

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

MANUEL TAVARES EN LA CATEDRAL DE PUEBLA: ANÁLISIS DE SU LECCIÓN DE DIFUNTOS *PARCE MIHI*

LUÍSA CORREIA CASTILHO
ESART, Instituto Politécnico de Castelo Branco
/ CESEM, Universidade Nova de Lisboa

Una lección es una lectura formal de un texto, tomado de las Escrituras, en un servicio litúrgico. Estas lecturas tienen sus orígenes en la liturgia de la Iglesia primitiva y recibieron, a lo largo del tiempo, un tratamiento musical de acuerdo con su estructura gramatical¹. Las lecciones para las que los compositores peninsulares del siglo XVI escribieron música más frecuentemente fueron las del oficio de difuntos y las lamentaciones de la Semana Santa, siendo bastante distinto el modo de tratar unas y otras². Su estructura musical seguía de cerca la forma de una frase-modelo definida por las melodías de la *flexa*, del *metrum* y del *punctum* y se recitaban originalmente sobre la nota La³. Las lecciones adoptaron, por regla general, un estilo homofónico, con alguna ornamentación melódica para marcar las cadencias o para destacar alguna palabra con propósitos retóricos. Manuel Tavares, en su versión polioral de la lección de difuntos *Parce mihi*, sigue estos procedimientos, con el soprano 2 recitando sobre la nota pedal La. Basada en el texto bíblico de Job, *Parce mihi* es la primera lección del primer nocturno de los maitines del oficio de difuntos, y probablemente había sido prescrita por San Benito en su Regla, donde estableció el canto de los responsorios después de las lecciones y de los himnos⁴.

Descripción de los contenidos musicales y metodología de edición

El *Parce mihi* de Tavares, una obra a 7 voces (SSAATTB), se copió en el Libro de Polifonía 3 de la Catedral de Puebla (México)⁵. Para la determinación precisa de la tesitura de las voces se utilizan las

¹ Caldwell, John. "Lesson". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49915>> [consulta 15-09-2018].

² Rubio, Samuel. *La polifonía clásica* [Biblioteca La Ciudad de Dios, 3]. Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1956, p. 86.

³ Caldwell, John, *La música medieval*. Madrid, Alianza Música, 1984, pp. 29-30.

⁴ Hoppin, Richard H. *Medieval Music*. Nueva York, Norton & Co., 1978; versión española: *La música medieval*. Pilar Ramos (trad.). Madrid, Akal, 1991, pp. 107-116; y Caldwell, J. *La música medieval*, p. 16.

⁵ Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Libro de Polifonía 3, fols. 42v-46r. Cf. Marín López, Javier. "Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza". *Estudios de Humanismo*

dos claves, Do y Fa, en una de sus configuraciones comunes: Do en primera, tercera y cuarta líneas, y Fa en la cuarta línea. Esta es una de las varias opciones de disposiciones que se relacionan directamente con la técnica de la escritura en *chiavette*, utilizada en la polifonía de los siglos XVI y XVII⁶; de acuerdo con la práctica de la época, son dos las combinaciones de claves posibles, siendo una las *chiavi naturali* (claves altas) y otra la de las *chiavi trasportadas* (claves bajas); esta última es la utilizada en el *Parce mihi*. En cuanto a la disposición de las voces en el libro de facistol, se verifica el principio, corriente en la época, de ir distribuyendo las voces alternativamente en las dos páginas del libro abierto, en orden decreciente de las respectivas tésituras. En la página de la izquierda se sitúan, de arriba abajo, el S, A, T y B; en la página de la derecha, también de arriba hacia abajo, figuran el S, el A y el T. En cuanto a las alteraciones permanentes, se respeta la organización diatónica característica del sistema modal; y en cuanto a las alteraciones, hay una razonable utilización de casi todas las correspondientes al uso del sostenido en las notas Fa, Do, Sol, y del bemol en la nota Si. La proporción entre los valores de las figuras es binaria, siendo el signo de mensuración el *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*, representado por C. Las ligaduras utilizadas son escasas, de lectura evidente y adecuadas a las convenciones de uso del momento. En relación al uso episódico de las ligaduras, Willi Apel señaló la tendencia gradual a su desaparición conforme avanza el siglo XVI⁷. En cuanto al texto, a veces presenta incorrecciones de escritura y su aplicación al canto sufre, a menudo, alguna indefinición. Se utilizan los signos habituales de repetición de palabras o fragmentos, como *ij* o *y*. En ocasiones, en el bajo solo aparecen las primeras palabras de cada sección, lo que podría apuntar a su interpretación instrumental. Generalmente la primera letra del texto se dibuja cuidadosamente con una inicial de mayor tamaño. La autoría de la composición se consigna al inicio de las páginas izquierdas a través de la mención “del ms. Tabares” al inicio de la obra, y en las restantes, “Tabares”.

