

O percurso estilístico de Manuel de Tavares (c. 1585-1638)

The stylistic route of Manuel de Tavares (c.1585-1638)

Castilho, L.

IPCB/ESART - Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Retirado de: <http://convergencias.esart.ipcb.pt>

RESUMO: Manuel de Tavares, natural de Portalegre, em cuja catedral efectuou a sua formação com o Mestre de Capela António Ferro, trasladou-se 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 composições sobreviventes as quais compõem o objecto deste estudo, propõe-se caracterizar a sua obra, formulando uma síntese geral, capaz de proporcionar uma visão de conjunto. Por outro lado 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, 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. Assim, a análise do percurso estilístico de Manuel de Tavares é também um intuito deste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Musicologia; Polifonia; Policolaridade; Compositor do séc. XVII; Manuel de Tavares.

ABSTRACT: Manuel de Tavares, a native of Portalegre, in whose Cathedral made his training with Mestre de Capela António Ferro, then moved to Spain, where he carried out his professional career, as Kappelmeiste at various cathedrals: Baeza, Murcia, Las Palmas de Gran Canaria and Cuenca, where he died. Currently with a collection of surviving compositions which comprise 28 the subject of this study, it is proposed to characterize his work, by issuing a general synthesis, able to provide an overall view. On the other hand in trying to establish a chronology of works by Manuel de Tavares, in accordance with the locations where he practised his profession and where they are deposited his works we find stylistic differences between the works of youth, that is, those who come from Baeza and of Murcia, and the maturity of Las Palmas de Gran Canaria. Thus, the analysis of the stylistic path of Manuel de Manuel Tavares is also an aim of this study.

KEYWORDS: Musicology; Polyphony; Policolaridade; Composer of the century XVII; Manuel de Tavares.

1. O percurso estilístico de Manuel de Tavares (c. 1585-1638)

Manuel de Tavares, provavelmente nascido em 1685, era natural de Portalegre, em cuja catedral foi moço de coro e discípulo de António Ferro^[1]. Por volta de 1609^[2], ainda jovem, muda-se para Espanha, onde ocupa o cargo de Mestre de Capela da Catedral de Baeza (Província de Jaen) até 1612, quando foi contratado para a Catedral de Murcia^[3].

Em Baeza, as principais obrigações do Mestre de Capela eram^[4] 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, devendo ainda 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.

Tab. 1

Baeza - Obras				
Música Monocoral				
Categoria	Género	Título	Vozes	Nº de Vozes
Música para a Semana Santa	Paixão	Paixão Segundo João	SATB +S2+ A2	6
		Paixão Segundo Mateus	SATB + S2 + T2	6
	Lição	De Lamentacione Jeremias Prophetae	SATTB	5
	Hino	Popule meus	SATB	4
		Gloria, laus et honor Vs 1 Israel es tu rex	SATB SSAT	5
Música para o Ofício	Salmo	In te Domine	SSAT	4
	Cântico	Nunc dimittis	SSAT	4
	Hino	Procul recedant somnia	SATB	4

As oito composições de Manuel de Tavares que se encontram no arquivo da catedral de Baeza são todas para um só coro, desde 4 a 6 vozes, podendo ser divididas em dois grupos. Um grupo com 5 obras com música para a Semana Santa, incluindo duas Paixões, uma segundo S. João e outra segundo S. Mateus, uma Lição, um Improperio e um Hino; e o segundo grupo com 3 obras, com música para o Ofício, incluindo um Salmo, um Cântico e um Hino.

Em 1612, muda-se de Braga para a catedral de Múrcia, indo ocupar o mesmo cargo de Mestre de Capela.^[5] Fixa residência nesta cidade durante quase vinte anos, até ir ocupar igual cargo na Catedral de Las Palmas de Gran Canária, em 1631.^[6]

As composições de Múrcia incluem: 4 Paixões, um Improperio e dois Cânticos, todos a 4 vozes.

