

**As Paixões atribuídas a Manuel de Tavares  
da Catedral de Baeza**

**Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho**

Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Castelo Branco – Portugal

## I. Descrição codicológica e atribuição das Paixões

Manuel de Tavares, natural de Portalegre, em cuja catedral efetuou 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.

Na Catedral de Baeza, onde esteve ao serviço no início da sua carreira de 1609 a 1612, encontra-se uma série de composições suas. Estas situam-se num livro de facistol, com a cota M 4, volume manuscrito, encadernado em cartão e forrado em pele debruado a metal, com dimensões de 0,43 x 0,29 x 0,05 m. Contém 112 fólios, com dez pentagramas lançados em cada página, frente e verso, com pentagramas, música e letra a castanho. O manuscrito terá sido copiado em meados do séc. XVIII e contém obras de vários compositores ligados à Catedral de Baeza: Diego Fernández Garzón, Juan Fernández Garzón, Esteban Alvarez, Juan Ruiz Ramírez e Mateo Núñez [1] A autoria é assinalada na parte superior, no início de cada obra, ora na página da esquerda ora na página da direita e com diversas maneiras de escrita. As composições de Manuel de Tavares que incluem dois Hinos, uma Lamentação, um Salmo, um Cântico (*Nunc dimittis*), uma Lição e um Impropério, situam-se entre os fólios 22v e 70r. As únicas obras que figuram sem autor são duas Paixões, situando-se a Paixão segundo S. Mateus entre os fólios 26v a 37r, e a Paixão segundo S. João entre os fólios 53v a 58r, como tal, intercalando as outras obras. No entanto, após análise da sua escrita e comparando com os *incipit* dos Proémios de quatro Paixões da Catedral de Múrcia, atribuídas a Manuel de Tavares, verificou-se o seguinte:

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

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

## II. Descrição dos conteúdos musicais

A Paixão segundo S. João, cujo título original é *Feria Sexta in parasceve*, é para quatro vozes (SATB), sendo incrementada em mais uma ou duas vozes (SA) em certas partes.

Texto:

- 1 *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem. In illo tempore.*
- 2 *Jesum Nazarenum.*
- 3 *Jesum Nazarenum.*
- 4 *Numquid et tu ex discipulis ejus es?*
- 5 *Si non esset hic malefactor, non tibi tradidissemus eum.*
- 6 *Nobis non licet interficere quemquam.*
- 7 *Non hunc, sed Barabbam.*
- 8 *Ave, Rex Judaeorum.*
- 9 *Crucifige, crucifige eum.*

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

Origem do texto e função litúrgica: Jo. 18: 5, 7, 25, 30, 31 e 40, e 19: 3, 6, 7, 12, 15, 21 e 24. A primeira frase (1) corresponde ao Proémio, a elocução introdutória da pericopa litúrgica do canto da Paixão [2]. Todas as outras frases correspondem aos personagens colectivos do Evangelho da Paixão segundo S. João (Jo. 18:1-40, e 19:1-42) correspondente às Turba [3]. Canta-se na «Acção Litúrgica da Paixão» de Sexta Feira Santa, como leitura do Evangelho.

Cantochão preexistente: no Soprano, o *tonus passionis toledano*

Observações: Algumas frases são a cinco ou seis vozes, onde aparece S2 (clave Sol2) e A2 (clave Dó2). Frases a cinco vozes: 4 e 12 (+ S2); frase a seis vozes: 8 (+ S2 e A2). A Paixão segundo S. Mateus, cujo título original é *Dominica Palmarum*, é para quatro vozes (SATB), sendo incrementada em mais uma ou duas vozes (ST) em certas partes.

Texto:

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

Origem do texto e função litúrgica: Mt. 26: 5, 8-9, 17, 22, 61, 66, 68, 73, 75, e 27: 4, 6, 21, 22, 23, 25, 29, 40, 42-43, 46, 47, 49, 50, 54 e 61. A primeira frase (1) corresponde ao Proêmio, a elocução introdutória da pericopa litúrgica do canto da Paixão [4]. Todas as outras frases correspondem aos personagens colectivos do Evangelho da Paixão segundo S. Mateus (Mt. 26:1-75, e 27:1-66) correspondente às Turbas [5] excepto os números 10 (*Flevit amare*), 20 (*Voce magna dicens*), 23 (*Emisit spiritum*) e 25 (*Contra sepulcrum*) que são versos [6] ditos pelo cronista. Canta-se na Missa do Domingo de Ramos, como leitura do Evangelho.

