

Passado e presente do Vilancico na obra de Tavares

Past and present of the Vilancico in Tavares's work

Castilho, L.

IPCB/ESART / CESEM - Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco / Centro de Estudo de Sociologia e Estética Musical

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

RESUMO: Manuel de Tavares (c.1585-1638), compositor português que efetuou a sua carreira profissional em Espanha como Mestre de Capela em várias catedrais do continente e das ilhas Canárias, nomeadamente em Baeza (1609-1612), Múrcia (16012-1631), Las Palmas de Gran Canária (1631-1638) e Cuenca (1638), deixou-nos um legado de 28 composições, incidindo em vários géneros musicais. Neste artigo pretende-se caracterizar e analisar os vilancicos da obra do compositor constantes no catálogo da Livraria de D. João IV, obra muito importante para o estudo da música de finais do século XVI e princípios do século XVII, assim como aqueles que chegaram aos nossos dias. Como metodologia, depois da transcrição musical, dos vilancicos, para uma escrita atual, utilizou-se a análise musical de conteúdo, além da pesquisa bibliográfica e documental.

PALAVRAS-CHAVE: Vilancico; Manuel de Tavares; Catálogo de D. João IV; Polichoralidade; Polifonia.

ABSTRACT: Manuel de Tavares (c.1585-1638), the Portuguese composer who accomplished his professional career in Spain as Chapel Master in several cathedrals from inland and Canarias Islands, mainly Baeza (1609), Múrcia (1612-1631), Las Palmas de Gran Canária (1631-1638) and Cuenca (1638), left us a legacy of 28 compositions focused in several musical types. In this paper we are going to characterize and analyse the vilancicos of the composer's musical work which are part of the catalog of D. João IV bookshop. This is a very important musical work to study the music of the last part of the XVI century and the beginning of the XVII century as well as the legacy which remains nowadays. After the musical transcription of the vilancicos to an updated writing, the musical content analysis was applied as methodology, besides the research on documents and references.

KEYWORDS: Vilancico, Manuel de Tavares; Catalog of D. João IV; Polychoralidad; Polyphony.

1. O Vilancico e o seu enquadramento normativo

O vilancico, que primeiramente, era uma forma profana, foi desde meados do século XV até meados do XVI o género mais representativo de polifonia secular Ibérica. A sua origem ibérica mais remota parece recuar às monodias luso-galaicas das Cantigas de Santa Maria, e os estudiosos destacam as suas afinidades e analogias com o virelai francês, a ballata italiana e, especialmente, o zajal árabe, além das formas responsoriais do repertório de cantochão (Nery, 1997).

Nos finais do século XV, a sua forma musical era ABBA, e constava de um refrão, de dois ou três versos, ao qual se aplicava a primeira secção da música (estribillo); seguia-se depois uma copla, com duas apresentações consecutivas de uma segunda secção musical (mudança); e em seguida retomava-se a primeira secção (volta). A temática era de natureza sobretudo amorosa, podendo também encontrar-se referências pastoris e de sátira ou de crítica social (Granados, 2013; Vieira, 2013).

No último terço do século XVI, o vilancico adquire características religiosas, no entanto não litúrgicas, por causa do seu texto em língua vernácula e por não estar dentro das regras consentidas pela Igreja para o culto divino oficial. Mesmo assim houve uma penetração no próprio seio da Missa e do Ofício. Segundo Rui Vieira Nery:

Tudo indica que as autoridades eclesiásticas portuguesas e espanholas tentaram neste caso encorajar a afluência popular às cerimónias litúrgicas utilizando simultaneamente a tática católica tradicional de reforçar o lado espectacular do ritual e a estratégia protestante de recorrer a texto em língua vernácula que facilitassem a identificação dos fiéis com o culto (Nery & Castro, 1991, p. 72).

Assim, o vilancico entrou no seio da Missa e do Ofício, especialmente nas Matinas. Estas estavam estruturadas, regra geral, em três noturnos, cada um com três salmos e respetivas antífonas, depois das quais se passava às três lições, cada uma associada a um responsório. Começou-se então a substituir os responsórios litúrgicos em latim por vilancicos em língua vernácula, ou então a integrá-los a seguir aos responsórios. O que significava que as matinas continham oito a nove vilancicos (Knighton & Torrente, 2007).