Se desconocen las vías específicas a través de las cuales esta pieza atravesó el Atlántico. Existe una edición de esta obra, realizada por Robert Stevenson y publicada en la serie “Portugaliae Musica”⁸. A fin de facilitar la percepción de su forma policoral, se ha realizado una nueva transcripción, basada en criterios de claridad, consistencia y atención a la fuente y al carácter de la música. Así, se asumió una estrategia de compromiso entre los principios notacionales de la época y las prácticas musicales y editoriales del presente. Las principales diferencias con respecto a la propuesta de transcripción de Robert Stevenson son fundamentalmente dos: (1) cambio de la disposición de las voces en el pentagrama: de SSAATTB a SAT-S-ATB; y (2) barras de compás: se adoptó el sistema del *Mensurstrich*, colocando las líneas divisorias entre los pentagramas (véase Tabla 24.1). De esta forma, se evita la tentación de una acentuación inexistente y se garantiza la regularidad del *tactus*.

Español. Baeza en los siglos XVI y XVII. María Águeda Moreno Moreno (ed.). Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 2007, pp. 319-346, p. 328, nota 19. Las abreviaturas para las voces utilizadas en este texto son las habituales: S (soprano); A (alto); T (tenor); y B (bajo). Agradezco a Javier Marín-López el haberme enviado una digitalización de esta pieza para su estudio.

⁶ Rubio, S. *La polifonía clásica*, p. 6. Claves bajas: Do1, Do3, Do4 y Fa4; Claves altas: Sol2, Do2, Do3 y Do4 o Fa3.

⁷ “In the sixteenth century they gradually disappear and only a few of the simplest forms survive until the middle of the seventeenth century”; véase Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600* [The Medieval Academy of America Publication, 38]. Cambridge, Mass., The Medieval Academy of America, 1953 [5ª ed.], p. 88. Las ligaduras utilizadas son: 

⁸ *Antología de Polifonía Portuguesa (1490-1680)*. Transcripción de Robert Stevenson, Luís Pereira Leal y Manuel Morais. Estudio de Robert Stevenson [Portugaliae Musica, XXIX]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 107-114.

Tabla 24.1: Manuel Tavares, *Parce mihi*: comparación del inicio de las transcripciones de Robert Stevenson y Luísa Correia Castilho.

Robert Stevenson⁹

SSAATTB

Luísa Correia Castilho

SAT-S-ATB

Como se puede comprobar en la Tabla 24.1, el diseño de la estructura vocal queda más claro en la transcripción que proponemos, con una mejor visualización de la alternancia de los coros, con el S2 unas veces integrándose en el coro 1 y otras en el coro 2.

⁹ *Ibidem*.

Aspectos de la policoridad del *Parce mihi*

La escritura policoral se convirtió en un idioma importante de la música sacra desde mediados del siglo XVI, y no era un fenómeno solo veneciano, como a menudo se refiere. En esta época, la música para dos o más coros era cultivada por muchos compositores fuera de Venecia: Roma, todo el norte de Italia, en las áreas católicas y protestantes de Alemania, en la Península Ibérica y en el Nuevo Mundo¹⁰. En la Península Ibérica, la policoridad conoció un intenso desarrollo gracias al impulso dado, desde mediados del siglo XVI, por compositores oriundos de la zona franco-flamenca que estuvieron al servicio de los Reyes de España en la Capilla Flamenca. Entre ellos destacan las figuras de Philippe Rogier, Géry de Ghersem y Matthieu Rosmarin (Mateo Romero), conocido como Maestro Capitán. Por su parte, Juan Bautista Comes, activo en el área valenciana y considerado como un gran compositor de obras policorales, dio a esta práctica un empuje extraordinario no solo en Valencia, sino en toda España, pues su fama llegó a muchas catedrales¹¹.

La técnica policoral también ha sido ampliamente utilizada por las principales escuelas polifónicas portuguesas, como las del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra (especialmente con Pedro de Cristo¹²), los compositores de Évora (con relieve de Duarte Lobo y Fr. Manuel Cardoso¹³), o la propia Capilla Real (con Francisco Garro¹⁴). Pero el apogeo de la policoridad se produjo con João Lourenço Rebelo, quien escribió obras de hasta dieciséis voces, con partes instrumentales obligadas y bajo continuo¹⁵. Según José López-Calo, la policoridad no se usaba para todos los géneros de música indiferentemente, sino que, con criterios selectivos, era especialmente aplicada a las grandes formas en latín, principalmente en misas y salmos, en la primera lamentación de la Semana Santa, en algunos motetes e himnos e incluso en villancicos de Navidad¹⁶.