Cantochão preexistente: no Soprano, o *tonus passionis* toledano

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

## II. O enquadramento normativo das Paixões

Dentro do ciclo litúrgico anual, a Semana Santa assume no Cristianismo especial importância. Nesta quadra, e em paralelo com as formas litúrgicas das lições e dos respectivos responsórios, dos improperios e dos cantos processionais, a música da Paixão teve desde sempre um papel destacado. Como tal, a narração da Paixão de Cristo representa o ponto culminante da liturgia da Semana Santa [7]. O texto que serve de base às Paixões é a história bíblica da morte e ressurreição de Cristo, com a sua acção dramática: uma parte de narrador (Evangelista, Cronista), as palavras e réplicas textuais dos personagens individuais (como Cristo, Pilatos, S. Pedro) e as exclamações da multidão (como Judeus, soldados). A partir do século XI-XII, os quatro evangelhos, com a sequência de Mateus, Marcos, Lucas e João, ficaram ligados ao calendário da Paixão, integrando-se respectivamente nas Missas de Domingo de Ramos, de Terça-feira e Quarta-feira e na sinaxe de Sexta-feira Santa [8].

Segundo José Maria Pedrosa Cardoso, o «*Caeremoniale Episcoporum*, mandado codificar por Clemente VIII (1592-1605), no seguimento das normas litúrgicas do Concílio de Trento, apresenta uma versão da cerimónia da Paixão que se tornou modelo para a igreja universal» [9].

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

Existem várias categorias dentro da Paixão polifónica:

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

Texto da Paixão, para indicar a música correspondente ao discurso narrativo, vulgarmente identificado como o papel do Cronista (C).

Versos da Paixão, que incidem sobre frases isoladas do canto litúrgico da Paixão e pertencem quer ao papel do Cronista (C), quer ao do Cristo (+).

Ditos de Cristo, correspondentes aos versos polifónicos respeitantes apenas a frases de Cristo.

Ditos vários, correspondentes aos versos polifónicos pertencentes ao discurso narrativo e ao próprio Cristo. Bradados da Paixão, correspondentes aos ditos dos personagens da Paixão, à excepção dos de Cristo, incluindo as falas dos personagens singulares e também as falas da multidão, ou de um grupo de personagens.

Turbas, uma subespécie dos Bradados, que se refere ao canto das frases atribuídas pelos Evangelistas a grupos de pessoas intervenientes na Paixão de Cristo, como são os discípulos, os Judeus, os soldados, etc.[10]

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

No caso de Espanha havia duas tradições principais, uma em Aragão (região do noroeste da Península Ibérica) e outra em Castela (região central da península), para este modelo melódico ou *cantus passionis*. No caso da região de Castela, que é a que nos interessa, a tradição do recitativo do *cantus passionis*, conhecido também como *cantus toledano*, pode seguir-se através de fontes manuscritas e impressas.

Nestas verificam-se duas formas de fixação musical da mesma versão: os manuscritos de Toledo com os tenores e@, g, c'; e os manuscritos do Escorial com f/d, a, c'/d. [11] Esta última é a que Tavares utiliza nas duas Paixões.

Este modelo iria suggestionar as interpretações polifónicas da Paixão, ao longo do século XVII, no espaço geográfico de Castela. As Paixões de Manuel de Tavares inserem-se na categoria das Turbas da Paixão, o conjunto das partes relativas à multidão, que a partir do século XVI começaram a ser compostas em polifonia.

A forma de execução era normalmente a responsorial, em que havia alternância entre canto chão e polifonia. Elas apresentam alguns perfis característicos interessantes:

Apresentam o mesmo Proémio polifónico [12];

Além das exclamações das personagens colectivas a Paixão segundo S. Mateus inclui partes de versos ditos pelo Cronista;

Não contém frases de personagens individuais (Bradados);

Apesar de serem a quatro vozes, alguns versos são a cinco e a seis vozes;

Os dois primeiros versos, que têm o mesmo texto da Paixão segundo S. João (*Jesum Nazarenum*), contém igualmente a mesma música.

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

Igualmente na tradição polifónica são precisamente esses versos incluídos na composição polifónica, enquanto os outros não estão [13].

