Dominus</i>	E-LPA B/I-7	SAT +bc - SATB + bc	Vísperas de domingo	Salmo 109
<i>Laudate pueri</i>	E-LPA B/I-5	S[S]A- A[T]B -SATB + bc	Vísperas de domingo	Salmo 113

De los cinco salmos supervivientes, uno es para un solo coro a cuatro voces (SSAT). Esta composición se incluye en un libro manuscrito facistol que se conserva en la Catedral de Baeza, institución en la que Manuel de Tavares ocupó el puesto de maestro de capilla al inicio de su carrera. El salmo *In te Domine*, que se encuentra en los folios 68v-70r, se destina a la hora menor de sexta e intercala versos de Manuel de Tavares y Juan Ramírez¹⁹. El repertorio muestra la convivencia de dos estilos, como apunta Álvaro Torrente: «La música de “facistol”, esto es, la polifonía clásica en el estilo de principios de siglo, y la música a papeles, que eran las composiciones en estilo policoral y concertante que se va afianzando a lo largo del siglo [XVII]»²⁰, ambas opciones representadas en la Tabla 14.3.

Las cuatro piezas restantes se basan en extractos o la totalidad de los textos de los salmos y se destinan a vísperas. Todos ellos se interpretan con dos o tres coros con acompañamiento y se disponen en hojas sueltas. Las obras proceden de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, institución para la que el compositor portugués desarrolló y consolidó el estilo policoral. *Beatus vir*, para ocho voces divididas en dos coros, añade un acompañamiento de bajo continuo. *Credidi*, para once voces organizadas en tres coros, muestra tres bajos continuos, uno para cada coro, siendo el primero para arpa. *Laudate pueri*, a diez voces en tres coros, también contiene un acompañamiento de bajo continuo. Por último, *Dixit Dominus* para siete voces distribuidas en dos coros, acompaña igualmente cada agrupación coral con un acompañamiento para continuo. Según López-Calo, este último salmo, *Dixit Dominus*, fue el más popular para componer a varias voces, ya que era el primero de las vísperas y se utilizaba en todas las celebraciones de esta hora canónica, mientras que los demás cambiaban según las fiestas²¹.

La estructura macro-formal

El Salmo *In te Domine*, compuesto solo para los versos pares en cuatro secciones, utiliza la técnica compositiva de fabordón dónde cada hemistiquio cadencia claramente²², el primero contiene un reposo diferente a la

19 Maestro de capilla de la Catedral de Baeza en el siglo XVII.

20 TORRENTE, Á. (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3...*, p. 54.

21 Había cinco salmos de vísperas y en algunas fiestas más pequeñas solo se cantaba la música del primero, mientras que los otros se cantaban en canto llano. Véase LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española 2...*, p. 107

22 Según Sergi Zauner el fabordón como género fue detalladamente definido por Bradshaw y ha sido muy tratado por los especialistas. Su contexto más habitual es la salmodia del

Tabla 14.4. Estructura macro-formal de los salmos

Título	Voces	N.º VV	Claves	Armadura	Última nota B	Modo	Secciones
<i>In te Domine</i>	SSAT	4	Alta	—	<i>Sol</i>	VII	4
<i>Beatus Vir</i>	SATB – SATB + bc	8	Alta	—	<i>Do</i>	XII	11
<i>Credidi</i>	SSA + arp – SATB + bc – SATB + bc	11	Alta	—	<i>La</i>	IX	10
<i>Dixit Dominus</i>	SAT + bc – SATB + bc	7	Alta	<i>b</i>	<i>Sol</i>	I en <i>sol</i>	10
<i>Laudate pueri</i>	S[S]A – A[T]B – SATB + bc	10	Baja	—	<i>Mi</i>	III	8

nota *finalis* del modo, con el objetivo de producir un efecto suspensivo, y el segundo cierra en la tónica para causar, por lo contrario, un efecto concluyente. En cuanto a los demás salmos policorales, hay una fuerte articulación del discurso músico-textual. A través de la división de secciones breves, de incisos o incluso de palabras que se separan a veces por pausas, lo que presagia una concepción cada vez más vertical y homofónica del discurso polifónico. Como tal, desaparece la continuidad de la línea melódica para dar paso a una fragmentación de los temas en divisiones mínimas, cuya repetición alternada por los coros da lugar a porfiados diálogos corales alternados²³.

oficio de vísperas de los domingos y de las festividades importantes. Es un tipo de pieza que es apto para ser empleado en cualquier género litúrgico de estructura bipartita y cantado sobre una cuerda de recitado. Como recurso estilístico consiste en el empleo de la sonoridad más característica del fabordón, esto es, la declamación homofónica de la sección de recitado, como recurso aislado, ya sea con fines de inteligibilidad, ya expresivos, o que implica también la presencia de un vínculo formal. Se caracterizaría así, por la presencia conjunta de repercusión de un mismo acorde en estado fundamental repetido y una cadencia. Véase ZAUNER, Sergi. «El fabordón a la luz de fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626): Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del oficio divino». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 10-11. <<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/284967/sz1de1.pdf?sequence=1>> [consulta 06-08-2021]

- 23 Se asemejan a las composiciones de Rogier respecto a que: «los planteamientos corales eran cada vez más homofónicos que alternaban sus intervenciones entre sí con texturas habitualmente sencillas, aportando un mayor énfasis en lo vertical y lo armónico frente a lo horizontal y contrapuntístico. Esta evolución se ve muy clara en el repertorio salmódico policoral». Véase TORRENTE, Á. (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3...*, p. 134.