Tipo de voces

A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, la elección de la combinación de voces en las obras a dos coros podía ofrecer distintas opciones, relacionadas –parece ser– con el lugar donde la música fue escrita. Así, en Roma, había una tendencia a usar la misma combinación vocal para cada coro, normalmente SATB-SATB. En Venecia, en cambio, lo habitual era emplear combinaciones diferentes,

¹⁰ Carver, Anthony F. *Cori spezzati*. Nueva York, Cambridge University Press, 1988, vol. 1; y Carreras, Juan José; y Fenlon, Iain (eds.). *Polychoralities: Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World* [DeMusica, 19]. Kassel, Reichenberger, 2013.

¹¹ López-Calo, José. *Historia de la música española. Vol. 3: Siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 25-36.

¹² Cf. Pinho, Ernesto. *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981; y Abreu, José. *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca. 1580-1660*. Tesis Doctoral, 2 vols. University of Surrey, 2002.

¹³ Cf. Nery, Rui Vieira. *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 Centuries*. Tesis Doctoral. University of Texas, Austin, 1990; y Abreu, J. *Sacred Polychoral Repertory...*

¹⁴ Cf. Garro, Francisco. *Livro de Antífonas Missas e Motetes*. Transcripción y estudio de Adriana Latino [Portugaliae Musica, LI]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999; y Abreu, J. *Sacred Polychoral Repertory...*

¹⁵ Cf. João Lourenço Rebelo (1610-1661). *Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii Item Magnificat Lamentationes et Miserere*. Transcripción y estudio de Jose Augusto Alegria [Portugaliae Musica, XXXIX a XLII]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982; y Abreu, J. *Ibidem*.

¹⁶ López-Calo, J. *Historia de la música española...*, pp. 30-31. Véase también Rodríguez, Pablo L. “*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis): la música en latín y el órgano*”. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3: El siglo XVII*. Álvaro Torrente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016, pp. 85-188, pp. 87-101.

con un coro de voces más agudas y otro de voces más graves, como por ejemplo SSAT-SATB, pudiendo contener instrumentos. En el *Parce mihi*, a pesar de ser una obra a 7 voces (SAT-S-ATB), en muchos momentos una voz de un coro refuerza el otro coro. Así, el S2, que aparece entre los dos coros, sigue tanto al coro 1 como al coro 2, resultando unas veces una textura del coro 1 del tipo SSAT y, en otras, una textura del coro 2 del tipo SATB¹⁷. Tavares, por tanto, utiliza combinaciones diferentes, con un coro con voces más agudas y otro con voces más graves (SSAT-SATB), como era habitual en Venecia¹⁸.

Movimiento de las partes del bajo e independencia en las secciones a tutti

Siguiendo las recomendaciones de algunos teóricos en la escritura policoral, especialmente Vicentino y Zarlino¹⁹, los coros debían ser autosuficientes y consistentes, es decir, armónicamente independientes, incluso en las secciones *tutti*, ya que deben cantar separados espacialmente, como en los *cori spezzati*. Como consecuencia de ello, la parte del bajo debe contener la fundamental del acorde, o cuando mucho la 3ª, pero nunca la 5ª. Zarlino se refiere a este asunto en los siguientes términos: “[...] li Bassi de i chori si pongono tra loro sempre Unisoni, overo in Ottava; ancora che alcune volte si ponghino in Terza: ma non si pongono in Quinta: percioche torna molto incommodo [...]”²⁰. Vicentino también recomienda:

Et s'avvertira quando si vorrà far cantare due ò tre chori in un tempo, si farà che i Bassi di ambo due, o di tutti tre i chori s'accordino, & non si farà mai quinta sotto in un Basso com l'altro, quando tutti à un tratto cateranno, perche l'altro choro haurà la quarta disopra, & discorderà com tutte le sue parti. Perche quelli non sentiranno la quinta sotto, s'il choro sarà alquanto discosto da l'altro choro; & se si vorrà far accordare tutti Bassi, s'accorderanno sempre in unisono, ò in ottava; & qualche volta in terza maggiore...; i chori potranno cantar anchor separati uno da l'altro, che accorderanno nell'ordine sopra detto²¹.

Cuando las partes del bajo tienen las mismas notas, se imitan una a la otra por movimiento contrario, alternando unísonos y octavas o movimientos paralelos al unísono u 8ª.

Tabla 24.2: Manuel Tavares, *Parce mihi*: movimiento de las partes del bajo e independencia armónica en paso *tutti*.