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

... a diferencia de la tradición romana, que conoce cuatro versiones o relatos completos de la Pasión según los cuatro evangelistas Mateo, Marcos, Lucas y Juan respectivamente, la antigua tradición mozárabe del canto de la Pasión conoce un solo relato, tomado de los cuatro evangelistas;

era por lo tanto una «Harmonia Evangelii». Respecto a su uso en la liturgia, este relato era dividido en dos largas partes, la primera se extendía desde la «traición de Judas» hasta las «lágrimas de Pedro» (“flevit amare”) y se cantaba el Jueves Santo «in coena Domini ad nonam», como Pasión según S. Juan. La segunda parte continuaba hasta finalizar en «la sepultura de Cristo» (“contra sepulchrum”) y se cantaba el Viernes Santos «ad nonam», como Pasión según S. Mateo [14].

Esta tendência, de destacar determinadas passagens das Paixões, pode ser o desejo de manter viva a recordação do caráter penitencial da liturgia mozárabe [15]. Manuel de Tavares uma das maneiras que elaborou para destacar estas palavras foi incrementar à textura uma ou duas vozes; mais um soprano ou mais um soprano e um tenor.

#### IV. A estrutura macro-formal

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

#### V. O uso da modalidade

A música de Manuel de Tavares entronca-se naturalmente no conceito de sistema modal de finais do Renascimento, tal como este se estendeu pelo século XVI e princípios de XVII, mas entrando já em linha de conta com a expansão desse sistema proposto por Glareano.

Em outros modos, que não o de Lá e o de Dó, encontramos também hibridismos modais, pela introdução de procedimentos heterodoxos, alargando conseqüentemente uma série de regras subjacentes à teoria do contraponto modal, o que resulta numa coexistência de elementos ligados à tradição com outros mais modernizantes. Estas fugas verificam-se, muito particularmente, no domínio do âmbito das vozes, que muitas vezes são excedentários, na exploração de cadências estranhas ao modo escolhido e na aplicação do cromatismo.

A Paixão segundo S. Mateus está no Modo I transposto a Sol e a Paixão segundo S. João está no modo VIII transposto a Dó e ambas apresentam um âmbito excedentário numa ou em várias vozes. Isto não é de estranhar uma vez que estas composições se inserem nas primeiras décadas do século XVII, numa época subsequente ao lançamento da questão candente da ponderação entre a *praxis*, por carácter associada ao pendor sensorial, e a teoria, reconhecida com a concepção de música enquanto resultado de regras racionais, como tal, remete-nos para um período posterior à consolidação entre *praxis*/teoria. Nesse sentido é utilizado em ambas Paixões a mistura e co-mistura de modos, havendo mesmo um caso curioso pois como se viu estão em modos diferentes, mas onde o proémio é exactamente igual. Assim, na Paixão segundo S. João começa no Modo I (Ré autentico) transposto a Sol, como na de S. Marcos, e em seguida é que toma a modalidade da sua composição que está no Modo VIII (Sol plagal) transposto a Dó. Se durante o século XV os compositores não tinham interesse em conseguir a “moderna” afinidade tonal entre o começo de uma obra e a sua final, a partir da segunda metade do século XVI observa-se uma clara tendência para o estabelecimento de uma relação tonal entre a primeira nota da obra e a fundamental do acorde final [16]. Regra geral, a primeira nota de um



respeito pelo texto, isto é, adequavam a música ao sentido das palavras, exprimindo a força de cada emoção diferente. Assim, impelidos por um desejo de servirem eficaz e pormenorizadamente as palavras do texto, usavam uma técnica de ilustração[19] ou simbolismo musical mediante a qual se utilizavam na composição relações extramusicais, tais como configurações melódicas e rítmicas, cromatismos, dissonâncias, melismas sobre certas sílabas, falsas relações, ornamentos, contrastes introduzidos na textura contrapontística, etc.

Assim, enumera-se alguns exemplos onde isso acontece:

Na Paixão segundo S. Mateus as palavras *descende de cruce* estão expostas num motivo, consistindo numa figuração melódico-rítmica de contorno descendente. Nesta mesma obra a frase, que aparece em dois momentos diferentes, *et in triduum reaedificare illud*, a palavra «*triduum*» é destacada com uma célula rítmica sugerindo o número três.

Nas duas Paixões é particularmente notória a busca de mudanças e de contrastes, reforçando directamente as ideias do texto, acentuando certas afirmações de singular dramatismo por parte dos personagens.

Sendo as duas obras para quatro vozes, e de quando em vez, há uma ou duas vozes que fazem *divisi*, o compositor vai jogar, consoante o texto, com o seu incremento ou a sua redução. Assim, por exemplo na Paixão segundo S. João a única frase a seis vozes é «*Ave, Rex Judaeorum*», em imitação, exaltando as exclamações de escárnio dos soldados.