Em Las Palmas, inicia funções em Maio de 1631 e ali permanece até ao Verão de 1638^[7], quando decidiu voltar à Península, para ocupar o lugar de Mestre de Capela da Catedral de Cuenca. No entanto, apenas exerceu este cargo um par de semanas, pois faleceu a 13 de Outubro^[8].

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

Segundo Lothar Siemens Hernández,^[9] 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 conta própria o seu filho Nicolau como 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;
- O ensino de polifonia aos moços de coro, pelo que ganhava mais 26 doblas;
- 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, os músicos a quem estas obras eram encomendadas;
- A organização das danças, autos e colóquios teatrais, nas festas do Corpo de Deus;
- A decisão sobre a selecção e admissão de novos meninos cantores para a Catedral;
- A leccionação de canto aos capelães menores;
- Os ensaios de exercício com os instrumentistas^[10].

Tab. 2

Las Palmas - Obras				
Música Monocoral				
Categoria	Género	Título	Vozes	Nº de Vozes
Música para a Semana Santa	Paixão	Vs Paixão S. João: <i>Jesus Nazarenus</i>	SATB +S2+ A2	6
		Vs Paixão S. João: <i>Partiti sunt a</i>	SATB + S2 + T2	6
		Vs Paixão S. Lucas: <i>Sprevit autem</i>	SATTB	5
Música para o Ofício	Hino	Amore currit saucia	SATB	4
		Vs Deo Patri sit gloria	SATB	5
		Gloria et honor Deo	SSAT	
		Haec Christi amore	SSAT	4
		Vs Deo Patri sit gloria	SSAT	4
Procul recedant somnia	SATB			

Música Policoral				
Categoria	Género	Título	Vozes	Nº de Vozes
Missa	Missa	Missa	SATB – SATB + BC	8
Música para rubricas opcionais	Motete	Cum completerentur	SSAT – SATB +BC	8
		Surge propra amica mea	SATB - SATB + BC	8
		Tota pulchra es	SAT - SATB + BC	7
Música para o Ofício	Salmo	Beatus Vir	SATB – SATB + BC	8
		Credidi	SSA + H – SATB + BC – SATB + BC	11
		Dixit Dominus	SAT +BC – SATB + BC	7
		Laudate pueri	S[S]A – A[T]B –SATB + BC	10
	Cântico	Nunc dimittis	[S]TB – SSATTB + BC	9

As quinze composições de Manuel de Tavares que se encontram no arquivo da catedral de Las Palmas são seis para um só coro, a 4 e 5 vozes, e 9 policorais, desde 7 a 11 vozes. Na música monocoral, podemos distinguir dois grupos: um grupo com 3 obras com música para a Semana Santa, contendo 3 versos de Paixões; o segundo grupo com música para o ofício, com 3 Hinos. A música Policoral contém uma Missa, 3 motetes, 4 salmos e um Cântico.

Tab. 3

Música Monocoral				
Categoria	Gênero	Título	Vozes	Nº de Vozes
Música profana	Romance	Corazón dichoso	SSAT	4
Música Policoral				
Música para rubricas opcionais	Vilancico	A gozar del combate del cielo	SATB – SSAT Colas: SST	8/3
		Pasito quedito	SSAT – SSAB – SATB Coplas: SAT – SSB - A	12/7
		Quien se atreve	SSATB – SATB – SATB Coplas: SSAB - SAT	13/7
Música para o Ofício	Cântico	Nunc dimittis	[S]TB – SSATTB + BC	9

Ainda encontramos outras composições em locais aonde Manuel de Tavares não exerceu a sua profissão, as Catedrais de Salamanca, Saragoça, Valência e Puebla no México: um Romance a 4 vozes, 3 vilancicos a 8, 12 e 13 vozes e uma Lição a 7 vozes.