Movimiento de las partes de los bajos	Coro 1	Coro 2
se mueven en movimiento contrario	ocasionalmente no independiente armónicamente	independiente armónicamente

En el *Parce mihi* de Tavares, el movimiento de las partes del bajo en las secciones *tutti* tiende a usar el movimiento contrario, en contraposición con el movimiento en paralelo, al unísono u octavas.

¹⁷ Esta situación puede observarse claramente en el Ejemplo musical 24.2.

¹⁸ Carver, A. F. *Cori spezzati*, vol. 1, p. ix.

¹⁹ Carver, Anthony F. “Polychoral Music: A Venetian Phenomenon?”. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 108, 1 (1981-1982), pp. 1-24, pp. 9-10.

²⁰ Zarlino, Giuseppe. *L'istitutvione harmoniche divise in quattro parti*. Venezia, Francesco de i Francschi Seneffe, 1573, citado por Carver, A. F. *Cori spezzati*, vol. 1, p. 249.

²¹ Vicentino, Nicola. *Lantica musica ridotta alla moderna prattica*, citado por Carver, A. F. *Cori spezzati*, vol. 1, p. 248.

En lo que se refiere a las secciones a *tutti*, como se puede constatar en la Tabla 24.2, los coros tienden a ser independientes en el plano armónico, aunque ocasionalmente pueden perder esa independencia (cuando la 5ª del acorde está en la parte más grave de un coro). Como esto solo sucede ocasionalmente en el coro 1 podría indicar que esta composición habría sido escrita para coros individuales ubicados en espacios diferentes de un recinto, a excepción del soprano 2, que sigue tanto al coro 1 como al coro 2.

El contraste antifonal

El contraste antifonal es la herramienta técnica característica de la escritura policoral. Los bloques antifonales pueden ser de corta o larga duración y se utilizan de diferentes maneras en la obra. Así, hay repetición antifonal cuando una sección cantada por un coro es repetida antifonalmente por el otro coro. Sin embargo, se observan variantes en las fórmulas de repetición antifonal:

- repetición exacta (cuando una sección es cantada por un coro y repetida con el mismo texto y la misma música por el otro);
- transposición a un tono diferente (Ejemplo musical 24.1);
- modificación melódica, armónica o rítmica (Ejemplo musical 24.2);
- repetición exacta del comienzo pero con un final diferente, o viceversa;
- extensión de la repetición por adición de la frase siguiente del texto, o continuación con un *tutti* (Ejemplo musical 24.3);
- repetición de la música cambiando el texto;
- repetición antifonal con el mismo texto (Ejemplo musical 24.4).

58

et factus sum mihi me tip-

et factus sum mihi me tip-

et factus sum mihi me tip-

bi et factus sum mihi me tip-

bi et factus sum mihi me tip-

bi et factus sum mihi me tip-

ti-bi et factus sum

Ejemplo musical 24.1: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 58-61.

31

non par- cis mi- hi

non par- cis mi- hi

non par- cis mi- hi

non par- cis mi- hi nec di- mit-

non par- cis mi- hi nec di- mit-

par- cis mi- hi nec di- mit-

non par- cis mi- hi nec di- mit-

Ejemplo musical 24.2: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 31-34.

15

um aut quid ap- po- nis er- ga e- um

um aut quid ap- po- nis er- ga e- um

um aut quid ap- po- nis er- ga e- um

um aut quid ap- po- nis er- ga e- um cor—

aut quid ap- po- nis aut quid ap- po- nis

aut quid ap- po- nis aut quid ap- po- nis

aut quid ap- po- nis aut quid ap- po- nis

Ejemplo musical 24.3: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 15-18.

er- ga e- um cor tu- um, cor tu- um.

er- ga e- um cor tu- um, cor tu- um.

er- ga e- um cor tu- um, cor tu- um.

e- um cor tu- um.

po- nis er- ga e- um cor tu- um.

po- nis er- ga e- um cor tu- um.

po- nis er- ga e- um cor tu- um.

Ejemplo musical 24.4: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 18-22.

Todas estas técnicas antifonales son bastante explotadas a lo largo de la obra. En general, el cambio antifonal es rápido y corto, y a veces sucesivas repeticiones antifonales separadas por cortas pausas producen un efecto acumulativo cercano al *tutti*. Cuando el compositor busca una clara declamación textual se utiliza una transparente textura homofónica, a veces construida con negras y corcheas, como una rápida declamación (varias sílabas son a menudo marcadas enfáticamente por negras, negras con puntillo, corcheas y pares de corcheas, a veces repetidas en la misma nota).