Esta mesma frase na Paixão segundo S. Mateus é também incrementada por mais uma voz, ficando com cinco, mas apresentada em contraponto livre, contendo a palavra «*Judaeorum*» uma série de melismas, o que acentua a carga emocional que encerra neste contexto. Nesta mesma peça as frases, «*Flevit amare*» (*Chorou amargamente*) e «*Emisit spiritum*» (*Rendeu o espírito*), são as únicas que contêm trechos a seis vozes, ambas em imitação, com várias repetições o que acentua também toda a carga emocional.

A redução de vozes para três também está contemplada nas duas composições. Na Paixão segundo S. Mateus acontece por duas vezes, uma com a frase «*Hic dixit possum destruere templum Dei et in triduum reaedificare illud*», o que reforça o número três, e onde é utilizado uma panóplia de recursos contrapontísticos, o que poderá significar a ideia de edificar, de construir; a outra frase «*Sine videamus an veniat Elias liberans eum*», dá-se a ideia de expectativa.

Pode-se constatar que a ilustração musical do conteúdo do texto nem sempre é feita por meios idênticos nas duas paixões. Por exemplo, para textos semelhantes em que se ilustram as exclamações colectivas da população em fúria, como *Crucificai-o*, na Paixão segundo S. João, em que a frase é «*Crucifíce, crucifíce eum*», a primeira palavra é tratada em homofonia, enquanto as outras duas são em contraponto livre, possivelmente para sublinhar a imagem da multidão cada vez mais agitada.

Na Paixão segundo S. Mateus a palavra «*Crucifigatur*», que é repetida em duas secções diferentes, ambas são tratadas em homofonia, mas a primeira é para quatro vozes, enquanto a segunda é para cinco, o que também sugere que a população está mais agitada ou a gritar cada vez mais forte.

Outro exemplo sugestivo de interligação texto-música dá-se com a frase «*Voce magna dicens*» (*Em voz alta dizendo*), da Paixão segundo S. Mateus, que está contida em trinta e três compassos, onde persistentemente é repetida em imitação, e onde as vozes vão até a um âmbito mais agudo.

### Referências

- [1] P. J. Cavallé, *La Musica en Jaen*, Jaen, Diputacion Provincial de Jaen, 1991, p. 58 e 88.
- [2] J. M. P. Cardoso, *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa*, Coimbra, Imprensa da Universidade 2006, p. 194.
- [3] *Ibidem*, p. 209.
- [4] *Ibidem*, p. 194.
- [5] *Ibidem*, p. 209.
- [6] *Ibidem*, p.203.
- [7] J. M. P. Cardoso, «Do Som que Chegou ao Novo Mundo: A Paixão Portuguesa», in: Rui Vieira NERY, coord., *A Música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional / Lisboa 2000*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 158.
- [8] J. M. P. Cardoso, *Op. cit.*, 2006, p. 64.
- [9] *Ibidem*, p. 76.
- [10] *Ibidem*, Cap. 7.3., p. 194 e segs.
- [11] Cf. K. V. Fischer, «Passion», in: Stanley Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 19., p. 202; J. G. Valle, *La tradicion del canto liturgico de la passion en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 13-14 e 46; *Voces Turbarum by Alonso Lobo (1555-1617) from The Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and of Toledo Cathedral, circa 1600*, «Hispaniae Cantica Sacra», HCS 2, transcribed & Edited by Bruno Turner, 2000, p. ii-vi.
- [12] Todas as vozes polifônica são iguais, e não só uma delas. Segundo José Maria Pedrosa CARDOSO, embora não seja o mais vulgar, chega a aparecer também em espécies com polifonia apenas nas Turbas ou até em Bradados. Cf. *O Canto da Paixão...*, 2006, p. 195.
- [13] J. G. Valle, *La tradicion del canto liturgico de la passion en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, p.112.
- [14] *La tradición polifónica del canto del «Passio» en Aragón*, transcripción y estudio de José V. González Valle, «Polifonia Aragonesa», vol. VI Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, p 13.
- [15] S. Rubio, *La Polifonia...cit.*, p. 146.
- [16] *Ibidem*.
- [17] *Ibidem.*, p. 125-126.
- [18] Vide: *The Toledo Passion. The Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and chant of Toledo Cathedral, circa 1600*, «Hispaniae Cantica Sacra», HCS 1, Series Editor: Bruno Turner, 2000.
- [19] Ilustração ou simbolismo musical também alguns autores designam de madrigalismo ou word-painting. Cf. T. Carter, «Word-painting », in S. Sadie, ed, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Ed, London, 2001, vol. 27., p. 563 e segs.