As principais festas onde se integrava os vilancicos eram as do Natal e do Corpo de Deus, ocasiões para as quais era pedido ao Mestre de Capela que os compusesse especialmente para o efeito, dispensando-o dos seus serviços habituais e remunerando-o à parte. Em cada festa estas peças tinham de ser inéditas, não se podendo aproveitar para outra, nem utilizar nenhuma de outro compositor. A língua mais utilizada nos vilancicos era o castelhano, mas também se encontra textos em várias línguas e dialetos ibéricos: português, galego, asturiano, basco, cigano, mourisco e negro (Granados, 2013; Nery, 2004; Nery, 1997).

Primeiramente, a passagem do vilancico para o domínio religioso não sofreu grandes alterações, mas no século XVII a estrutura ABBA vai-se expandindo, sendo o Estribillo subdividido, a primeira parte uma Introducción solística e a segunda um Responsión coral; na mudança vai haver um número variado de Coplas estróficas curtas solísticas; em seguida dá-se a Volta, onde há um regresso ao Estribillo apresentado na íntegra ou só a sua parte coral (Nery, 1997; Nery & Castro, 1991).

2. Os Vilancicos de Manuel de Tavares no Catálogo da Livraria de D. João IV

O Duque de Bragança, o futuro D. João IV, recebeu, em Vila Viçosa, uma educação que incluía o estudo do Latim e da Música, como era típico de um grande fidalgo. O seu interesse pela música foi de tal ordem que dedicou muito dos recursos financeiros disponíveis e o essencial dos seus tempos livres à formação de uma das maiores, se não a maior biblioteca de música do seu tempo na Europa. Assim, encomendava ou adquiria impressos e manuscritos musicais aos principais polifonistas portugueses e espanhóis, mas também de outros países.

Desafortunadamente, a biblioteca com todo esse riquíssimo espólio musical foi destruída, em Lisboa, pelo terramoto de 1755 e só a primeira parte do catálogo impresso sobreviveu. Este tinha sido editado em 1649, em Lisboa, por Paulo Craesbeeck, sob o título de Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey D. João o IV Nosso Senhor. Contém cerca de dois mil volumes impressos e quatro mil peças manuscritas, das quais 1345 são obras em latim, 2351 são vilancicos e 196 obras seculares vocais e instrumentais. Segundo Rui Vieira Nery (Nery & Castro, 1991), os impressos parecem ter sido adquiridos sem um determinado critério para além de dispor de tudo quanto se ia publicando na Europa e era nas obras manuscritas que o monarca concentrava sobretudo as suas escolhas, estando representados entre aquelas mais de duzentos autores de diversas nacionalidades, com particular destaque para os das várias escolas polifónicas ibéricas.

Manuel de Tavares é um dos compositores representados no catálogo da livraria de D. João IV, com um total de 96 obras, sendo o sexto compositor mais representado (Nery, 1990). 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 (Nery, 1990).

A Tabela 1 contém a lista dos vilancicos de Manuel de Tavares no catálogo de D. João IV. Para cada peça fornece-se a seguinte informação: número de vozes; título da obra; língua; ocasião litúrgica; e classificação.