La tendencia predominante en la tradición polifónica hasta el siglo XVII fue hacer fluir directamente la forma musical de la morfología del texto, buscando equilibrar simétricamente las dimensiones de las distintas secciones²⁴. De esta forma, *In te Domine* tiene cuatro divisiones en ciento cuarenta y ocho compases, *Beatus vir* tiene once fragmentos en ciento setenta y cinco compases, *Credidi* diez secciones en doscientos cincuenta y dos compases y *Dixit Dominus* otras diez divisiones en una longitud notablemente menor: ciento cuarenta y ocho compases. Esta factura se produce en todos los salmos excepto en *Laudate pueri*, que tiene ocho secciones en ciento treinta y siete compases, pero que presenta otro aspecto importante de la forma musical, una estructura cercana al estilo rondó. En este salmo, el segundo verso funciona como un refrán (B) que se alterna con los otros versos o hemistiquios. La forma resultante deriva del plan músico-textual con la repetición intercalada de la segunda sección, una estructura formal con cierta complejidad del siguiente tipo:

$$A - \boxed{B} - C_1 - \boxed{B} - C_2 - \boxed{B} - D - \boxed{B}$$

En cuanto al número de divisiones, se verifica que la división interna está en perfecta armonía con la organización formal de la escritura para un solo coro en *In te Domine*, dónde que el número de secciones formales (cuatro) es menor, en comparación a otros salmos policorales, que van de ocho a once segmentaciones estructurales, por las razones ya expuestas.

El uso de la modalidad

La música de Manuel de Tavares ya tiene en cuenta la ampliación propuesta en 1547 por Glareano en *Dodecachordon*, que amplía los ocho modos tradicionales a doce. Así, los nuevos modos de *la* (eólico) y *do* (jónico) recibieron su consagración teórica, ya que habían sido progresivamente adoptados en la praxis polifónica, tendiendo hacia un proceso evolutivo que finalmente conduciría a la prefiguración de tonalidades modernas mayores y menores. La popularización de estos dos modos también conduciría al efecto de la disolución gradual de los patrones interválicos característicos de los ocho modos eclesiásticos más antiguos²⁵. Este

24 Véase CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y práctica*. Nápoles, J. B. Gargano & L. Nucci, 1613, pp. 689-693; GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*. Barcelona, CSIC, 1992, pp. 92 y 105.

25 GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. *História da música ocidental...*, pp. 186-187.

aspecto se refleja en el estilo musical de la obra de Tavares, pues los modos «nuevos» se utilizan en dos de sus salmos: *Credidi* que está en el modo noveno (*la* auténtico) y *Beatus vir* en el modo décimosegundo (*do* plagal).

En los demás salmos se encuentran híbridos modales que, mediante la introducción de procedimientos heterodoxos, amplían una serie de reglas subyacentes a la teoría del contrapunto modal. El resultado es una coexistencia de elementos vinculados a la tradición con otros más modernizadores. Estas fugas se producen, en particular, en el dominio del ámbito de las voces, que a menudo excede el rango vocal tradicional en la exploración de cadencias ajenas al modo elegido, en la aplicación del cromatismo, en la constante eolización del modo frigio, así como en el diseño cadencial de inspiración triádica²⁶. Estos elementos se encuentran principalmente en *Laudate pueri*, que está en modo de *mi* auténtico, y a *Dixit Dominus*, que está en modo de *re* auténtico. En el caso del salmo *In te dominus*, dichos componentes generalmente no se verifican.

Los salmos también usan una mezcla de modos, que instituye una desviación del esquema del modelo de la extensión de la octava básica y ocurre cuando la melodía incorpora transitoriamente el alcance de su modo complementario más allá del de su ámbito característico²⁷. Un ejemplo significativo es lo que sucede en el Salmo *In te Domine*, que está en *sol* auténtico, pero el exordio del tenor tiene características tanto plagales como auténticas.

Ejemplo 14.1. Salmo *In te Domine*, cc. 1-15



Estructura cadencial

Tavares usó dos tipos generales de cadencias o cláusulas en los salmos para equiparar la puntuación métrica²⁸. El primero de ellos es el resultante de la formación y resolución de disonancias en un núcleo de dos líneas melódicas en perspectiva horizontal, esta tipología se denomina cláusula contrapuntística y contiene diferentes variantes: cláusula vera (auténtica), plagal y frigia. La cláusula vera en esta clasificación se caracteriza por el movimiento contrapuntístico y convergente de dos voces realizado por las partes *cantizans* (VII-I) y *tenorizans* (II-I). Ocurre frecuentemente en el repertorio de Tavares analizado que la cláusula *tenorizan* tiene lugar en el bajo, el cual carece del salto dominante-tónica tan característico de esta cadencia. Por otro lado, la cadencia plagal en ocasiones utiliza un retardo en el cuarto grado donde la cuarta del acorde se resuelve en la tercera, de forma que suena simultáneamente la séptima y la tónica de la tonalidad antes de resolver en el acorde final.

