

A pontuação métrica e semântica na música polifónica: cláusula e plano cadencial.

O presente artigo pretende reunir, numa primeira parte, de uma forma sistemática, no contexto das fontes primárias de Teoria musical, dos séculos XVI e XVII, por nós seleccionadas, os fundamentos da pontuação métrica e semântica desempenhado pelas cláusulas nas obras polifónicas, para assim chegar a uma tipificação das mesmas. Numa segunda parte, estabelece-se as diferentes categorias e subcategorias das cláusulas e as respectivas particularidades, tendo sempre como referencia as obras do compositor português do século XVII, Manuel de Tavares, que contem composições para um só coro e composições policorais.

O termo *clausula* foi utilizado em todas as fontes ibéricas seleccionadas para o presente estudo, mas também, segundo Meier, por autores Germânicos, embora *cadenza* ou *cadencia* tenha sido utilizado no séc. XVI e XVII como sinónimo, sobretudo por autores italianos¹. Com a escolha do termo “cláusula”, procura-se uma maior proximidade e autenticidade tendo em conta a terminologia empregue nas fontes primárias.

Frei Juan Bermudo, no seu tratado *Declaración de Instrumentos musicales*, define o significado do termo cláusula:

*Hablando estrechamente, clausula llamo a la que los griegos dizen perihodo, que es fin de sentencia. Ay otras, que en la musica pueden hazer clausulas, y son en medio de sentencia, la qual los griegos dicen collun, y los latinos membrum, o parte principal de la oración: y los músicos llaman punto de mediación. Solemos hazer este punto e medio de todos los versos del psamista. Algunas vezes en la musica sirve por clausula la coma, o inciso.*²

[...]

*Toda a cantilena debe ser adornada de muchas clausulas: y de algunas veces pasos largos le pueden poner. Tanto es mas suave el canto: quanto abundare de clausulas. Tanta fuerça tienen las clausulas, que por razon de la perfeccion que en si contienen: hazen a las disonâncias consonar.*³

[...]

*Es clausula (segun tiene Tinctor) particula de la cantilena, en fin de la qual se halla quietud, o perfeccion.*⁴

¹ Zarlino titula da seguinte forma o capítulo da terceira parte das *Institutioni harmonichi: Della Cadenza* [...]

² Frei Juan BERMUDO, *Declaración de Instrumentos musicles*, Osuna, 1551 (edição facsimilada por Macario Santiago Kastner, 1957), livro V, cap. 7, fol. 123v e 124.

³ *Ibidem*, livro V, cap. 29, fol. 135v e 136.

⁴ *Ibidem*, livro V, cap. 29, fol.136.

Na primeira frase, Bermudo refere onde se podem realizar cláusulas, ou seja, a sua missão de pontuação. Na segunda frase alega que as obras musicais devem ter um grande fluxo de cláusulas, pois concedem suavidade ao canto, e que podem, algumas vezes, ser estruturadas abrangendo uma duração considerável numa determinada parte da obra. Em seguida menciona que as cláusulas são associadas a uma dinâmica de remodelação: a sua perfeição dá-lhes uma vitalidade peculiar que converte as dissonâncias em consonâncias.

A missão de pontuação da cláusula é também referenciada por Frei Tomás de Santa Maria: «Clausula, es conclusion, o fin, o remate de obra, o de passo».⁵

Zarlino descreve a cláusula da seguinte maneira:

*La Cadenza adunque è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insiene, la qual dinota, o quiete generale dell'Harmonia, o la perfettione del senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta.*⁶

Segundo este teórico, a cláusula constitui mesmo a parte mais bela da polifonia: «Poi che de sopra si è fatto mentione della Cadenza, la quale (per dire il vero) è la piu bella parte, che si ritrovi nelle Cãtilene».⁷ Ainda lhe confere uma importância primordial para o discurso musical, uma vez que há a precisão de ajustar a frase musical à frase literária, quando da execução da cláusula, fixando uma analogia entre o seu papel no contexto musical e a do ponto final no contexto literário:

Et ben che la Cadenza sia molto necessaria nelle Harmonie: percioche quando non l'hanno mãcano (come hò detto) di un grande ornamẽto necessario, si per la distinctione delle sue parti, come anco di quelle della Oratione; nõ è però da usarla, se non quando si arriva alla Clausula, overo al Periodo cõtenuto nella Prosa, o nel Verso; cioè in quella parte, che termina il Membro di essa, overo una delle sue parti. Onde la Cadenza è di tanto valore nella Musica, quanto è il Punto nella Oratione: & si può veramente chiamare Punto della Cantilena.