Las secciones *tutti*

Las secciones *tutti* asumen también un importante papel en la música policoral. A menudo se utilizan como marcadores de la puntuación del texto, siendo sistemáticamente aplicadas en los finales de frase, o bien se utilizan para romper la monotonía o para enfatizar algunas palabras o frases en concreto, como por ejemplo al final de la primera sección. A menudo, después de una sección *tutti*, Tavares introduce una pausa general buscando marcar una puntuación más enfática o para producir un efecto dramático (Ejemplo musical 24.5).

20

um, cor tu- um. Vi- si- tas e-

um, cor tu- um. Vi- si- tas e-

8 um, cor tu- um. Vi- si- tas e-

— tu- um. Vi- si-

ga e- um cor tu- um.

8 ga e- um cor tu- um.

ga e- um cor tu- um.

Ejemplo musical 24.5: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 20-23.

La estructura macro-formal

En cuanto a la estructura macro-formal, y tal y como ocurre en otras obras policorales, hay una gran fragmentación de los temas o motivos en incisos pequeños y un permanente diálogo de los coros en alternancia (a diferencia del flujo continuo de la línea melódica que se da en las composiciones para un solo coro). Un aspecto que contribuye a la diversidad formal de las composiciones (sean policorales o no) tiene que ver con la estructura de los textos que sirven de base. Por lo general, a una determinada organización textual le corresponde un cierto tipo de organización musical, aunque la correspondencia no siempre es lineal, pues pueden interferir otros elementos distintos al texto. La tendencia predominante en la tradición polifónica hasta el siglo XVII era hacer derivar directamente la forma musical de la morfología del texto, buscando equilibrar de forma simétrica las dimensiones de las varias frases / secciones musicales²². El *Parce mihi* de Tavares presenta una estructura formal de cuatro secciones en 82 compases (Tabla 24.3). Dentro de cada sección hay subsecciones más pequeñas, cuyo número varía entre dos y cuatro. En ellas se utilizan técnicas de escritura caracterizadas por la sistemática asociación de diferentes frases de texto a diferentes temas y/o nuevos temas y motivos; la colocación de cadencias antes de presentar de nuevo texto y/o nuevos temas y motivos; y el contraste de texturas.

²² Carter, Tim. *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*. Londres, Batsford, 1992, pp. 222-236.

Tabla 24.3: Manuel Tavares, *Parce mihi*: secciones, texto, cadencia, textura, modo y ámbito.

Sec- ción	Com- pás	Texto	Cadencia		Textura (SATB + SATB)	Observaciones
			Grado	Fórmula cadencial		
A	1-5	<i>Parce mihi Do- mine:</i>	La	PH (plagal armónica)	Coro 1 + S2 - Tutti	Modo: III (Mi autén- tico) El S2 desarrolla, en casi toda la obra, un pedal sobre La
	5-10	<i>nihil enim sunt dies mei.</i>	Re	P (plagal)	Coro 1 + S2	
	10-15	<i>Quid est homo, quia magnificas eum?</i>	Do	VINC _{v→1} (vera incompleta)	Tutti - Coro 1 + S2	
	15-22	<i>aut quid apponis erga eum cor tuum?</i>	La	P + PG (plagal + pausa general)	Coro 2 + S2 - Tutti	
B	23-29	<i>Visitas eum diluculo, et subito probas illum.</i>	Re	P (plagal)	Coro 1 + S2 - Tutti	<i>word-painting</i> : et subito
	29-32	<i>Usquequo non parcis mihi,</i>	Mi	PH (plagal armónica)	Coro 2 + S2	
	32-39	<i>non parcis mihi, nec dimittis me, ut glutiam salivam meam?</i>	La	HPROL _{v→1} (armó- nica prolongada)	Coro 1 + S2 - Coro 2 + S2 - Tutti	
C	40-42	<i>Peccavi,</i>	Re	V _{II→1} (vera)	Coro 1 + S2	Ámbito: S: Re3-Fa4 A: Sol2-La3 T: Do2-Fa3 B: Fa#1-Do3 C: 2/2
	42-45		Sol	V _{II→1} (vera)	Coro 2 + S2	
	45-58	<i>quid faciam tibi o custos hominum? Quare posuisti me contrarium tibi,</i>	La	PH (plagal armónica)	Coro 1 + S2 > Coro 2 + S2 > Coro 1 + S2 Coro 2 + S2 - Tutti > Coro 1 + S2 > Coro 2 + S2	
	58-65	<i>et factus sum mihi- metipsi gravis?</i>	La	V _{v→1} (vera)	Coro 1 > Coro 2 + S2 - Coro 1 + S2 - Tutti	
D	65-72	<i>Cur non tollis peccatum meum, et quare non aufers iniquitatem meam?</i>	La	H (armónica)	Coro 1 + S2 - Coro 2 + S2 - Tutti - Coro 1 + S2	
	72-75	<i>Ecce nunc in pul- vere dorminam:</i>	La	P (plagal)	Coro 2 + S2	
	75-77	<i>et si mane me quaesieris,</i>	Re	H (armónica)	Coro 1 + S2	
	77-79	<i>non subsistam.</i>	Mi	HFRigPROL (armónica frigia prologada)	Coro 2 + S2	
	79-82		Mi	P (plagal)	Tutti	