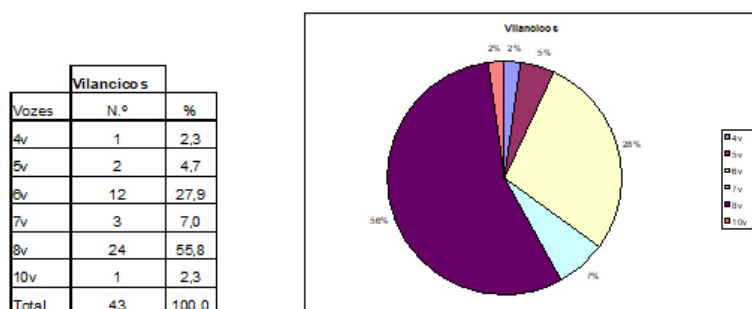
N.º Vozes	TÍTULO	Língua	OCASIÃO LITÚRGICA	clas.
4	Solo; 4	Como Adán una mançanita; II: Ay que desdicha	Castelhano	Corpo de Deus
	Solo W/5	Negro de guinea	Negro	Natal
	3 & 5	Qual ganará de los dos	Castelhano	S. António MB
6	Solo & 6v	Ay para andar o caminho do ceo	Galego	Corpo de Deus
	2 & 6	Niño, si los Reyes	Castelhano	Epifania B
	2 & 6	Sebastián, que ha robado sus glorias a Dios	Castelhano	S. sebastião B
	3 & 6	El Pan soberano	Castelhano	Corpo de Deus B
	3 & 6	Maravillas dicen de vos	Castelhano	Natal
	3 & 6	Pan soberano (El)	Castelhano	Corpo de Deus B
	3 & 6	Venis, niño Dios, del Cielo	Castelhano	Natal MB
	4 & 6	Bullen los aires	Castelhano	Natal
	4 & 6	Cordero Soberano	Castelhano	Corpo de Deus B
	4; 4 & 6	Dichosos pastores; II: Pues que nace en el yelo	Castelhano	Natal MB
	4; 4 & 6	Vuela, corazón cobarde	Castelhano	Corpo de Deus B
	5 & 6	Al aurora, que al sol enamora; II: Arroyados mormuradores	Castelhano	Nascimento do BMV B
7	Solo; 7v	Alba Maria (El); II: A los Cielos se lleva el amor	Castelhano	Assunção B
	3 & 7	Sebastián, si con mal zelo	Castelhano	S. sebastião B
	4 & 7	Esta sí, que es la guía del Cielo	Castelhano	Epifania MB
8	Solo & 8v	Albricias, que se ha hallado en el mundo	Castelhano	Nascimento do BMV B
	Solo & 8v	Dime esposo donde vas	Castelhano	Corpo de Deus
	Solo & 8; 8	Esta es Luna, y esta es una; II: yo la vi coronada de flores	Castelhano	Imaculada Conceição MB
	Solo in dial; 8	Gloria de estos valles; II: Salva, salva	Castelhano	Imaculada Conceição
	Solo & 8v	Hoy hace la tierra salva	Castelhano	Nascimento do BMV B
	Solo & 8v	Soldados en compañía	Castelhano	S. Inácio
	2 & 8	Alma ven, que por tí peno	Castelhano	Natal
	3 & 8	A cântar y dançar	Castelhano	Nascimento
	3 & 8	A cantar, y dançar	Castelhano	Entradas e Procissões de Freiras B
	3; 8	A ver un alba suýendo	Castelhano	Epifania B
	3 & 8	Cordero en los ballidos; II: Ay que nuevo cambite	Castelhano	Corpo de Deus
	3; 8	De Oriente, a oriente tres Reyes; II: Es viage de Reyes	Castelhano	Epifania MB
	3; 8	Ofendido de los hombres; II: Si Alcanzar quieres	Castelhano	Corpo de Deus B
	3; 8	Quien cual vos, Ana divina; II: Esre sí que es al campo dichoso	Castelhano	S. Ana B
	4 & 8	Alma que bebais	Castelhano	Corpo de Deus
	4 & 8	Ángeles y hombres	Castelhano	Nascimento do BMV B
	4 & 8	Aséstense los hielos	Castelhano	Natal MB
	4; 8	Ay Dios, que rica es Ana; II: Toca tu gaitilla	Castelhano	S. Ana B
	4 & 8	Dormidillos ojuelos	Castelhano	Natal MB
	4 & 8	Por comer a la mesa del mundo	Castelhano	Corpo de Deus MB
	4; 8	Riberas del Jordán (Las); II: Dillin, dillin	Castelhano	Natal
	2 & 6; 8	Ana Celestial y bella; II: Pues muestre el mundo alegría	Castelhano	S. Ana MB
	6; 8	De las sombras de la noche; II: Todo alegre amanece	Castelhano	Epifania B
		Albricias, albricias	Castelhano	Epifania
10		Toda hermosa solis, Maria	Castelhano	Imaculada Conceição B

Tabela 1 – Os vilancicos de Manuel de Tavares no catálogo de D. João IV

Analisando o catálogo podemos verificar que:

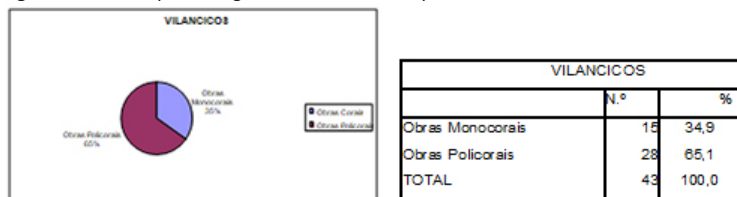
O número de vozes utilizado é bastante variado indo de quatro a dez, sendo as composições para oito vozes as mais utilizadas, com uma percentagem de 55,8%, que corresponde a mais de metade, seguindo-se as de seis, com 27,9% (fig. 1). De notar que só há uma obra a mais que oito vozes.