La segunda clasificación de tipos de cadencia, llamada cláusula armónica, se caracteriza por una lógica vertical que muestra movimientos homorrítmicos de tipo acórdicos en los dos últimos bloques de la cláusula en detrimento de un movimiento lineal horizontal. En esta tipología generalmente la parte más baja de la textura cumple una función determinante mostrando las notas fundamentales del acorde resultante, con las mismas variantes de cadencia vera (auténtica), frigia y plagal²⁹. La vera ya contiene la dominante en la voz más grave mostrándose como una cadencia auténtica perfecta con la fórmula *cantizans* (VII-I) y *tenorizans* (II-I o II-III) realizándose al mismo tiempo. La cláusula frigia armónica (II-I) continúa cadenciando por grados conjuntos descendentes a distancia de semitono, pero en esta modalidad se basa en una sucesión de bloques consonantes de notas. Por último, la cláusula armónica plagal en esta modalidad muestra el salto característico en la voz más grave (IV-I) y la ausencia de retardo y, por tanto, de la disonancia resultante.

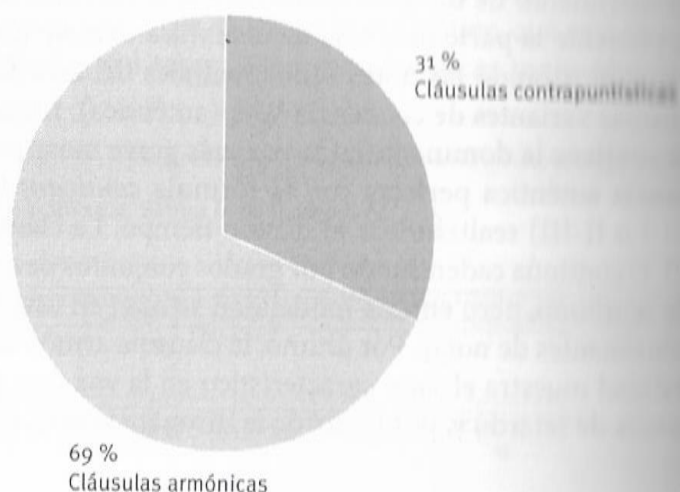
28 El término cláusula fue utilizado en la mayoría de las fuentes ibéricas, pero también por autores germánicos, aunque en el siglo XVI y XVII se usó *cadenza* o *cadencia*, como sinónimos, principalmente desde el ámbito italiano. Véase MEIER, B. *The Modes...* pp. 90.

29 Tras el estudio de las distintas cláusulas contrapuntísticas en la producción de Tavares, se advirtió la necesidad de delinear un sistema analítico que incorporara los diversos tipos de cláusulas, incluidas las caracterizadas por una lógica vertical, donde la parte más grave de la textura tenía una función determinante. Para el estudio de las cláusulas véase CASTILHO, Luísa Correia. «Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección de difuntos "Parce mihi"». *De Nueva España a México. El Universo Musical mexicano entre Centenarios (1517-1917)*. Javier Marín López (ed.). Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2020, pp. 495-510.

Tabla 14.5. Número, porcentaje y tipo de cláusula

Tipo de Cláusula	Salmo Coral	%	Salmo Policoral	%	Total	%
Vera o auténtica	4	40%	37	21%	41	21%
Frigia	2	20%	4	2%	6	3%
Plagal	1	10%	11	6%	12	6%
Auténtica armónica	2	20%	81	46%	83	44%
Frigia armónica	0	0%	11	6%	11	6%
Plagal armónica	1	1%	34	19%	35	19%
TOTAL	10	100%	178	100%	188	100%
Cláusulas contrapuntísticas	7	70%	52	29%	59	31%
Cláusulas armónicas	3	30%	126	71%	129	69%
TOTAL	10		178		188	

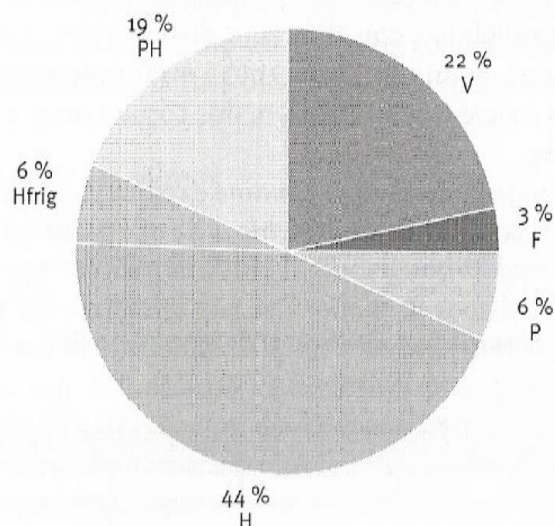
Gráfico 14.3. Cláusulas contrapuntísticas y armónicas



