



Departamento de Música

Os tentos de meio-registo e as batalhas de Pedro de Araújo:
questões de autoria e edição crítica

Sérgio Manuel Barros Rodrigues da Silva

Trabalho de projecto preparado sob a orientação do Professor Doutor João Pedro d'Alvarenga e co-orientação do Professor Doutor João Vaz como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Música, ramo de interpretação (Órgão)

2010

© 2010, Sérgio Silva

versão corrigida e revista em Março de 2011

Resumo

O presente trabalho de investigação aborda, essencialmente, a temática das formas idiomáticas para órgão no Maneirismo ibérico, com o estudo particular da obra do compositor português Pedro de Araújo.

O forte desenvolvimento que o órgão sofre após a Reforma Católica conduz à criação de um imenso repertório, com o surgimento de novos géneros que pretendem explorar as novas características do instrumento, dos quais o compositor-organista referido é um ilustre representante.

Com este trabalho, pretende-se, primeiramente, aprofundar a questão da atribuição de autoria de algumas peças a Pedro de Araújo outrora sugeridas por musicólogos como Gerhard Doderer. Numa segunda etapa, o resultado surge sob a forma de uma edição crítica das mesmas peças, após um período de análise meticulosa das fontes.

Abstract

***Tentos de meio-registo and batalhas* by Pedro de Araújo:**

Authorship and Critical Edition

The present dissertation approaches the thematic of specific genres of music written for the 17th century organ of the Iberian Peninsula, with the study of the work of Pedro de Araújo, organist-composer from the North of Portugal.

It is well known that the organ suffers an enormous development after the Catholic Reformation in the Iberian Peninsula. Therefore, a wide repertoire is created, with the emergence of specific genres of music, conceived to explore the new characteristics of the iberian organ, in which Pedro de Araújo is a remarkable and outstanding composer.

First of all, this work pretends to analyze the subject of authorship of some pieces, suggested by musicologists such as Gerhard Doderer. It concludes with a critical edition of those pieces, conceived after a long period of meticulous analysis of the sources.

Índice

Siglas usadas para a localização de fontes	vi
Siglas usadas para a identificação de edições modernas	vi
Outras siglas, sinais, abreviaturas e convenções	vii
Prefácio	ix
1. Introdução	1
2. Os géneros idiomáticos para órgão no contexto do Maneirismo ibérico	6
3. Perfil biográfico de Pedro de Araújo	15
4. A produção musical de Pedro de Araújo	18
As fontes	18
Catálogo de obras	21
Autoria confirmada	21
Autoria atribuída	23
5. Questões de autoria	26

6. Edição crítica	41
Procedimentos editoriais	44
Revisão crítica	48
<i>Batalha de 6º Tom</i>	48
<i>Batalha de 6º Tom “Compendiária”</i>	55
<i>Meio Registo de 2 tipples de 1º Tom</i>	59
<i>Meio Registo de 2 tipples de 2º Tom</i>	61
<i>Meio Registo de 2 tipples de 3º Tom</i>	64
<i>Meio Registo de 3 tipples</i>	66
Textos musicais	70
<i>Batalha de 6º Tom</i>	71
<i>Batalha de 6º Tom “Compendiária”</i>	78
<i>Meio Registo de 2 tipples de 1º Tom</i>	85
<i>Meio Registo de 2 tipples de 2º Tom</i>	93
<i>Meio Registo de 2 tipples de 3º Tom</i>	99
<i>Meio Registo de 3 tipples</i>	104
7. Considerações finais	113
8. Bibliografia	115
Música para órgão: manuscritos	115
Música para órgão: livros impressos	115
Cantochão e polifonia: livros impressos	115
Edições modernas	115
Teses, artigos, partes de publicações e outros documentos	116
Discos	118
Recursos na rede	119

Anexo I	<i>Facsimile</i> das peças do Manuscrito Musical 43 da	120
	Biblioteca Pública do Porto	
	<i>Batalha de Sexto Tom de Pedro de Araujo.</i>	121
	<i>Meio Registo de dous Contra baixos. P^{ro} Tom.</i>	128
	<i>Obra de</i>	136
	<i>Meyo Regysto de 3.º Tom</i>	143
	<i>Meio Registo terçado de Tres Tiples</i>	150
Anexo II	<i>Facsimile</i> das peças do Manuscrito 964 do Arquivo Distrital	157
	de Braga	
	<i>Batalha de 6º Tom</i>	158
	<i>Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.</i>	164
	<i>Meio Registo de 2.º Tom dois tipples e dois contrabaixos</i>	171
	<i>Meio Registo terçado de tres Tiples Pº de Araujo.</i>	176