Fig. 1 – Número e percentagem de vozes



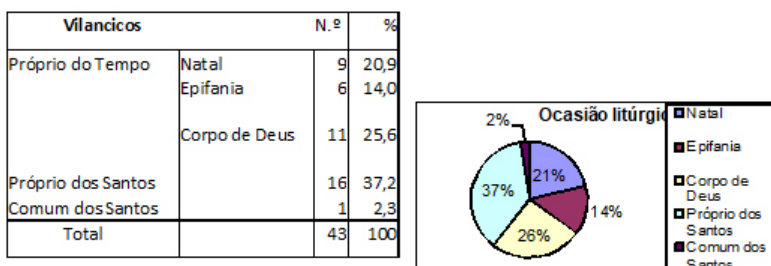
Há uma predominância bastante significativa de obras policorais, a rondar os 65%, enquanto as monocorais ficam pelos 35% (fig. 2).

Fig. 2 – Número e percentagem de obras corais e policorais



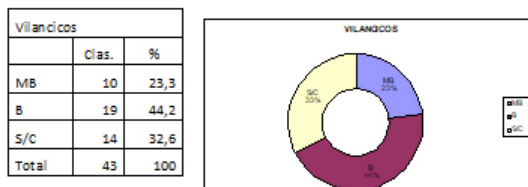
Quase a totalidade dos vilancicos foram escritas para uma ocasião litúrgica específica, com destaque para o Próprio do Tempo com 26 obras de um total de 43, o que perfaz uma percentagem de 60,5%. Em ordem decrescente do número de obras, as festas onde se integravam os vilancicos eram: Corpo de Deus (11), Natal (9) e Epifania (6). As restantes foram feitas para o Próprio dos Santos (37,2%), só havendo uma obra para o Comum dos Santos. De destacar as que foram realizadas para a festividade de S. Ana, uma vez que a Catedral de Las Palmas a tem como padroeira (fig. 3).

Fig. 3 – Ocasião litúrgica



D. João IV julgava e seleccionava as obras para serem cantadas na sua Capela, atribuindo-lhes classificações de Muito Bom, Bom, e Reprovada (as que caíam nesta última categoria eram enviadas para uma estante que designara por inferno). No caso de Manuel de Tavares é atribuída a classificação de Muito Bom (MB) a 10 das suas obras, numa percentagem de 23,3%, e de Bom (B) a 19, ou 44,2%, ficando sem classificação (s/c) 14, ou seja, 32,6% (fig. 4).

Fig. 4 – Classificação



A língua utilizada nos vilancicos é quase na totalidade o castelhano (95,3%), só em duas obras se utilizando outra: o Negro e o Galego.

Em síntese, os vilancicos de Manuel de Tavares referenciados no catálogo de D. João IV são em grande parte a oito vozes, policorais, com uma classificação de Bom, e a língua mais utilizada é o castelhano.

3. Os vilancicos de Manuel de Tavares sobreviventes

Só três vilancicos sobrevivem nos dias de hoje e não se encontrou nenhuma correspondência com o catálogo. São todos em estilo policoral, a 8, 12 e 13 vozes: em *A gozar del combite del cielo*, a Introducció e as Coplas são a três vozes (SST) e o Responción a oito vozes, em dois coros (SATB-SSAT); em *Pasito quedito*, a Introducció e as Coplas são a sete vozes em três coros (SAT-SSB-A), contendo momentos de monofonia, e o Responción a doze vozes em três coros (SSAT-SSAB-SATB); e em *Quien se atreve*, a Introducció e as Coplas são a sete vozes em dois coros (SSAB-SAT), e o Responción a treze vozes em três coros (SSATB-SATB-SATB).

Um facto curioso é a proveniência de todos os vilancicos serem da Catedral de Saragoça e de Valencia, pois Tavares nunca aí exerceu a sua atividade (Tabela 2).