El plan cadencial

Las cadencias en esta época hay que entenderlas en el contexto de la teoría del contrapunto, es decir, como el proceso resultante de la formación y resolución de disonancias en un núcleo de dos líneas melódicas²³. La formación de la cláusula era considerada desde una perspectiva horizontal, pues las texturas, constituidas por la superposición de frases, se estructuraban en una lógica melódica. En esta concepción horizontal del discurso polifónico, los acontecimientos melódicos son el resultado de la resolución de dos líneas independientes. Según Meier²⁴, la morfología cadencial básica es la siguiente: cláusula *cantizans*, con el movimiento melódico I-VII-I o I-VII#-I; cláusula *tenorizans*, con el movimiento II-I o II-III; cláusula *altizans*, con el movimiento IV-III o IV-V; y cláusula *bassizans*, con el movimiento V-I. Estas cláusulas pueden aparecer en cualquier voz con la excepción de *bassizans*²⁵.

Tras el estudio de las diversas cláusulas contrapuntísticas en la producción de Tavares se constató la necesidad de perfilar un sistema analítico que incorporase las varias especies de cláusulas, incluyendo las caracterizadas por una lógica vertical, donde la parte más grave de la textura tenía una función determinante. Estas cláusulas, denominadas armónicas, hacen progresar los agregados sonoros verticalmente, independientemente de la formación y resolución de disonancias. Aunque estas cláusulas armónicas no eran contempladas con ninguna formulación explícita en los diversos tratados teóricos, el componente acórdico y vertical de las progresiones cadenciales estaba cada vez más presente en la praxis compositiva a medida que avanzaba el siglo XVII²⁶.

En lo que se refiere a la distribución de los tipos cadenciales en el *Parce mihi* de Tavares, se constata alguna heterogeneidad; sin embargo, se comprueba que las cláusulas más utilizadas son, en primer lugar, la plagal, con el 31,25%; en segundo lugar, la vera, con un 25%; en tercer lugar, la armónica y plagal armónica, cada una con un 18,75%; y, por último la frigia armónica (Tabla 24.4). A continuación explicamos someramente las principales tipologías de cláusulas:

- cláusula vera (II > I): se caracteriza por el movimiento contrapuntístico convergente de dos voces, realizado por las cláusulas *cantizans* (I-VII-I) e *tenorizans* (II-I), situándose la *cantizans* en una voz superior en relación a la *tenorizans*. Dada la inexistencia de la cláusula *basizans*, ocurre frecuentemente que la cláusula *tenorizans* aparece en el bajo.

- cláusula vera (V > I): incluye un refuerzo de I realizado por la parte vocal más grave de la textura, por medio de un movimiento V-I, cuando esta parte no está en II. Esta cláusula conjuga las fórmulas *cantizans* y *tenorizans* con una cláusula *basizans*, reforzando I en la parte vocal más grave de la textura, por medio del movimiento V-I. Esta configuración clausular confiere un mayor efecto de reposo y una mayor fuerza conclusiva.

²³ Zarlino, G. *L'istitvione harmoniche...*, libro III, cap. 51, fols. 148-149 [248-249]; Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555 [Edición facsímil por Macario Santiago Kastner (Kassel, Reichenberger, 1957)], libro V, cap. 7 a 29, fols. 123-136; Santa María, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer fantasia*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, pp. 62-67.

²⁴ Meier, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources)*. Nueva York, Broude Brothers, 1988, p. 89 y ss.

²⁵ Es el caso de algunas obras de Tavares en las que el tenor es la voz más grave de la textura y la cláusula *bassizans* aparece en esta voz.

²⁶ La tipología adoptada fue la utilizada en Lopes, Rui Miguel Cabral. *A Missa "Pro Defunctis" na Escola de Manuel Mendes*. Tesis de Máster, Universidade Nova de Lisboa, 1996, cap. 8, p. 166 y ss. Cf. también Castilho, M. Luísa F. S. C. Correia. *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade portuguesa do século XVII*. Tesis Doctoral, Universidade de Évora, 2009, pp. 162-194.

- cláusula vera en variante incompleta: se trata de otra configuración posible de la cláusula vera (VINC), en la que uno de los grados VII o II resuelve en uno distinto a I. En ese sentido, en lugar de la 8ª se alcanza otra consonancia, perfecta o imperfecta. Sin embargo, la configuración más común es la no resolución en I de la fórmula *tenorizans* (II-I). De este modo, lo que se verifica es la sustitución del movimiento II-I por II-III, por lo que la conclusión, en vez de realizarse a través de una consonancia perfecta, se realiza por medio de una consonancia imperfecta.