Em geral, podemos constatar que na 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. 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 em duas grandes categorias: as obras Monocorais (15 composições) e as Policorais (13 composições); 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, na 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. As obras monocorais seguem, em geral, o princípio formal motético (ou estilo motético)^[11], a técnica do cânone, ou imitação canónica ou ainda formas estróficas, sempre com clara preocupação de tratamento expressivo do texto litúrgico. As obras policorais seguem sobretudo padrões formais de repetição motivica reiterada, em que se nota uma maior subalternização da importância do texto^[12].

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^[13]. 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^[14]. 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 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 dirigida 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: 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 se 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 motivica, 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. Algumas composições parecem fazer recurso a melodias litúrgicas preexistentes. O compositor utiliza diferentes graus de correlação entre o cantochão e os materiais melódicos que albergou para a elaboração polifónica. Por vezes, os materiais preexistentes aparecem contínua e claramente, outras vezes contêm muitas notas estranhas ao modelo, e outras em que é interrompido e transformado melodicamente. No entanto, o material melódico da maior parte das composições de Manuel de Tavares resulta da sua invenção original^[15]. Este 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.^[16] Os motivos são células mínimas de substância melódica, não subordinadas ao mesmo grau de manipulação contrapontística.

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 5ª ou 4ª superior ou inferior.

Mas ainda mais interessante é 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:

Fig. 1



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:



Fig. 2

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.

Outro aspeto 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 afluír na sua exposição numa mesma voz, como na resposta das outras vozes. Esta resposta tanto pode ser real, ou tonal, transposta a um intervalo diferente, ou como inversão. Por exemplo, o «*invocabo*» do *Credidi*, é caracterizado por um conjunto de motivos, todos aparentados e conservando afinidades intrínsecas e orgânicas entre si:

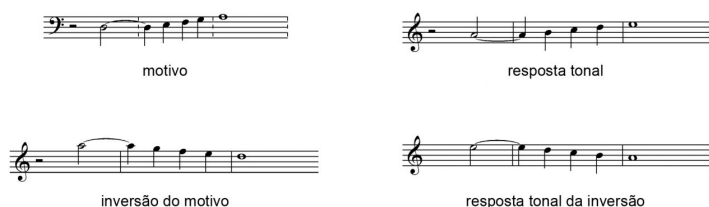


Fig. 3

Como a apresentação do material melódico é bastante diversificada, 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, através de imitação, de contraponto livre ou imitação policoral, em homofonia.

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: configurações melódicas e rítmicas, cromatismos, dissonâncias, melismas sobre certas sílabas, falsas relações, ornamentos, contrastes introduzidos na textura contrapontística, etc.

A título de exemplo, apresenta-se dois desses recusos:

No *In te Domine*, surge um motivo textualmente expressivo com a palavra «*acclera*»: esta é claramente destacada através de ritmos curtos e ornamentos, em contraste com o contexto de valores longos antes e depois.

Fig. 4

16

S am, ac- ce- le- ra, ac- ce- le- ra, ac- ce- le- ra ut

S am, ac- ce- le- ra, ac- ce- le- ra, ac- ce- le- ra ut

A am, ac- ce- le- ra, ac- ce- le- ra, ac- ce- le- ra ut

T am, ac- ce- le- ra, ac- ce- le- ra ut

Ex. 64 (*In te Domine*, c. 16-20)

No *Dixit Dominus*, nas palavras «*exaltabit caput*» (levantará a cabeça), é bastante sugestivo o salto de 8ª.

Fig. 5

S ex- al- tu- bit ca- put

A ca- put

T ex- al- tu- bit ca- put

Ex. 66 (*Dixit Dominus*, c. 103-109)

No entanto, 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, recorrendo 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 improperio *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 que 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 arrojado 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. 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. 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 na policoral, o repertório era transmitido “*em papéis*”, quer dizer em formato de partes escritas individuais, o que, segundo Juan Ruiz Jiménez, era um aspecto do novo estilo barroco^[17].