Título	Proveniência	Voices	N.ºVV	N.º Comp.	Modo	Ocasião Litúrgica
<i>A gozar del combite del cielo</i>	Valencia	SATB – SSAT Coplas SST	8/3	143	II transp. a sol	Corpo de Deus
<i>Pasito quedito</i>	Saragoça	SSAT – SSAB – SATB Coplas SAT– SSB – A	12/7	184	XII	Natal
<i>Quien se atreve</i>	Saragoça	SSATB – SATB – SATB Coplas SSAB – SAT	13/7	135	VII	Da Conceição – 8 de Dezembro

Tabela 2. Os vilancicos de Tavares sobreviventes

3.1. Descrição codicológica e dos conteúdos musicais

Os vilancicos encontram-se todos em folhas de papéis soltos com dimensões mais ou menos semelhantes 0,31 x 0,22 m, contendo um número variável de pentagramas lançados a tinta preta ou castanha, e com notação e caligrafia da mesma cor. A autoria é assinalada na parte superior direita, no início da parte separada de cada voz.

No Pasito que dito, no verso da segunda folha, está contido a seguinte inscrição:

Pasito quedito

Vilancico A12 de Tabares el biejo

Cada coro ba en su plana no lo e oydo

Mas me lo an dado por famoso ya la podras

cantar

En belen a nacido la fol [?]

ba por frutos mi sagrado amor.

Dos Vilancicos sobreviventes, um é referente ao Natal (Pasito que dito), outro ao Tempo após Pentecostes (vilancico ao Santíssimo) para a festa do Corpo de Deus (Agozar del convite del cielo) e outro ao Próprio dos Santos, do dia da Conceição, 8 de dezembro (Quien se atreve).

3.2. Estrutura macro-formal

Quanto à estrutura macro-formal, tal como em outras obras policorais, há uma grande fragmentação dos temas ou motivos em incisos mínimos e com diálogo dos coros em alternância (em vez do fluir contínuo da linha melódica como nas composições para um só coro como era habitual na época). Um aspeto que contribui para a diversidade formal das composições tem a ver com a estrutura dos textos que lhe servem de base. A uma determinada organização textual tende a equivaler um certo tipo de organização musical, ainda que a correspondência nem sempre seja linear, pois podem interferir outros elementos indiferentes à observação do texto. A tendência predominante na tradição polifónica até ao século XVII era fazer decorrer diretamente a forma musical da morfologia do texto, procurando equilibrar de modo simétrico as dimensões das várias secções (Carter, 1992).

As três obras do género do Vilancico estão dentro desta estrutura formal, pois são policorais, e apresentam sobretudo nas coplas formas estróficas. Em seguida (Tabela 3) apresenta-se um esquema com a estrutura formal de cada composição.

Título	Estribilho		Mudanças (Coplas)	Volta
	Introdução	Responso		
<i>A gozar del convite del cielo</i>	Música	A ₁	A ₂	2 x B
	Texto			A ₂ ou A ₁ + A ₂
<i>Pasito que dito</i>	Música	A ₁	A ₂	2 x B
	Texto			A ₂ ou A ₁ + A ₂
<i>Quien se atreve</i>	Música	A ₁	A ₂	2 x B
	Texto	abbaac abbaac abbaac	dacd	A ₂ ou A ₁ + A ₂

Tabela 3. Estrutura macro-formal

O estribilho do vilancico Quien se atreve é em forma estrófica, o que não sucede nos outros. Na volta pode-se fazer uma das duas repetições do estribilho, A₂ ou A₁ + A₂.

3.3. Relação expressiva entre texto e música

Havia por parte de Manuel de Tavares, assim como de muitos compositores da sua época, uma preocupação expressiva e de 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 ou simbolismo musical mediante a qual se utilizava na composição relações extramuscais (Carter, 2001), tais como configuração melódicas e rítmicas, cromatismos, dissonâncias, melismas sobre certas sílabas, falsas relações, ornamentos, contrastes introduzidos na textura contrapontística, etc., como por exemplo: no vilancico Quien se atreve, um motivo melódico-rítmico em valores curtos e sincopados (± Öμ ± Ä ± Ä ± °) expressa um estado de alegria com a frase «viva quien vence, viva, viva».

3.4. Aspetos da policoralidade dos vilancicos

Embora se constate que há diversas combinações no que respeita à totalidade de número de partes, número de coros, número de partes por coro e tipos de partes, podemos distinguir na obra de Manuel de Tavares mais marcadamente dois exemplos: um com dois coros iguais (SATB), isto é, com vozes simétricas, como era mais corrente em Roma, e outro com vozes assimétricas, recorrendo a coros com combinações diferentes, sendo uma para vozes mais agudas e outra para mais graves, como era usual em Veneza (Carver, 1988), como por exemplo: SSAT para um coro, sendo habitualmente o primeiro, e SATB para o outro ou outros coros. No caso dos vilancicos a diversidade é ainda maior, como se pode constatar pela Tabela 4, e com a particularidade de em A gozar el convite del cielo ser o coro de vozes agudas o segundo.