Tras analizar y clasificar las ciento ochenta y ocho cadencias contenidas en los cinco salmos (Tabla 14.5), se puede observar que las cláusulas contrapuntísticas, con un porcentaje del 31%, tienen una expresión mucho menor que las cláusulas armónicas, que tienen un porcentaje del 69%; es decir, estas últimas conforman más del doble de las primeras (gráfico 14.3). Como tal, el compositor ostenta de forma más marcada una praxis de escritura polifónica basada en la conducción vertical de bloques sonoros con

un fuerte sentido de direccionalidad armónica. Esta situación se distingue de la de sus compañeros lusitanos que hicieron su carrera en Portugal, concretamente en la escuela de Évora que, a pesar de enfatizar las cláusulas armónicas, estas nunca superan el peso de las cláusulas contrapuntísticas³⁰.

Gráfico 14.4. Tipos y porcentajes de cláusulas



En cuanto a la distribución de tipos cadenciales en los salmos (gráfico 14.4), la más utilizada es la cadencia auténtica perfecta o vera armónica (H) con 44%. En segundo lugar, le sigue la auténtica o vera contrapuntística (V) con 22%. Le sucede después la armónica plagal (PH) con un 19%. En cuarto lugar, con un 6% cada una, la plagal (P) y la frigia armónica (Hfrig) y, finalmente, con un 3%, la frigia (F). Sin embargo, en el 90% de las cláusulas vera se observa la utilización del refuerzo del bajo con el movimiento dominante-tónica, que refuerza aún más el aspecto de un nuevo idioma emergente y le confiere un efecto proto-armónico de salto conclusivo. Este

30 Véase FREITAS, Mariana P. «A obra sacra de Diogo Dias Melgás (ca. 1638-1700): da tradição polifónica à inovação barroca». Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2003; LOPES, Rui M. C. «A Missa "Pro Defunctis" na Escola de Manuel Mendes». Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1996; OLIVEIRA, Filipe S. M. «As Seis Missas "Ab initio ante saeculo creata sum" do Liber Tertius Mis-sarum de Frei Manuel Cardoso». Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1996; SILVA, Vanda de Sá M. «O Motete na Escola de Évora: Manuel Cardoso, Estêvão Lopes Morago e Estêvão de Brito». Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

dato es un importante indicador de la atención que el compositor demuestra tener para con las potencialidades proto-armónicas o incluso armónicas inherentes a un discurso polifónico ya bastante desarrollado.

La textura contrapuntística

La elección de plantilla para la composición de los salmos se revela bastante diversificada y oscila entre la constitución de cuatro voces hasta trece melodías simultáneas con diferente distribución. Así, se observan obras a cuatro partes en un solo coro junto a otras policorales cuyo patrón oscila entre obras a siete y ocho voces en dos coros a otras con diez y once voces en tres coros.

El salmo de cuatro partes *In te Domine* explora la gama aguda de texturas con dos sopranos alto y tenor. En lugar de que todas las voces realicen

Ejemplo 14.2. Salmo *In te Domine*, cc. 79-89

79

- nus com - men - do spi - ri - tum me - um,

- ri - tum me - um, com - men - do spi - ri - tum me - um, spi - ri -

- as com - men - do spi - ri - tum spi - ri -

- as com - men - do spi - ri - tum, com - men - do spi - ri -

85

- men - do spi - ri - tum me - um

- tum me - um, spi - ri - tum me - um

- tum, spi - ri - tum, spi -

- tum, spi - ri - tum me - um

tareas equivalentes en la presentación del material temático-motívico y en su tratamiento contrapuntístico según el respectivo modo eclesiástico, el bajo desarrolla repetidamente un comportamiento diferente al de otras voces. De esta forma, la voz más grave asume un rol menos intervencionista desde el punto de vista contrapuntístico sirviendo, más bien, como guía para la conducción del movimiento armónico de las otras voces. El ejemplo 14.2 muestra el comportamiento descrito por el bajo: en la primera parte su papel es esencialmente melódico-temático, mientras que en la segunda parte (línea azul) asume un refuerzo generalizado de soporte armónico aportando la estructura básica de los acordes involucrados³¹.

La policolaridad de los salmos

Una de las principales características de los salmos policorales es el uso del *stile concertato*. Según Pablo L. Rodríguez «el término «concertato» alude a la idea del contraste que se produce al acordar diferentes combinaciones vocales e instrumentales dentro de una composición a varios coros»³². Aunque este término no es exclusivo de la policoralidad, ya que solo es necesario la combinación de diversos timbres que pueden abarcar plantillas pequeñas, como escasas voces solistas acompañadas de órgano, hasta la combinación de varios coros e instrumentos³³. El texto se expone en diferentes texturas y estilos fuertemente contrastantes: solo, *tutti*, antifona en canto llano, polifonía imitativa, homofonía, pasajes instrumentales, etc. La disposición de diferentes combinaciones corales de voces e instrumentos del *stile concertato* obligó a desarrollar un nuevo formato en que las partes están separadas en papeles sueltos o *particcelas*, en contraposición con la disposición de atril del *stile antico* del salmo de Baeza, que incluía todas las partes en una disposición yuxtapuesta³⁴.