⁵ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid, Francisco Fernandes de Cordova, 1565, p.62.

⁶ G. ZARLINO, *Op. cit.*, livro III, cap. 51, fol. 148 [248].

⁷ *Ibidem*.

Manuel Nunes da Silva também se pronuncia sobre a cláusula nos seguintes moldes:

*Clausula he o fim de qualquer obra; em canto chaõ he subindo hum ponto, & decendo outro; & em canto de Orgão decendo hum ponto, & subindo outro. Destas duas se ordena a clausula em contraponto, que tem quatro partes, a saber, Prevenção, que he especie boa; Ligadura, que he especie má; septima, ou segunda, & suas compostas; Disculpa, ou abono de Ligadura, que he especie imperfeita; & fechar a clausula, que será sempre especie perfeita, & melhor. 1^{us} 8^o. 15^o. Sempre se usa da clausula no fim da obra de preceyto; & tambem se usa de clausula no contexto da obra por elegancia...*⁸

Das palavras do autor podemos concluir que as cláusulas se baseiam sobretudo numa lógica de condução melódica, horizontal, das diferentes vozes da textura polifónica de acordo com uma ponderação no sentido de diferenciar e hierarquizar as cláusulas.

Sobre a condução melódica Santa Maria refere: «...la qual se forma y compone de tres puntos, assi como re, ut, re».⁹ As palavras do autor possibilitam conceber uma percepção da parte melódica condutora de uma cláusula, no entanto sem ainda apresentar a movimentação das outras vozes. Esta parte melódica a qual Zarlino reconhece como modelada por três componentes individuais: *antepaenultima*, *paenultima* e *ultima*¹⁰, correspondendo à fórmula cadencial designada por *clausula cantizans* (I-VII-I)¹¹ Esta cláusula, que teve origem na voz mais aguda (soprano), pode surgir em qualquer uma das vozes.

Voltando à citação de Nunes da Silva, como se pode constatar, a escrita de uma cláusula cumpria um conjunto de fórmulas. O autor só alega como intervalos harmónicos dissonantes, “especie má”, a segunda, a sétima e as suas compostas, numa clara referência à progressão de duas vozes, a *clausula cantizans* e *tenorizans* (II-I)¹². Refere, ainda, explicitamente que o intervalo de resolução da dissonância, a que denomina “disculpa ou abono”, é um intervalo imperfeito e o “fechar” é efectuado pela progressão de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita (6^a – 8^a).

⁸ Manuel Nunes da SILVA, *Arte Mínima...*, 1685, «Tratado da Arte de Contraponto», Regra VII, p. 27-28.

⁹ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62.

¹⁰ G. ZARLINO, *Op. cit.*, livro III, cap. 51, fol. 148-149 [248-249].

¹¹ B. MEIER, *Op. cit.*, p. 91.

¹² *Ibidem*. Descendentes da configuração antiga gerada pelo *cantus* e pelo *tenor*, as quais se movimentavam por graus conjuntos e em movimento contrário.

Zarlino também referindo-se ao facto da condução melódica da cláusula de Canto de Órgão, diz que esta necessitaria de ser participada pela marcha conclusiva das outras partes participantes da textura.¹³

A definição de cláusula enquanto elemento de múltiplas funções de pontuação do discurso musical e demarcações de diferentes secções da composição no seio da construção polifónica implica, por sua vez, a estabilização e clarificação modal. Esta faceta é salientada por Zarlino: « Et debbono terminare insieme il Punto della Oratione, & la Cadenza; non già sopra qual si voglia chorda; ma nelle proprie chorde regolari de i Modi, ne i quali sarà composta la cantilena...». ¹⁴

A este propósito também Bermudo elucida: « Antes que comience a componer: mire la letra de que tono, o modo deve ser, y contemple en quãtas partes el tal modo puede hazer clausulas». ¹⁵

A colocação das cláusulas em relação à posição em que são realizadas, no seio da escala modal, demarca a sua maior ou menor firmeza quanto à pontuação do discurso musical. Neste sentido, atente-se ao que relata Santa Maria:

*Son llamadas finales, porque se hazen adonde los tonos fenescen, las quales como mas principales tienen el primero grado. Las otras se llaman medias, porque se hazen adonde los tonos demedian, las quales tienen el segundo grado. Las otras posterias se llaman de passo, porque no son tan proprias, ni tan naturales a los tonos, como las otras dos, y assi no se hazen adonde los tonos fenescen ni adonde demedian, las quales como menos principales, tienen el tercero grado.*¹⁶

O autor estabelece uma hierarquia na manipulação das cláusulas. Assim, as cláusulas *finais*, as que incidem sobre a final do modo alcançam um maior vigor conclusivo; as cláusulas *medias*, que se dão sobre a nota do grau da escala modal identificada como *Repercussio*¹⁷ ou Dominante, desempenha um efeito menos graduado e as cláusulas de *passo*, as quais podem ocorrer sobre outros graus da escala modal que não a final e a Dominante, exercem um menor poder conclusivo. Desta forma o plano clausular é manipulado pelo compositor de forma a atribuir maior ou menor força à cláusula.

¹³ G. ZARLINO, *Op. cit.*, livro III, cap. 51, fol. 148 [248].

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Frei Juan BERMUDO, *Op. cit.*, livro V, cap. 27, fol. 134v.

¹⁶ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.66v.

¹⁷ B. MEIER, *Op. cit.*, p. 39.

Os teóricos estudados sublinham ainda que a estrutura habitual da cláusula integra pelo menos uma dissonância e uma síncopa. Parece, de facto, que as cláusulas com dissonância são a norma, a cláusula integra-se numa moldura compositiva que se baseia na resolução de dissonâncias ou seja, na conclusão contrapontística de uma textura musical. No entanto, já em 1565 Santa Maria dá a entender, ainda que subtilmente, a possibilidade de se comporem cláusulas sem dissonâncias. Santa Maria a certo passo escreve que «por regla general, que todas las clausulas se hazen con una o dos dissonancias».¹⁸ No mesmo sentido Zarlino admite que as cadencias podem ser simples (“Semplici”) ou diminuídas (“Diminuite”). As primeiras procedem por figuras rítmicas iguais nas várias vozes e não contêm dissonâncias, enquanto que as segundas não têm ritmo igual nas diversas vozes e contêm algumas dissonâncias:

*Si trovano tutte le sorti de cadenze in due modi: overo che sono Semplici; overamente che sono Diminuite. Le Semplici sono quelle, le cui parti procedeno per figure, o note simile, & [non] contengono alcuna dissonanza; & le Diminuite sono quelle, che contengono tra le parti della cantilena varie figure, & alcune Dissonanze.*¹⁹

Zarlino acrescenta que deve existir, pelo menos, três figuras rítmicas por voz e no mínimo duas vozes em movimento contrário:

*Et ciascuna di loro è contenuta almeno da tre figure, sia nella parte grave, overo nella parte acuta della Cantilena: & si fanno almeno tra due parti, che procedino per movimenti contrarii.*²⁰

E ainda, que na sua maioria as cláusulas integram uma síncopa, aplicada quer ao Tempo ternário, quer ao Tempo binário, o que pressupunha um conhecimento do *tactus* (ou *compasso*, como era conhecido na Península Ibérica), que consistia numa unidade estável do tempo, mantida ao longo de toda a obra.

Quanto à existência na cláusula de uma trama de formação e de resolução de dissonância é sintetizada por Zarlino da seguinte maneira:

Le Diminuite terminate per l'Unisino sono quelle, che contengono un simil procedere ;

¹⁸ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62v.

¹⁹ G. ZARLINO, *Op. cit.*, livro III, cap. 51, fol. 148-149 [248-249].

²⁰ *Ibidem*, livro III, cap. 51, fol. 149 [249].

*ma si fanno con diverse figure, tra le quali si ritrova la Sincopa, della quale la sua seconda parte, che è quella che è percossa dalla Battuta, si trova dissonante; cioè una Seconda. Onde doppo essa immediatamente seguendo la Terza minore, si viene a finire nell'Unissono.*²¹

Zarlino ainda enuncia as diferenças entre a “cadenza perfetta”, com resolução das duas vozes à 8ª ou uníssono, e a “cadenza imperfetta” (“sfuggita”) com a resolução à 3ª ou 5ª, mas que não é tão eficaz na determinação modal da composição.²² Desta maneira, a constituição da cláusula era considerada numa perspectiva horizontal, de desfecho num determinado grau modal, tornado implícito pelas duas partes fundamentais que a formavam.