Título / Vozes	Movimento das partes dos Baixos	Coro I	Coro II	Coro III
<i>A gozar del convite</i> (SATB-SSAT)	Por vezes não se imitam, quando se imitam movem-se em movimento contrário	harm. ind.	harm. ind. excepto c. 27.	
<i>Pasito quedito</i> (SSA-SSAB-SATB)	movem-se em movimento contrário ou movimento paralelo em uníssono ou oitavas	harm. ind. excepto c. 116-117	harm. ind.	Harm. ind.
<i>Quien se atreve</i> (SSATB-SATB-SATB)	movem-se em movimento contrário ou movimento paralelo em uníssono (ou oitavas)	harm. ind.	harm. ind. harm. ind. excepto c. 111-112	

Tabela 4 - Movimento das partes do Baixo e independência harmónica em passagem tutti

No que respeita às secções tutti (Tabela 4), os coros são tendencialmente independentes no plano harmónico, mas ocasionalmente podem perder essa independência. Isto acontece quando a quinta do acorde é a parte mais grave de um coro, o que pode indicar que estas composições não foram escritas para coros individuais dispersos, isto é, que os coros não estão distribuídos em espaços diferentes de um recinto (Abreu, 2002). Esta sugestão pode ser reforçada pela tendência de não se dobrar a terceira do acorde em passagens tutti, como por exemplo em *A gozar del convite*, c. 27.

3.4.1. A mudança antifonal

A mudança antifonal é a maior ferramenta na escrita policoral (Carver, 1988). As frases antifonais podem ser de curta ou longa duração e podem ser aplicadas a uma só palavra, ou a uma longa frase de 6 ou mais semibreves e são usadas de diferentes maneiras através do repertório. Existe repetição antifonal quando um trecho cantado por um coro é repetido antifonalmente por outro(s) coro(s). No entanto verificam-se várias variantes da repetição antifonal:

- repetição exacta – quando um trecho é cantado por um coro e repetido com o mesmo texto e a mesma música;
- transposição para um tom diferente;
- modificação melódica, harmónica ou detalhes rítmicos ;
- o começo é o mesmo mas o final diferente, ou vice versa.

Fig. 5 – Vilancico: *Pasito quedito*, principio e final igual (c. 51-55, coro 2 e 3)

The musical score for 'Pasito quedito' (measures 51-55) shows two systems of staves for Coro 2 and Coro 3. The lyrics are: 'duer- ma, ya no es tiem- po que duer- ma, que-'. The score illustrates the antiphonal repetition of the phrase. In the first system, Coro 2 sings 'duer- ma, ya no es tiem- po que' and Coro 3 sings 'duer- ma, que-'. In the second system, Coro 2 sings 'ya no es tiem- po que' and Coro 3 sings 'duer- ma, que-'. The score shows the antiphonal repetition of the phrase.

- extensão da repetição por adição da frase seguinte do texto, ou continuação com um tutti;
- repetição antifonal com o Baixo imitado pelo Soprano, ou vice versa;

- g) repetição musical com diferentes textos,
- h) repetição antifonal com mudança de texto.

Todas estas técnicas antifonais são bastante exploradas ao longo dos Vilancicos.

3.4.2. As Secções Tutti

As secções tutti assumem também um importante papel na música policoral, em geral, e nos vilancicos de Tavares, em particular. Frequentemente são usadas como marcas de pontuação, sendo sistematicamente aplicadas aos finais textuais e secções musicais. Também são utilizadas para quebrar a monotonia ou para enfatizar algumas palavras ou frases textuais, aplicando-se uma grande variedade de técnicas, o que resulta numa riqueza sonora e de textura. Muitas das secções seguem o típico estilo policoral homofónico com todas as vozes movendo-se juntas. Outras vezes aparecem em estilo contrapontístico livre ou imitação (Abreu, 2002). Deste modo, Tavares faz um bom uso de ambos os estilos, o imitativo e o homofónico, embora este último numa maior proporção, no sentido de criar contraste e interesse através de toda a peça. Neste sentido, Tavares também introduz por vezes secções de redução de vozes, normalmente de um só coro.