Siglas usadas para a localização de fontes

- P- Portugal
- Pm Porto, Biblioteca Pública Municipal
- BRd Braga, Arquivo Distrital

Siglas usadas para a identificação de edições modernas

- OH 1 DODERER, Gerhard, ed., *Sechs spanische und portugiesische Batallas des 17. Jahrhunderts*, Organa Hispanica I, Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1971
- OH 5 DODERER, Gerhard, ed., *Tientos de medio registro*, Organa Hispanica V, Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1980
- OH 9 DODERER, Gerhard, ed., *Pedro de Araújo - Ausgewählte Werke*, Organa Hispanica IX, Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1984
- VH DODERER, Gerhard, ed., *Portugal*, Vox Humana - Internationale Orgelmusik, Kassel, Bärenreiter, 1998
- PM 11 SPEER, Klaus, ed., *Fr. Roque da Conceição - Livro de obras de órgão*, Portugaliae Musica XI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967
- PM 25 DODERER, Gerhard, ed., *Obras selectas para órgão - Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, 2ª edição, Portugaliae Musica XXV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998
- EOS 5 DALTON, James, ed., *Spain & Portugal*, Faber Early Organ Series V, Londres, Faber Music Limited, 1987

A apresentação das edições modernas é efectuada com as referidas siglas e com o número da peça da referida edição. A título exemplar, PM 11:26 refere-se à peça nº 26 da edição de Klaus Speer sobre o *Livro de obras de órgão*, de Fr. Roque da Conceição.

Outras siglas, sinais, abreviaturas e convenções

A	alto, contralto	T	tenor
B	baixo	v	verso
Br	Braga	v(v).	voz(es)
c(c).	compasso(s)		
c1	clave de dó na 1ª linha		
c2	clave de dó na 2ª linha		
c3	clave de dó na 3ª linha		
c4	clave de dó na 4ª linha		
f(f).	fólio(s)		
f3	clave de fá na 3ª linha		
f4	clave de fá na 4ª linha		
g2	clave de sol na 2ª linha		
P	Porto		
p(p).	página(s)		
r	recto		
S	soprano, tiple		
S1	1º tiple		
S2	2º tiple		
S3	3º tiple		

Na realização da revisão crítica, os comentários são apresentados sob a forma duma tabela: para o caso de peças com duas fontes, a primeira coluna (lado esquerdo) diz respeito à fonte a que se refere a entrada; a segunda coluna identifica o(s) compasso(s); e a terceira constitui o comentário propriamente dito.

Acerca da primeira coluna, quando todo o comentário feito não apresenta uma sigla, significa que esta observação diz respeito à fonte escolhida para a edição. Quando tem sigla, o comentário é sobre a fonte alternativa. Identificando as fontes pelo local, são usadas as seguintes siglas: Br para o manuscrito de Braga e P para o manuscrito do Porto.

Quanto à execução do comentário (terceira coluna), quando se trata de identificar uma determinada figura, esta não é apresentada pelo seu tipo, mas por um número colocado em expoente em relação à identificação da voz. Como exemplo, c. 18 T³ refere-se à terceira figura do compasso dezoito da linha do tenor. A classificação das partes é realizada de acordo com a tipologia estandardizada para a música vocal a quatro vozes, textura que predomina nas obras de Araújo. No entanto, exceção surge com o *Meio Registo de 3 tipples*, que, por apresentar três linhas solísticas agudas, optou-se por designar cada um dos tipples de S1, S2 e S3, sendo que S1 é o pentagrama no topo do sistema.

A classificação da altura do som é apresentada em notação alfabética em itálico, sendo que a identificação de oitavas respeita a convenção de Helmholtz, em que o dó central é referido como *c*'.