Santa Maria na sua explicação da estrutura rítmico-melódica da cláusula refere a relação da duração das figuras do *tactus*, ou seja, é sublinhado o perfil sincopado da cláusula. Um aspecto fundamental está subentendido, que é no baixar do *tactus* que se encontra a dissonância, a qual corresponde à segunda metade da semibreve.

Tres cosas se han de notar en esta clausula. La primera es, que el primer punto ha de ser semibreve, y el segundo, Minima, mas el tercero puede ser qualquiera figura de las ocho.

La segunda cosa es, que el sobredicho Semibreve, siempre se ha de formar en alto, al alçar del Compas.

*La terceira cosa es, que la Minima que imediatemente se siegue despues del Semibreve, ha que baxar segunda, y despues tornarla a subir, assi como fa, mi, fa.*²³

O movimento melódico da voz que faz a *clausula* é descrito nos seguintes termos por Santa Maria : «Asi mesmo la Clausula se haze de dos maneras, la una es Remissa, y la otra Sostenida. La Remissa se hace siempre con tono, assi como mi, re, mi. Y a Sostenida con Semitono, assi como fa, mi, fa».²⁴ E também nos seguintes termos por Nunes da Silva:

São duas as clausulas em contraponto, a saber, clausula sustenida, & clausula remissa. Clausula sustenida he quando o canto chão he tono, & contraponto semitono. Clausula remissa he quando o canto chão he semitono, & o contraponto tono. O contraponto se entende pela voz, que faz a ligadura, & o

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem*, livro III, cap. 51, fol. 148 [248]

²³ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62v.

²⁴ *Ibidem*, p. 63v.

*canto chão pela voz, que com ella forma falsa.*²⁵

A explicação que os autores fazem das *clausulas sustenida e remissa* coincide com as actuais classificações cláusulas vera e frígia, como mais adiante se poderá verificar.

Como se pode constatar, o fenómeno clausular continua a ser entendido no contexto da teoria do contraponto como um processo resultante da formação e resolução de dissonâncias num núcleo de duas linhas melódicas. A formação da cláusula era considerada a partir de uma perspectiva horizontal, em que as texturas, constituídas por frases, estruturavam-se numa lógica melódica. Esta concepção horizontal do discurso polifónico são vistas como acontecimentos melódicos resultantes da resolução de duas partes independentes das melodias. Segundo Meier²⁶ a morfologia cadencial básica é a seguinte: cláusula *cantizans*, com o movimento melódico I-VII-I ou I-VII#-I; cláusula *tenorizans*, com o movimento II-I ou II-III; cláusula *altizans*, com o movimento IV-III ou IV-V; cláusula *bassizans* com o movimento V-I. Estas clausulas podem aparecer em qualquer voz com excepção da *bassizans*.²⁷

A partir do levantamento e apreciação das diversas cláusulas, em cada uma das peças polifónicas em estudo, constatou-se da necessidade de perfilhar um sistema que tende-se a incorporar as várias espécies de cláusulas. A par com as cláusulas contrapontísticas aferiu-se a existência de cláusulas cujo princípio de constituição divergiam das primeiras, nomeadamente por presumirem uma lógica vertical, onde a parte mais grave da textura manifestava uma função determinante. Estas cláusulas de denominação harmónicas, fazem progredir os agregados sonoros verticalmente, independente da formação e resolução de dissonâncias. Embora estas cláusulas harmónicas não fossem contempladas com nenhuma formulação explícita pelos vários tratados teóricos, a componente acórdica e vertical das progressões cadenciais foi estando cada vez mais presente e consciente na *praxis* musical, à medida que avançava o século XVII.

²⁵ Manuel Nunes da SILVA, *Op. cit.*, Regra VII, p. 28.

²⁶ B. MEIER, *Op. cit.*, I parte, Cap. 4º, p. 89 e seg.

²⁷ No caso de algumas obras de Tavares em que o Tenor é a voz mais grave da textura a cláusula *bassizans* aparece nesta voz.