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 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, onde permaneceu de 1631 até 1638, tenha composto música policoral nos seus últimos 7 anos de vida, se examinarmos o catálogo de D. João IV, 63 obras, de um total de 96 nele inventariadas, são policorais^[18]. 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, nomeadamente em Saragoça e Valência. Sabemos que Manuel de Tavares, quando saiu de Las Palmas, vendeu ao Cabido da 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^[19]. Levando consigo a maior parte das suas obras, estas foram presumivelmente vendidas depois da sua morte pelo seu filho Nicolau de Tavares a várias catedrais espanholas, pois este encontrava-se numa situação económica bastante precária^[20]. 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 Parçe 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 porquê 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 a consolidar 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.^[21]

Infelizmente, a escassa informação disponível sobre a polifonia ibérica neste período não nos permitiu, ainda, propor um modelo comparativo de localização mais precisa de Manuel de Tavares no conjunto das práticas musicais peninsulares.

No entanto, para a sua obra em geral, 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 circunstâncias, parece apontar para uma postura musical característica da estética barroca.

Notas e Referências Bibliográficas

[1] Rui Vieira Nery, *A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 227

[2] Apesar de só se ter encontrado o nome de Manuel de Tavares como sendo Mestre de Capela, no rol de pagamentos do Cabido geral da Natividade, no fim de 1611, onde vem expresso, com o salário habitual, como tal já ali atuava antes, pelo menos desde 1609, conforme documento 1091-b, de Novembro de 1609, da Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Cf: 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; Livros de Autos Capitulares desde el Año 1611 a 1616, Arquivo da Catedral de Baeza, Fol. 29

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

[4] Cf. Pedro Jiménez Cavallé, *La Musica en Jaen*, Jaen, Diputacion Provincial de Jaen, 1991, p. 48.

[5] Cf Consuelo PRATS REDONDO, *Música y Músicos en la Catedral de Murcia entre 1650-1750*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2009.

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

[7] 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. 492-3.

[8] Miguel Martínez Millán, *Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1988, p. 131.

[9] Lotar 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, p. 7-8.

[10] 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. 539-59.

[11] As obras monocoarais regiam-se, sobretudo, por um dos mais predominantes princípios de organização formal dos séculos XVI e XVII, que se designava por *principio formal motético* ou *estilo motético*. Este, segundo Christoph Wolff, 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, antifonas, hinos, cânticos, etc. Cf. Christoph Wolff, «Motet», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 17, p. 215

[12] 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.

[13] Cf. 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; Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources)*, New York, Broude Brothers, 1988, p. 47 e seg.

[14] Para o estudo sobre este item foi feita a contagem global das cláusulas nas 28 composições de Manuel de Tavares. 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. Cf. Maria Luísa Correia CASTILHO, *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade na polifonia portuguesa do século XVII*, Évora, Departamento de Artes da Universidade de Évora, Tese de Doutoramento, 2009, p. 162 e seg.

[15] 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. 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. Cf. Maria Luísa Correia CASTILHO, *As obras...*, Op. cit, Volume III, Anexo C

[16] Alexander L. Ringer, «Melody», cit., vol. 16, p.364.

[17] 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.

[18] Manuel de Tavares conta com um total de 96 obras, sendo o sexto compositor mais representado no catálogo. Destas, 53 são obras sacras em latim, género em que Tavares é também o sexto compositor mais representado, e 43 são vilancicos, sendo o nono compositor mais representado nesta categoria. As obras 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. 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.

[19] Ao sair de Las Palmas, Tavares vendeu ao Cabido uma coleção 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. Cf. Lola de la Torre, «Documentos sobre», Op, cit., pp. 495-510

[20] A situação da morte de Manuel de Tavares 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 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. Cf. Actas capitulares, Arquivo Diocesano de Cuenca, f. 43v.

[21] Lothar Siemens Hernández, «Una Obra para », Op. cit., pp. 7.

Reference According to APA Style, 5th edition:

Castilho, L. ; (2014) O percurso estilístico de Manuel de Tavares (c. 1585-1638). *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes* , VOL VII (13)
Retrieved from journal URL: <http://convergencias.ipcb.pt>