Prefácio

Desde o início do mestrado que pensei em abordar um objecto de estudo cuja natureza fosse inteiramente portuguesa e que contribuísse de forma significativa para a musicologia e para a minha formação artística. Em primeiro lugar, os géneros idiomáticos para órgão do século XVII português - o tento de meio-registo e a batalha - definem, desde há muito, um objectivo do mais alto interesse pessoal. Em segundo lugar, após uma análise do património organístico português da época e das investigações sobre o mesmo, verifiquei que uma das personagens mais marcantes constitui ainda um terreno por explorar com a merecida profundidade. Para além de ser, sem dúvida, o nome mais referenciado nos principais manuscritos de música para órgão do fim do Maneirismo em Portugal, Pedro de Araújo é a figura, por excelência, associada aos géneros citados.

A investigação inicial efectuada sobre a figura referida permite identificar alguns enigmas sobre a sua vida e produção musical. A nível biográfico, existem poucas referências, sendo que algumas não são consideradas fidedignas. Não obstante, várias versões da sua biografia surgiram com base em suposições. Quanto à sua produção musical, verificam-se discordâncias entre as fontes, ao nível do título da peça, da própria autoria da peça e até do texto musical, o que é comum acontecer nesta época.

Para além de uma abordagem teórica, existem motivações importantes para estudar esta temática numa perspectiva artística. A música em Portugal desta época é de uma qualidade elevadíssima, equiparada ao que se passa na vanguarda europeia, embora adaptada à escola do seu país. Outro aspecto importante reside no facto de serem os primeiros géneros que surgem especificamente para um órgão que evoluiu e tomou características próprias na Península Ibérica.

Ao longo da minha formação enquanto intérprete, apesar de ter tido oportunidade de estudar obras destes géneros, nunca me debrucei a estudar peças de Araújo e tão pouco vejo isso acontecer na cena musical portuguesa e quiçá internacional. No entanto, surgem raras excepções de algumas obras do compositor que atingiram patamares de sucesso, caso da *Batalha de 6º tom*, peça incluída no objecto de estudo. Torna-se imperativo dar a conhecer a qualidade das restantes obras que compõem a sua produção musical.

Não espero que o resultado obtido com este trabalho seja incontestável, mas que seja mais um contributo para a investigação deste compositor, figura tão importante do repertório para órgão no Maneirismo português.

Por fim, não posso deixar de agradecer de uma forma especial ao Professor Doutor João Pedro d'Alvarenga, pela excelente orientação que me proporcionou, ao meu co-orientador Professor Doutor João Vaz, pela contribuição inestimável para a minha formação artística, ao Pedro Salsa Crisóstomo, pela partilha de conhecimentos tão importantes para o cerne deste trabalho, aos meus pais e à Mariana, pelo apoio sempre disponível, e a todos que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão desta dissertação.

1. Introdução

A presente dissertação, promovida no âmbito de trabalho de projecto de mestrado em música, ramo de interpretação, tem como objectivo geral aprofundar o estudo de formas idiomáticas para órgão no Maneirismo ibérico - o meio-registo e a batalha - com particular incidência na produção musical de Pedro de Araújo.

A condução desta investigação tem como finalidade dois objectivos específicos: justificar a atribuição da autoria de algumas peças, ao género de meio-registo e batalha, contempladas nos principais manuscritos de música para órgão do século XVII português a Pedro de Araújo, outrora realizada por Gerhard Doderer; e realizar uma edição crítica dos meios-registos e batalhas de Araújo, recorrendo à comparação entre as fontes e ao conhecimento prático adquirido sobre estes géneros e o idioma musical da época.

Actualmente, existem várias publicações sobre Araújo, maioritariamente no domínio da sua obra musical. A sua produção, compilada principalmente em duas fontes, surge, na maior parte das vezes, editada com base em cada um dos manuscritos, sem cruzamento e comparação da informação. Por um lado, nas principais publicações da obra de Araújo, um dos manuscritos foi editado na íntegra como uma individualidade, sem recorrência à comparação do texto musical. Por outro lado, a edição do outro manuscrito foi igualmente elaborada com base no próprio, mas a sua revisão crítica apresenta as variantes da outra fonte. Porém, mesmo esta publicação peca por se tratar de uma edição parcial do manuscrito, sendo que algumas obras de Araújo não foram contempladas.