De acordo com as cláusulas existentes nas obras em estudo, passa-se a analisar em primeiro lugar as cláusulas contrapontística e depois as harmónicas. A tipologia adoptada é uma sistematização de várias propostas dispersas em vários estudos científicos e académicos, sendo sobretudo baseada na que foi utilizada por Rui Cabral Lopes no seu estudo sobre a *Missa pro defunctis na escola de Manuel Mendes*.²⁸

CLÁUSULAS CONTRAPONTÍSTICAS

- **Cláusula Vera (II → I)**

A cláusula *Vera* caracteriza-se pelo movimento contrapontístico e convergente de duas vozes, realizado pelas cláusulas *cantizans* (I-VII-I) e *tenorizans* (II-I), situando-se a *cantizans* numa voz superior em relação à *tenorizans*. Ela corresponde à «clausula sustenida» mencionada quer por Santa Maria²⁹, quer por Nunes da Silva³⁰, por oposição à «clausula remissa». Sendo a constituição mais corrente, desde os primórdios da tradição polifónica a cláusula *vera* II→I, com formação e resolução de uma dissonância, não é adornada de nenhum movimento V-I no Baixo. Dada a inexistência da cláusula *basizans*, ocorre frequentemente que a cláusula *tenorizans* surja no Baixo.

A cláusula *vera*, cujo exemplo se encontra em baixo, demonstra as secções participativas. Contem uma parte condutora, na voz do Alto, que faz o movimento I-VII-I. O I, nota Ré, faz um movimento sincopado e atinge a dissonância de sétima menor, com a voz do Baixo, na parte inferior do *tactus* (↓). Segue-se um movimento descendente, na voz do Alto, para VII, o qual resolve a dissonância através de um intervalo de 6^a maior com o II do Baixo. No movimento seguinte as vozes convergem para I (Ré), alcançam o intervalo de oitava provocando um efeito musical de repouso.

²⁸ Rui Cabral LOPES, *Op. cit.*, cap. 8, p. 166 e seg.

²⁹ Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62v.

³⁰ Manuel Nunes da SILVA, *Op. cit.*, Regra VII, p. 28.

EX. 1 Cláusula Vera II-I a Ré (*Lamentação de Jeremias*; c. 57-59)

- **Cláusula Vera (V → I)**

A cláusula *vera* inclui muitas vezes, como no exemplo seguinte, um reforço de I concedido pela parte vocal mais grave da textura, por meio de um movimento V-I, quando esta parte não é detentora, ela própria, de II. Isto é, a que conjuga as formulas *cantizans* e *tenorizans* com uma cláusula *basizans*, ou seja o reforço de I conferido pela parte vocal mais grave da textura, por meio do movimento V-I. Esta configuração clausular confere um maior efeito de repouso e uma maior força conclusiva. O intervalo final da cláusula pode ser, além da oitava, o unísono, tal como nas cláusulas *perfette* de Zarlino.

EX. 2 Cláusula Vera V-I a Sol (*Deo Patri sit gloria*; c. 14-16)

- **Cláusula Vera Invertida**

A cláusula *Vera* pode ter outra apresentação, a variante invertida. Neste caso a cláusula *tenorizans* (II-I) aparece numa voz mais aguda que a cláusula *cantizans* (I-VII-I), que aparece numa voz mais grave. A cláusula *basizans* (V-I) tanto pode aparecer no baixo, com o seu efeito proto-harmónico de salto conclusivo, como noutra voz, onde essa intenção resulta enfraquecido ou mesmo não aparecer. Assim, nesta cláusula em vez de termos uma resolução de uma dissonância de retardo de 7^a→6^a temos a resolução da dissonância de retardo 2^a→3^a ou 9^a→10^a, mediante as vozes em que se realiza.

EX. 3 Cláusula Vera Invertida a Sol (*Israel es tu Rex*; c. 54-56)

- **Cláusula Vera Incompleta**

Uma outra configuração possível da cláusula *Vera* é a variante incompleta (EX. 4). Neste caso, um dos graus VII ou II resolve para outro que não o I. Nesse sentido, em lugar da oitava é atingida uma outra consonância, perfeita ou imperfeita. No entanto a configuração mais vulgar é a não resolução para I da fórmula *tenorizans* (II-I). Deste modo o que se verifica é a substituição do movimento II-I por II-III assim, a conclusão em vez de se realizar através de uma consonância perfeita realiza-se por uma consonância imperfeita. Esta alteração ocorrida na fórmula *tenorizans* de II para III conduz a uma mudança na estrutura da cláusula assegurando a presença da terceira no seu repouso. Assim, o agregado sonoro assegura a presença do 1^o, 3^o e 5^o graus da escala

modal. Esta configuração faz emergir um efeito sonoro de tríade e por consequência vertical.