Por las diferentes combinaciones de plantilla en los salmos policorales se pueden distinguir de manera marcada dos ejemplos de policolaridad: uno con dos coros iguales, es decir, con voces simétricas, como era más común en Roma, y el otro con voces asimétricas, utilizando coros con diferentes combinaciones, uno para las voces más agudas y otro para las graves, como era habitual en Venecia, como soprano, alto y tenor o dos ti-

31 «El *stile antico* evolucionó durante el siglo XVII adoptando elementos del estilo moderno». Véase TORRENTE, Á. (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3...*, p. 118.

32 *Ibid.*, p. 130.

33 CARVER, Anthony F. «Concertato». *GMO*.

34 *Ibid.*, p. 132

ples y alto para un coro, siendo habitualmente el primero, y la plantilla tradicional (SATB) para el otro, como se muestra en la Tabla 14.6³⁵.

En la obra a siete voces, una voz de un coro refuerza por momentos al otro coro. Así, en *Dixit Dominus* (SAT-SATB), el coro primero se incrementa muchas veces con el soprano del segundo coro, produciendo una textura con refuerzos agudos en el primer conjunto vocal (SSAT). En ocasiones, es el tenor del segundo coro la tesitura que se suma, dando como resultado una sonoridad general más grave (SATT). Con respecto a las secciones de *tutti*, como se puede ver en la Tabla 14.6, los coros tienden a ser independientes en el plano armónico, solo ocasionalmente pueden perder esa independencia, lo que sugiere que estaban separados espacialmente³⁶.

Tabla 14.6. Movimiento del bajo e independencia armónica en un pasaje de *tutti*

Tipo de voces	Movimiento del bajo	Coro I	Coro II	Coro III
<i>Beatus vir</i> (SATB-SATB)	Imitaciones en movimiento opuesto o paralelo al unísono	Armonía independiente excepto cc. 48-49.	Armonía independiente	
<i>Credidi</i> (SSA-SATB-SATB)	Movimiento opuesto o/y paralelo al unísono u octavas	Armonía independiente	Armonía independiente, excepto c. 65	Armonía independiente, excepto cc. 117, 241, 248
<i>Dixit Dominus</i> (SAT-SATB) SSAT o SATT	Lenguaje no imitativo, cuando los es, se mueve en movimiento contrario o paralelo	Armonía independiente excepto cc. 16 e 79	Armonía independiente	
<i>Laudate pueri</i> (SSA-ATB-SATB)	Lenguaje imitativo en movimiento opuesto	Armonía ocasionalmente dependiente.	Armonía independiente	Armonía independiente

La mejor herramienta en la escritura policoral es la alternancia antifonal, que se utiliza de diferentes formas en los salmos. La repetición antifonal se produce cuando una pieza cantada por un coro es imitada por otro coro

35 DIXON, Graham. «The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'». *Proceedings of the Royal Musical Association*, 106, 1 (1979-80), pp. 115-128; CARVER, Anthony F. «Polychoral Music: A Venetian Phenomenon». *Proceedings of the Royal Musical Association*, 108 (1981), pp. 1-24; CARVER, Anthony F. *Cori Spezzati*, vol. I, New York, Cambridge University Press, 1988, p. 147.

36 Esto sucede cuando la quinta del acorde es la nota más grave de un coro, lo que puede indicar que estas composiciones no fueron escritas para coros individuales dispersos, es decir, que los coros no se distribuyen en diferentes espacios de una sala. Esta sugerencia puede verse reforzada por la tendencia a no doblar la tercera del acorde en los pasajes de *tutti*, pero entonces resulta que los coros son prácticamente independientes.

Ejemplo 14.4. *Credidi* (cc. 153-156). Soprano imitado por el bajo (coros y a)

153

The musical score consists of two systems of staves. The first system has four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The second system has five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one bass staff. The lyrics 'vin - cu - la me - a' are written under the vocal lines. The music is in 3/4 time and G major.

Acompañamiento instrumental

El acompañamiento instrumental que comúnmente se denomina «bajo continuo» era designado en el siglo XVII en la península ibérica como «guión», «bajo» o «acompañamiento», agregando en ocasiones las palabras «general» o «continuo», con o sin abreviaturas. En ocasiones se especificaba el instrumento que debía ejecutarlo, pero lo más usual es que no se encuentren más indicaciones. Manuel de Tavares utiliza estos términos en los salmos policorales donde añade líneas melódicas para varios coros con la expresión «acompañamiento general» en las partituras, tanto para los primeros como para los segundos coros³⁷.

37 Muchos estudiosos mencionan que el acompañamiento se realizó para el primer coro. Véase LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española* 2..., p. 57; TORRENTE, A. (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica* 3..., pp. 139-140.