- cláusula plagal: se caracteriza generalmente por el movimiento melódico IV-I, en la parte más grave de la textura, pudiendo también, pero con menos frecuencia, tener el movimiento melódico VII-I, al mismo tiempo que se prepara y resuelve una disonancia a través del retardo del 3º por el 4º grado. Este retardo se realiza simultáneamente con la parte más grave de la textura y se diferencia de su homónima armónica por poseer ese mismo retardo.

- cláusula armónica: se caracteriza, generalmente, por poseer movimientos homorrítmicos de tipo acordal y vertical en las dos últimas fases, en detrimento de un movimiento lineal u horizontal. Así, en estas dos últimas fases, la fórmula *cantizans* (VII-I) y la fórmula *tenorizans* (II-I o II-III) se realizan al mismo tiempo. Las cláusulas armónicas prolongadas y frigias armónicas prolongadas presentan dos características fundamentales: hacen uso de un mecanismo de disonancias y la duración del *tactus* es el doble de lo que se encuentra en la cláusula vera y frigia contrapuntística. El resultado auditivo de estas cláusulas tiene un efecto intenso y concluyente, en la medida en que prolongan la resolución de la disonancia efectuada a través de retardo. Así, son las únicas categorías de las cláusulas armónicas que pueden preparar y resolver una disonancia. Por su parte, la cláusula armónica plagal se manifiesta por contener en la penúltima y última notas las siguientes características: progresión de acordes homorrítmicos, ausencia de disonancia y, en la parte más grave de la textura musical, el movimiento IV-I. En contraste con su homónima contrapuntística, esta cláusula se realiza independientemente de la formación y resolución de disonancias, por lo que no presenta el característico retardo del 3º por el 4º grado.

Se observa, a diferencia de las demás obras policorales de Manuel Tavares, que las cláusulas armónicas tienen un porcentaje ligeramente inferior (44%), en relación con las cláusulas contrapuntísticas (56%). En las otras obras policorales de Tavares, las cláusulas armónicas constituyen alrededor del 70%. Sin embargo, en la cláusula vera se produce la utilización del refuerzo del bajo con el movimiento V > I en el bajo, lo que confiere un efecto proto-armónico de salto conclusivo. Este dato es bastante significativo por la atención que el compositor presta hacia las potencialidades proto-armónicas o incluso armónicas inherentes a un discurso polifónico ya bastante desarrollado.

Tabla 24.4: Manuel Tavares, *Parce mihi*: tipologías de cláusulas.

Tipo de cláusula	Nº	%
Plagal	5	31,25%
Vera	4	25%
Armónica	3	18,75%
Plagal armónica	3	18,75%
Frigia armónica	1	6,25%
Total	16	100%
<i>Cláusulas contrapuntísticas</i>	9	56,25%
<i>Cláusulas armónicas</i>	7	43,75%

El uso de la modalidad

La música de Tavares entronca naturalmente con la organización del sistema modal de finales del Renacimiento, pero al mismo tiempo apunta a la expansión del mismo propuesto en 1547 por Glareano en el *Dodecachordon*, donde se amplían los ocho modos tradicionales a doce. En el caso del *Parce mihi*, que está en el modo de Mi (modo III), encontramos hibridismos modales, derivados de la introducción de procedimientos heterodoxos, ampliando consecuentemente una serie de reglas subyacentes a la teoría del contrapunto modal, lo que da como resultado una coexistencia de elementos ligados a la tradición con otros más modernizantes. Estas cuestiones se observan, muy particularmente, en los ámbitos de las voces, que a menudo son mayores de lo habitual (principalmente en el tenor y en el bajo)²⁷, en la explotación de cadencias extrañas al modo escogido (a Re, cuatro veces, representando un 25%)²⁸, en la aplicación del cromatismo, en la eolización constante del modo frigio, así como en el delimitamiento cadencial de inspiración triádica (Ejemplo musical 24.6).

Ejemplo musical 24.6: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 38-39.

²⁷ En el caso de las obras de Tavares, solo consideramos que supera el ámbito de una voz cuando sobrepasa en dos o más notas el límite superior o inferior de su tesitura de octava, en el caso del soprano, contralto y tenor; y en tres o más notas en el caso del bajo (T: Do2-Fa3 / B: Fa#1-Do3).