A cláusula *Vera Incompleta* aparece muitas vezes cumulativamente com a cláusula *Vera Invertida* (EX. 5).

EX. 4 Cláusula Vera Incompleta a Dó (*In te Domine*; c. 13-16)

EX. 5 Cláusula Vera Incompleta Invertida a Sol (*Dixit Dominus*; c. 31-33)

- **Cláusula Vera Alterada**

Na cláusula *Vera Alterada* omite-se a dissonância entre I e II, através da articulação conjunta de VII e de II, na posição superior do tactus. Mantém-se, portanto, a nota sincopada na cláusula *cantizans*, mas não surge no tactus seguinte, veiculada pela cláusula *tenorizans*, a nota que com ela produz um intervalo dissonante, como se pode constatar no exemplo 6. Esta configuração clausular atesta a propensão dos polifonistas para a articulação vertical de componentes de escrita musical no interior das cláusulas, em prejuízo de uma declaração autónoma dos mesmos.

A cláusula *Vera Alterada* também aparece muitas vezes cumulativamente com a cláusula *Vera Invertida* e a cláusula *Vera Incompleta*, como no exemplo 7.

EX. 6 Cláusula Vera Alterada a Dó (*Dixit*)

EX. 7 Cláusula Vera Alterada Incompleta

• Cláusula *Frígia*

A Cláusula *Frígia* também designada por “*clausula in mi*”³¹, corresponde à «clausula remissa» mencionada quer por Santa Maria³², quer por Nunes da Silva³³, por oposição à «clausula sustenida». Esta caracteriza-se pela progressão de meio tom na penúltima e última notas da cláusula *tenorizans* (II-I), formando ao mesmo tempo a cláusula *cantizans* um intervalo de um tom (I-VII-I), como se pode observar pelo exemplo 8. Uma outra característica é que a *formula cantizans* ocorre sempre em posição superior à *tenorizans*. A Clausula frigia pode ainda vir acompanhada por um retardo na conclusão da cláusula, o qual vem criar uma dissonância de quarta perfeita com a última nota da parte mais grave da textura, sendo resolvida por um intervalo de terceira maior, como se pode constatar pelo exemplo 9.

Example 8 shows a four-part setting of the phrase 'ra-mus te.' in a Frigian mode. The Soprano part has notes G4, A4, B4 with Roman numerals I, VII, I above. The Alto part has notes E4, F4, G4. The Tenor part has notes C4, D4, E4. The Bass part has notes G3, A3, B3. The lyrics are 'ra-mus te.' with 'ra-' under G, 'mus' under A, and 'te.' under B.

EX. 8 Cláusula Frígia a Mi (Missa: *Gloria*; c. 17-18)

Example 9 shows a four-part setting of the phrase 'na ad me.' in a Frigian mode with a delay. The Soprano part has notes G4, A4, B4 with Roman numerals I, VII, I above. The Alto part has notes E4, F4, G4. The Tenor part has notes C4, D4, E4. The Bass part has notes G3, A3, B3. The lyrics are 'na ad me.' with 'na' under G, 'ad' under A, and 'me.' under B. There is a delay on the final note B4 in the Soprano part.

EX. 9 Cláusula Frígia com retardo a Mi (*In te Domine*; c. 3-5)

• Cláusula *Plagal*

A Cláusula *Plagal* caracteriza-se geralmente pelo movimento melódico IV-I, na parte mais grave da textura, podendo também, mas com menos frequência, ter o movimento melódico VII-I, ao mesmo tempo que se realiza a formação e resolução de uma dissonância através do retardo do 3º pelo 4º grau. Este retardo é realizado em simultâneo com a parte mais grave da textura e diferencia-se da sua homónima harmónica por possuir esse mesmo retardo.

³¹ Ou ainda por *clausula molli*. Cf. B. MEIER, *Op. cit.*, p. 96.

³² Frei Tomás de SANCTA MARIA, *Op. cit.*, p.62v.

³³ Manuel Nunes da SILVA, *Op. cit.*, Regra VII, p. 28.