3.4.3. Entrada dos temas

Outra característica que se deve ter em conta é a ordem de entrada ou da exposição do tema inicial de uma obra, encomendada regra geral ao primeiro coro. Por norma o primeiro coro desenvolve uma primeira frase tanto musical como literária, e o segundo coro responde com essa mesma frase literária, ou umas vezes com a segunda do texto, mas quase sempre com um motivo musical diferente (Carver, 1988). Algumas vezes, embora poucas, acontece que a seguir à entrada do primeiro coro se segue um tutti, em vez do segundo coro. Em relação aos tipos de enlace entre as entradas e silêncios dos coros aparecem diferentes tipos que se passam a descrever:

- a) imitação do novo coro construída sobre o último acorde do coro anterior;
- b) uma ou várias vozes adiantam-se ao último acorde do coro anterior;
- c) fusão completa de todas as vozes;
- d) entrada homofónica do novo coro sobre o último acorde do coro anterior.

De entre os diversos tipos, este último é ligeiramente o mais citado, acontecendo muitas vezes que é o novo coro que entra com um desenho vertical sobre a última parte da nota final do coro anterior, o que no caso de ser a primeira sílaba acentuada dá lugar a figurações sincopadas muito interessantes.

Em síntese, nos vilancicos policorais sobreviventes, que serão obras de maturidade, não é difícil constatar as novidades: o número de vozes de que se serve, a invenção temática, e a consecução de grandes efeitos graças à distribuição dos músicos em vários coros de diferente colorido, a alternância, e a espacialização. 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.

Nesta questão dos vilancicos sobreviventes e os existentes no catálogo colocam-se algumas questões: Porque não aparece música policoral antes do período de Las Palmas de Gran Canária?

Não é de supor que Manuel de Tavares só tenha composto música policoral quando foi para Las Palmas em 1631, onde permaneceu os seus sete últimos anos de vida, até 1638. Se examinarmos mais uma vez o catálogo de D. João IV, 63 obras de um total de 96 nele inventariadas são policorais. 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 Valencia. 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. Ao levar consigo a maior parte das suas obras, presumivelmente depois da sua morte, foram vendidas a várias catedrais espanholas, pelo filho Nicolau Tavares, o qual se encontrava numa situação bastante precária. A este núcleo podem também pertencer as peças deste autor compradas para a grande biblioteca de música do Rei D. João IV.

Acknowledgments

This paper was presented at 6th EIMAD – Meeting of Research in Music, Art and Design, and published exclusively at Convergences.

Referências bibliográficas

- Abreu, J. (2002). Sacred polychoral repertory in portugal, ca. 1580-1660. Tese de Doutoramento., Department of Music, Shool of Performing Arts, University of Surrey.
- Carter, T. (1992). Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy. London: Batsford.
- Carter, T. (2001). Word-painting. In Stanley Sadie (ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ª Ed, vol. 27, pp. 563-564). London: MacMillan Publishers Ltd
- Carver, A. F. (1988). Cori Spezzati (vol. I). New York: Cambridge University Press.
- Granados, O. P. (2013). “Zente Pleto, Zente Pleto” O vilancico de negro em Portugal século XVIII: Dois casos de estudo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- Knighton, T. & torrente, A. (Ed.) (2007). Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800; The Villancico and Related Genres. Hampshire: Ashgat.
- Nery, R. V. (1990). 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. Tese de Doutoramento em Musicologia, Universidade do Texas, Austin, Texas, USA.
- Nery, R. V. & Castro, P. F. (1991). História da Música (sínteses da cultura Portuguesa) Lisboa: Imprensa Nacional casa da Moeda.
- Nery, R. V. (1997). O vilancico português do século XVII: Um fenómeno intercultural in: S. E. Castelo Branco (Ed.). Portugal e o Mundo: Encontro de culturas na música (pp. 91-112). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Nery, R. V. (2004). Spain, Portugal, and Latin America. In G. J. Buelow (Org.). A History of Baroque Music. Bloomington: Indiana University Press.
- Vieira, L. P. (2013). Vilancico religioso na Península Ibérica – século XVI. Os vilancicos de Pedro de Cristo (c.1551-1618). Dissertação de Mestrado, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal.

Reference According to APA Style, 5th edition:

Castilho, L. ; (2018) Passado e presente do Vilancico na obra de Tavares. Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes , VOL XI (21) Retrieved