Un aspecto en el que Tavares pudo haber sido original fue el hecho de que escribió el acompañamiento por separado en las partituras como una línea autónoma y utilizó números encima de las figuras musicales. En cuanto a la aparición en España del cifrado del bajo, López-Calo menciona que comenzó entre los años 1630-1650, o quizás más tarde³⁸, lo que sitúa a Manuel de Tavares en una línea vanguardista para la época. Evidentemente, las figuras que aparecen en su obra son todavía bastante rudimentarias, constituyendo solo una simple convención de escritura «estenográfica» para indicar las armonías implícitas entre las voces extremas de la plantilla. Estas anotaciones esquemáticas se encuentran en los salmos *Beatus vir* y *Credidi*. Las cifras utilizadas son: 3, 4, 6, 7, 6/5, 6/4, 7/3, algunas de las cuales se pueden agregar con becuadro, bemol o sostenido. Si bien Manuel de Tavares es bastante innovador para la época en este aspecto, es importante conocer cómo se articula el acompañamiento instrumental con respecto a la textura de los coros; es decir, en qué medida la línea instrumental se limita a duplicar las partes vocales o, por el contrario, asume una autonomía melódico-rítmica, con un lenguaje idiomático.

Tabla 14.7. Acompañamiento instrumental

	N.º de compases que duplican la voz		N.º de compases independientes	
	N.º	%	N.º	%
<i>Beatus vir</i>	164	93,70%	11	6,30%
<i>Credidi</i>				
Coro I – arpa	129	94,20%	8	5,80%
Coro II – bc	147	96,10%	6	3,90%
Coro III – bc	113	100,00%	0	—
<i>Dixit Dominus</i>				
Coro I – bc	111	75,00%	37	25,00%
Coro II – bc	92	88,50%	12	11,50%
<i>Laudate pueri</i>	118	99,20%	1	0,80%

La Tabla 14.7 muestra que el acompañamiento en su gran mayoría se limita a doblar al unísono o a la octava la voz del bajo. Se trata pues de un acompañamiento instrumental obligado en la línea de la tradición

38 LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española 2...*, p. 74.

polifónica renacentista, con un carácter más cercano al *basso seguente* limitado a reforzar la textura. El grado de autonomía del acompañamiento se verifica en apartados donde predomina una escritura contrapuntística imitativa más marcada. En ciertas obras, aunque con un porcentaje que no supera una cuarta parte del total (*Dixit Dominus*), determinados pasajes instrumentales, adquieren una mayor autonomía melódico-rítmica y no se limitan a reforzar las partes vocales, sino que adquieren un papel armónico donde predominan los saltos. Algunos ejemplos de este comportamiento se encuentran en los salmos *Beatus vir* (ejemplo 14.5), en el cual es posible verificar el uso de cifras, y *Dixit Dominus* (ejemplo 14.6).

Ejemplo 14.5. *Beatus vir* (cc. 80-91). Acompañamiento independiente

80

Pa - ra - tum cor e - jus spe - ra - re in Do - mi - no,

Pa - ra - tum cor e - jus spe - ra - re in Do - mi - no,

Pa - ra - tum cor e - jus spe - ra - re in Do - mi - no,

Pa - ra - tum cor e - jus spe - ra - re in Do - mi - no,

- bit.

- bit.

- bit.

- bit.

6 7 3# 3#

mi - no, spe - ra - re in Do - - mi - no,
 spe - ra - re in Do - - mi - no,
 no, spe - ra - re in Do - - mi - no,
 spe - ra - re in Do - mi - no,
 Con -
 Con -
 Con -
 Con -
 7 4 3 7 6 3#

En las obras *Credidi* y *Dixit Dominus*, el compositor concibió un acompañamiento más complejo, que consta de varias líneas instrumentales que se adaptan a cada plantilla. Así, en el salmo para tres coros *Credidi*, cada uno tiene su propio acompañamiento, pero en el destinado al primero se especifica que este se interprete específicamente por un arpa, mientras que en las otras dos agrupaciones vocales solo se indica su función de bajo continuo. En cuanto a la elección del arpa, ésta se consideraba, junto con el órgano, un importante instrumento de acompañamiento en las iglesias y catedrales de España, que se había introducido hacia 1630 y cuyo sonido se consideró impresionante y flexible³⁹. El otro salmo, *Dixit Dominus* es

39 LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española 2...*, p. 59; STEIN, Louise K. «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music». *España en la música de Occidente*

Ejemplo 14.6. *Dixit Dominus* (coro 1, cc. 1-10). Acompañamiento independiente

Di - - - - - xit Do - - - - - mi - nus

Di - - - - - xit Do - - - - - mi - nus

Di - - - - - xit Do - - - - - mi - nus

Do - - - - - mi - no me

Do - - - - - mi - no me - - - - - o:

Do - - - - - mi - no me - - - - - o:

para dos coros, cada uno con un acompañamiento distintivo de bajo continuo. El primer coro es general, es decir, también sigue al segundo coro, teniendo cierta independencia melódico-rítmica en relación con las partes vocales que alcanza un 25%. Respecto al acompañamiento del segundo coro, se adapta específicamente a este mostrando menor independencia, en este caso solo un 11,5%.