Os exemplos que se seguem mostram as duas possibilidades de movimento melódico da parte mais grave da textura musical. No exemplo 10 a parte mais grave realiza o movimento VII-I, no exemplo 11 o movimento é IV-I, o mais usado.

EX. 10 Cláusula Plagal (VII-I), a Sol (Paixão S. João; c. 49-50)

EX. 11 Cláusula Plagal (IV-I), a Sol (Paixão S. João; c. 62-64)

CLÁUSULAS HARMÓNICAS

- **Cláusula *Harmónica***

A Cláusula *harmónica* caracteriza-se, geralmente, por possuir movimentos homorrítmicos de tipo cordal e vertical nas duas últimas fases da cláusula, em detrimento de um movimento linear, horizontal. Assim, nestas duas últimas fases, a fórmula *cantizans* (VII-I) e a fórmula *tenorizans* (II-I ou II-III) realizam-se em simultâneo. Este facto faz com que não se produza a dissonância, verificando-se deste modo uma consonância imperfeita entre VII e II, seguindo-se o “*fechar a clausula*” com a resolução para I, consonância perfeita ou I e III consonância imperfeita. No entanto, os compositores por vezes prescindem dos tradicionais movimentos VII-I ou II-I valorizando sobretudo o movimento V-I, oferecido por norma pela parte mais grave da textura. O movimento V-I, posicionado geralmente no baixo e dependendo da posição do agregado sonoro, é o elemento mais importante e estruturante da cláusula, assegurando um efeito sonoro vertical e conclusivo. Esta morfologia que tem como padrão a homorritmia, a ausência de dissonância e o movimento V-I, situados nos dois

últimos momentos da cláusula, conferem um carácter de modernidade e inovação pelo efeito musical que provocam de tensão e repouso. A mais frequente e modelar é a cláusula harmónica com o movimento $V_a \rightarrow I_a$, em que o salto de quinta que se presencia entre os apoios dos acordes sobre os graus V e I, posicionados no Baixo, confirma a totalidade da acção sonora conclusiva que distingue esta progressão tipicamente tonal. Não tão frequente, pode a cláusula harmónica aparecer na sua configuração invertida ou incompleta, podendo ficar neste caso com uma das seguintes constituições: $V_b \rightarrow I_a$ (penúltimo acorde na 1ª inversão), $V_c \rightarrow I_a$ (penúltimo acorde na 2ª inversão), ou $V_{a/b} \rightarrow I_b$ (último acorde invertido).

Ex. 12 Cláusula Harmónica ($V_a \rightarrow I_a$), a Sol
(*Dixit Dominus*; c. 19-20)

Ex. 13 Cláusula Harmónica ($V_b \rightarrow I_a$), a Sol
(*Tota pulchra es*; c. 20-21)

- **Cláusula Frígia Harmónica**

A cláusula *frígia harmónica*, tal como sucede com a sua homónima contrapontística, a voz com o movimento II-I apresenta uma relação de intervalo de meio tom, veiculada pela parte vocal mais grave da textura, e baseia-se na sucessão de blocos consonantes de notas, como se pode verificar no exemplo 14.

Ex. 14 Cláusula Frígia Harmónica, a Lá

(*Surge propera amica mea*; c. 26-27)

- **Cláusula *harmónica prolongada e frígia harmónica prolongada***

A cláusula *harmónica prolongada* e *frígia harmónica prolongada* apresentam duas características fundamentais: expressam um mecanismo de dissonâncias e a duração do *tactus* é o dobro da que se encontra na cláusula *vera* e *frígia* contrapontística. O resultado auditivo destas cláusulas tem um efeito intenso e conclusivo na medida em que prolongam a resolução da dissonância efectuada através de retardo. Assim, são as únicas categorias das cláusulas harmónicas que podem encerrar uma estrutura de formação e resolução de uma dissonância. No entanto, o sentido de encadeamento vertical e harmónico que lhe advém da sequência de dois blocos consonantes em duas disposições inferiores e conseqüentes do movimento do *tactus*, acaba por ter uma carga global abundantemente dominante ao da trama contrapontística da resolução do retardo. No caso da cláusula *harmónica prolongada*, em grande parte dos casos, é reforçada, por um movimento V-I provido pela parte mais grave da textura.