²⁸ En cuanto a los enlaces extraños al modo, en las obras de Tavares representan una escasa proporción (un 9,9%, apenas una décima parte del total). Como estas cadencias son consideradas «irregulares» o «peregrinas», se sitúan en el último escalón de la jerarquía modal, lo que puede indicar que el compositor se acomodó con la tradición polifónica. Sin embargo, en algunas composiciones hay algunos ejemplos con una cierta insistencia en cadencias extrañas al modo, como sucede en el *Parce mihi*.

El modo III proporciona una paleta fecunda y abundante de divergencias a través de la dialéctica entre la dimensión tradicional, con su constitución característica de lugares cadenciales, y la dimensión moderna, inducida por la eolización constante del modo frigio, así como por el delineamiento cadencial de inspiración triádica, prescrita por el sistema zarliniano en una clara anticipación del futuro tonal.

La relación expresiva entre el texto y la música

La música polifónica de Tavares se inserta, desde el punto de vista semántico y retórico, en la sensibilidad estética manierista de finales del siglo XVI y principios del XVII²⁹. Había, por parte de los compositores, una preocupación expresiva y de respeto por el texto, es decir, adecuaban la música al sentido de las palabras, expresando la fuerza de cada emoción. Así, impulsados por un deseo de representar eficaz y detalladamente las palabras del texto, usaban la técnica de la pintura musical, valiéndose de relaciones extra musicales, tales como configuraciones melódicas y rítmicas, cromatismos, disonancias, melismas sobre ciertas sílabas, falsas relaciones, adornos y contrastes introducidos en la textura contrapuntística, entre otros recursos técnicos. Veamos algunos ejemplos.

Configuración melódica y rítmica

La configuración melódica y rítmica de ciertos temas o motivos musicales tiende a adecuar el sentido concreto de las palabras a las que están asociadas. Así, en el *Parce mihi* se utiliza un motivo melódico-rítmico concreto, asociado a las palabras “et subito”, ilustrando un movimiento repentino, tal y como sugiere el texto (Ejemplo musical 24.7).

²⁹ La periodización actual de la Historia del Arte (Renacimiento / Manierismo / Barroco) no goza de consenso entre los musicólogos, prefiriendo en gran parte la simple distinción entre Renacimiento y Barroco. Aquí se adopta el término para caracterizar principalmente la polifonía religiosa de los autores portugueses del último tercio del siglo XVI y principios del XVII. Véase Nery, Rui Vieira. “Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music”. *Routes du Baroque: La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens*. Lisboa, Conselho da Europa-Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 217-223; Toscano, Maria Manuela. *Maneirismo Inquieto: Os Responsórios de Semana Santa de Carlos Gesualdo*. 3 vols. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007, vol. 1. pp. 52-83; Ferreira, Manuel Pedro. “Da música na História em Portugal”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5 (1994-1995), pp. 183-195; y Davies, Drew Edward. “Seventeenth-Century Portuguese Polyphony: Toward a More Precise Interpretation”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 11 (2001), pp. 47-74.

25
cu- lo et su- bi-to et su- bi-to pro- bas
cu- lo et su- bi-to et su- bi-to pro- bas
cu- lo et su- bi-to et su- bi-to pro- bas
lu- cu- lo et su- bi- to pro- bas il-
et su- bi-to et su- bi-to pro- bas
et su- bi-to et su- bi-to pro- bas
et su- bi-to et su- bi-to pro- bas

Ejemplo musical 24.7: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 25-26.

Saltos melódicos

Los saltos melódicos resultan bastante expresivos, ya que surgen asociados a ciertas palabras, como un recurso eficaz de ilustración del texto. Estos motivos son, a menudo, acompañados de cromatismos y falsas relaciones. La palabra “gravis” es aquí ilustrada con varios saltos de 4^a, 5^a y 8^a (Ejemplo musical 24.8).

63
gra- vis?
gra- vis?
gra- vis?
gra- vis?
gra- vis gra- vis gra- vis?
gra- vis?

Ejemplo musical 24.8: Manuel Tavares, *Parce mihi*, cc. 63-64.

Conclusión

En general, podemos constatar que la lección de difuntos *Parce mihi* de Manuel Tavares, cuyo lenguaje contrapuntístico es ya significativamente progresista, ofrece vestigios tradicionales y, al mismo tiempo, características avanzadas en materia de lenguaje modal y manejo polifónico-contrapuntístico. Podemos afirmar que estamos ante un repertorio musical en el que conviven y se cruzan simultáneamente un *stile antico* modernizado, ampliado con nuevos elementos en su escritura armónica, y un *stile moderno* que agrega ya lo fundamental de un discurso policoral concertante. La apelación interpuesta a distintos códigos estilísticos por el compositor, según sus preferencias y circunstancias, parece apuntar a una postura musical característica de la estética barroca.