La relación expresiva entre texto y música

Manuel de Tavares, como otros compositores contemporáneos, tenía una preocupación expresiva y un respeto por el texto, es decir, adaptaba la música al significado de las palabras, expresando la diferente fuerza de cada emoción. Para Juan Ruiz-Jiménez, desde mediados de siglo XVI.

(*Actas del Congreso Internacional en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*). José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta & Emilio Casares Rodicio (eds.), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 357-370.

nos encontramos ya con una asentada práctica compositiva en la que está arraigada la humanista teoría de la dependencia de la música con respecto al texto, a la búsqueda de que ésta refuerce su expresividad e incluso a dibujarlo cuando esto sea posible⁴⁰.

Al realizar el análisis de sus salmos se detecta la utilización de figurismos o figuras simbólicas mediante las cuales se utilizan relaciones extramusicales⁴¹. Para conseguir este objetivo utiliza diversas técnicas compositivas tales como modificaciones melódicas y rítmicas, cromatismos, disonancias, melismas sobre ciertas sílabas, falsas relaciones, ornamentos y contrastes introducidos en la textura contrapuntística. Dentro de la clasificación que realizó Joachim Thuringus (1625) con relación a las palabras que pueden «pintarse» musicalmente, se pueden encontrar ejemplos de las dos primeras tipologías en los salmos de Tavares⁴².

La primera clasificación, *verba affectum*, que hace referencia a describir sentimientos, se localiza musicalmente en el salmo *Beatus vir*, el cual trata sobre la justicia divina. Para destacar el verso dónde se afirma que el justo no vacilará (*non commovebitur*) se utilizan varias alteraciones accidentales que potencian la afirmación y aportan fuerza a través del uso de cromatismos y sostenidos añadidos (ejemplo 14.7). El sentimiento no solo se refuerza desde el punto de vista melódico, sino que también se utiliza la textura policoral para destacar la expresión. Las dos agrupaciones corales se alternan, pero el coro segundo comienza antes de que termine el primero, formando lo que se ha llamado un *cuasi-tutti*, y finalmente concluye con

Ejemplo 14.7. *Beatus vir* (cc. 64-68). Cromatismos



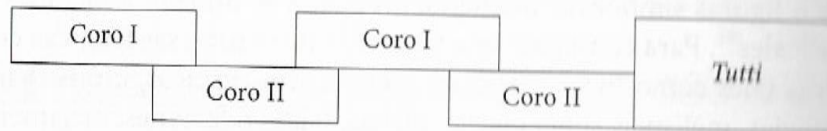
40 GÓMEZ MUNTANÉ, M. *Historia de la música en España e Hispanoamérica 2...*, pp. 310-311. Esta técnica de ilustración o simbolismo musical se desarrolló como un rasgo característico del Renacimiento, cuando esta relación fue cuidadosamente (re) construida por humanistas musicales sobre el precedente de la antigüedad clásica. La técnica era estándar, incluso convencional, en la chanson y el madrigal del siglo XVI, pero la música sacra no estaba excluida. Véase CARTER, Tim. «Word-painting». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). London, 2001, vol. 27, pp. 563-564.

41 Denominadas también madrigalismo o pintura sonora (word-painting). *Ibid.*

42 RANDEL, Don. «Pintura textual». *Diccionario Harvard de la música*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 806-807.

los dos coros juntos en homofonía en un verdadero *tutti* (ejemplo 14.8). Esta técnica es frecuente en el compositor luso para llamar la atención sobre un pasaje textual determinado.

Ejemplo 14.8. *Beatus vir* (cc. 95-100). Alternancia coral



La segunda tipología de estos figuralismos tratados por Joachim es *verba motus et locorum*, o sea, la descripción de un lugar, movimiento o desplazamiento espacial. En esta clasificación se incluye la modificación del ritmo en palabras puntuales que hacen referencia a una determinada acción. Por ejemplo, en *Beatus vir*, el ítem «sperare in Domino», compuesto por un motivo melódico, se repite varias veces, en las que, la última vez, algunas voces tienen mayor duración, sugiriendo esperar en el Señor, como expresa en el texto. En el concepto opuesto, el salmo *In te Domine*, muestra un motivo rápido y oscilante que coincide con la primera vez que se pronuncia la palabra «acelera»; de esta forma, se destaca su significado a través de figuraciones cortas en contraste con los valores largos anteriores y posteriores (ejemplo 14.9). Otro ejemplo muy gráfico de estos procedimientos se encuentra en la composición *Dixit Dominus*, dónde se produce un salto de octava ascendente en las voces de tiple y tenor que coincide con las palabras «exaltabit caput», (levantará la cabeza) ilustrando musicalmente el gesto relatado (ejemplo 14.10).