Ex. 15 Cláusula Harmónica Prolongada, a Sol (*Cum complerentur*; c. 7-9)

Ex. 16 Cláusula Frígia Harmónica Prolongada, a Mi (*Beatus vir*; c. 89-91)

- **Cláusula *Plagal Harmónica***

A cláusula *harmónica plagal* manifesta-se por conter na penúltima e última notas as seguintes características: progressão de acordes homorrítmicos, ausência de dissonância e, na parte mais grave da textura musical, o movimento IV-I. Em contraste com a sua homónima contrapontística a cláusula

realiza-se independentemente da formação e resolução de dissonância, pelo que não apresenta o característico retardo do 3º pelo 4º grau.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each voice part has the lyrics 'bi-li-umom-ni-um,'. The Soprano and Alto parts are in treble clef, while the Tenor and Bass parts are in bass clef. The bass staff includes Roman numerals 'IV' and 'I' above the notes, indicating chord changes. The lyrics are aligned with the notes across all staves.

Ex. 17 Cláusula Plagal Harmónica, a Mi (Missa: *Credo*; c. 9-10)

- **Movimentos para-cadenciais**

Os movimentos para-cadenciais caracterizam-se por uma articulação desigual entre o desenho melódico da cláusula e do texto. Assim, o termo da frase, do hemístiquio, ou da palavra, não coincide com o termo da cláusula, originando a continuação do discurso polifónico. Na maioria dos casos estas situações ocorrem sobretudo nas sílabas mais melismáticas do texto, como se pode ver pelo exemplo abaixo.

A frequência com que é utilizada revela a intencionalidade do compositor em produzir um papel expressivo desligando-se do plano formal da articulação músico-textual do discurso.

The image shows a musical score for four voices: Alto (A), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'rum, Rex Ju-dae-o-rum, Rex Ju-dae-o-rum, Je-sus Na-za-re-nus, Je-'. The score is in 8/8 time. There are arrows pointing to specific notes: one in the first Alto staff pointing to the note 'o' in 'o-rum', and another in the Tenor staff pointing to the note 'e' in 're-nus'. The lyrics are aligned with the notes across all staves.

Ex. 18 Movimentos para-cadenciais (*Jesus Nazareus*, c. 15-21)

A partir dos exemplos musicais encontrados nas composições de Manuel de Tavares é exequível documentar uma aplicação ajustada dos diversos tipos cadenciais descritos anteriormente, através da sua disposição em secções de textos com distintos graus de pontuação sintática-gramatical. O compositor soube manusear, desta maneira, a grande proliferação das diversas espécies cadenciais e conferir-lhes um maior ou menor alcance de articulação músico-textual. Esta conduta, consistindo num tributo da tradição polifónica maneirista, certifica uma linguagem musical admissível de aplicar o plano cadencial à disposição da expressão semântica do texto.

Bibliografia

Bibliografia

- ARANDA, Mateus de, *Tratado de canto mensurable*, Lisboa, German Galhard, 1533. Ed. Facsimilada, J.A. Alegria, Notas e Introdução, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1978.
- BERMUDO, Frei Juan *Declaración de Instrumentos musicales*, Osuna, 1551. Ed. Facsimilada, Macario Santiago Kastner, Kassel, Barenreiter-Verlag, 1957.
- CASTILHO, Maria Luísa Correia, *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, dissertação de Doutoramento, 2009.
- CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro, Tractado de música theorica y práctica*, Nápoles, J. B. Gargano e L. Nucci, 1613.
- LEÓN TELLO, F.J., *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, CSIC, 1962.
- LOPES, Rui Miguel Cabral, *A Missa "Pro Defunctis" na Escola de Manuel Mendes*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado, 1996
- MEIER, Bernhard, *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources)*, Nova Iorque, Broude Brothers, 1988.
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música (sínteses da cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91 –Portugal / Imprensa Nacional casa da Moeda, 1991.
- NERY, Rui Vieira, «Spain, Portugal, and Latin America», in: George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- SACHS, Kurt-Jurgn e DAHLAUS, Carl, «Counterpoint», in Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 6, p. 551-571.
- SANCTA MARIA, Frei Tomás de, *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid, Francisco Fernandes de Cordova, 1565.

- SILVA, Manuel Nunes da, *Arte Minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve*, Lisboa, João Galram, 1685.
- TALÉSIO, Pedro, *Arte de cantocham*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1616.
- ZARLINO, Giuseppe, *L'istitvtione harmoniche divise in quarttro parti*, Venezia, Francesco de i Francschi Seneffe, 1573.