Ejemplo 14.9. *In te Domine* (cc. 16-20). Aceleración rítmica y melódica

The musical score is for the piece 'In te Domine' and is numbered 16 at the top left. It features four staves of music. The first three staves are vocal parts, and the fourth is a basso continuo line. The lyrics are: '- am, ac - ce - le - ra, ac - ce - le - ra, ac - ce - le - ra, ut'. The music shows a clear acceleration in both rhythm and melody, with the vocal lines becoming more active and the basso continuo line providing a driving accompaniment.

Ejemplo 14.10. *Dixit Dominus* (cc. 103-109). Saltos melódicos

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 2/2 time signature. It begins with a treble clef and a 2/2 time signature. The lyrics are: - put, ex-al ta - bit ca - - - - - put. The middle staff is in treble clef with a 2/2 time signature. It begins with a treble clef and a 2/2 time signature. The lyrics are: - put, ca - - - - - put. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature. It begins with a bass clef and a 2/2 time signature. The lyrics are: ex-al - ta - - - - - bit ca - put. The number 103 is written above the first staff, and the number 8 is written below the first staff.

CONSIDERACIONES FINALES

El repertorio analizado se puede dividir en dos grupos por sus características físicas y compositivas; por un lado, el salmo *In te Domine* que se incluye en un libro de facistol y se compone para cuatro voces (SSAT) que ornamentan polifónicamente los versos pares. El segundo grupo estaría formado por los cuatro salmos policorales en papeles sueltos, que utilizan desde ocho a once voces reunidas en dos o tres coros y ornamenta polifónicamente todos los versos, excepto *Laudate pueri*, donde el segundo verso funciona como un refrán que se alterna con los otros versos, o hemistiquios. Todos ellos van acompañados de uno, dos o tres bajos continuos con indicación del instrumento utilizado, órgano y arpa, y dos de los cuales contienen cifras.

La división de estos salmos muestra una evolución en el repertorio. El primer grupo (*In te Domine*) formaría parte de las obras juveniles del compositor, que continúan el espíritu estilístico dominante de la tradición del siglo XVI y utilizan formas perfiladas a partir de la estructura de los textos, utilizando un lenguaje similar al motete renacentista, en el que predomina el contrapunto imitativo y la textura «clásica» a cuatro voces. Es una prueba de que para Manuel de Tavares el uso del *stile antico* formaba parte de la pluralidad estilística reinante en la música del siglo XVII, al igual que ocurría con otros compositores, como, por ejemplo, Francisco López Capillas, Juan García de Salazar, Cristóbal de Morales, o Palestrina⁴³.

Aunque este salmo más tradicional cumpla los cánones de la polifonía clásica, ya revela algunos aspectos relacionados con el cambio. Uno de

43 TORRENTE, Á. (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3...*, pp. 112.

ellos es el uso heterodoxo de los modos, que en ocasiones motiva un discurso polifónico con tendencias armónico-funcionales. Otro es el tratamiento de la disonancia, dónde se detectan ciertas libertades sobre las reglas que rigen los modelos polifónicos. Por último, también se observa una tendencia a diferenciar funciones entre las distintas voces contrapuntísticas, con énfasis en la línea de bajo, la cual, en lugar de exponer el material melódico-temático, conduce el movimiento armónico.

El segundo grupo (las composiciones policorales) representa las obras maduras del compositor. No es difícil detectar el nuevo estilo barroco en ellas, no solo por la cantidad de voces empleadas, sino también por su invención temática y la osadía con la que avanza en el campo del cromatismo y en la práctica modal-tonal. También la forma de utilizar los instrumentos en combinación con las voces, y la consecución de grandes efectos gracias a la distribución de los músicos en varios coros de distintas tesituras, la alternancia, espacialización, pero sobre todo el uso del bajo continuo y la marcación de cifras muestran la vanguardia compositiva de su factura. En definitiva, el contraste y la dramatización caracterizan el naciente estilo musical del barroco ibérico y definen plenamente el lenguaje musical de Tavares en su etapa de madurez.

Tras el análisis de este repertorio se encuentran muchas similitudes entre la escritura de Manuel de Tavares y la de otros compositores ibéricos. Sus obras más tempranas son similares, por ejemplo, a las de Guerrero, Rogier, Victoria, Vivanco, Garro y Lobo. Sin embargo, su estilo posterior más vanguardista, se podría comparar con la obra de Rebelo, Patiño, Carrión o Besón⁴⁴. La producción de su música policoral forma parte de una corriente internacional, que en el caso de la península ibérica duró todo el siglo XVII, más que en otros grandes centros europeos donde esta práctica decaería, como Roma y Venecia. Una de las motivaciones para el desarrollo de la música policoral aceptada generalmente es que fue potenciada por las ideas del Concilio de Trento, con la intención de promover una mayor inteligibilidad del texto. Así, se basa en un tipo de escritura silábica y homofónica donde el contraste y la diversidad, junto con el aumento del número de voces, emplea dos o más coros con diálogos, mediante la alternancia de secciones antifonales y *tutti*.

44 CASTILHO, L. C. «As obras de Manuel de Tavares...», pp. 216-217.