Após uma primeira fase de investigação, o objecto de estudo define-se por um conjunto de seis peças, duas batalhas e quatro meios-registos, como se apresenta na tabela 1, a qual está organizada por género e tom eclesiástico.

Título original	Fontes	Título normalizado
<i>Batalha de Sexto Tom de Pedro de Araujo</i>	P-Pm 43 f. 55v	<i>Batalha de 6º Tom</i>
<i>Batalha de 6º Tom</i>	P-BRd 964 f. 38v	
<i>Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.</i>	P-BRd 964 f. 56r	<i>Batalha de 6º Tom “Compendiária”</i>
<i>Meio Registo de dous Contra baixos. P.º Tom.</i>	P-Pm 43 f. 42v	<i>Meio Registo de 2 tipples de 1º Tom</i>
<i>Obra de</i>	P-Pm 43 f. 58v	<i>Meio Registo de 2 tipples de 2º Tom</i>
<i>Meio Registo de 2.º Tom dois tipples e dois contrabaixos</i>	P-BRd 964 f. 32r	
<i>Meio Registo de 3.º Tom</i>	P-Pm 43 f. 91r	<i>Meio Registo de 2 tipples de 3º Tom</i>
<i>Meio Registo terçado de tres Tipples Pº de Araujo.</i>	P-BRd 964 f. 27r	<i>Meio Registo de 3 tipples</i>
<i>Meio Registo terçado de Tres Tipples</i>	P-Pm 43 f. 27v	

Tabela 1. Peças do objecto de estudo, fontes, títulos originais e normalizados

Verificaram-se semelhanças entre a *Batalha de 6º tom “Compendiária”* e outras peças, mas optou-se por não incluir as últimas no objecto de estudo. Estas relações são exploradas com mais detalhe na secção destinada à produção musical de Araújo.

É imperativo que a dissertação contemple alguns capítulos de contextualização de forma a inteirar o leitor sobre a origem e desenvolvimento da problemática abordada. Deste modo, são apresentados dois capítulos sobre Pedro de Araújo, destinados à sua vida e à sua obra, e um capítulo sobre a génese e desenvolvimento das formas idiomáticas para órgão ibérico. Os restantes capítulos são dedicados ao desenvolvimento do próprio objectivo deste trabalho e à

exposição de uma série de considerações finais a reter sobre a temática e sobre a problemática de construir uma edição crítica nestas circunstâncias.

O recital para a prova de mestrado decorreu no dia 2 de Março de 2011 às 10 horas na Sé de Évora, no órgão renascentista. As edições utilizadas para a execução são apresentadas sob o título de cada peça. O programa teve a seguinte constituição:

Pedro de Araújo: obras diversas

Batalha de 6º Tom

Editado por Sérgio Silva; 2010

Tento do 2º Tom

Editado por João Vaz; 2010

Meio Registo de 2 tiple de 3º Tom

Editado por Sérgio Silva; 2010

Obra de 6º Tom

Editado por Sérgio Silva; 2010

Obra de 2º Tom

Editado por Gerhard Doderer; PM 25:18; pp. 70-73

Phantasia de 8º Tom

Editado por Klaus Speer; PM 11:30; pp. 64-69

Consonâncias de 1º Tom

Editado por João Vaz; 2010

Meio Registo de 2 tiple de 2º Tom

Editado por Sérgio Silva; 2010

Obra de passo solto de 8º Tom

Editado por James Dalton; EOS 5:10; pp. 36-37

Obra de 1º Tom sobre a Salve Regina

Editado por Gerhard Doderer; OH 9:2; pp. 5-8

Batalha de 6º Tom “Compendiária”

Editado por Sérgio Silva; 2010

Apresenta-se, de seguida, as registações utilizadas para cada peça:

Batalha de 6º Tom

Flautado de 12; Outava Real; Quinta Real; Cheio

c. 41: - Outava Real; - Quinta Real; - Cheio; + Trompeta Real; + Clarim

c. 84: - Trompeta Real

c. 94: + Trompeta Real

c. 99: Outava Real (Solo)

c. 139: - Outava Real; + Flautado de 12; + Trompeta Real; + Clarim

c. 178: + Quinta Real

Tento do 2º Tom

Flautado de 12

Meio Registo de 2 triples de 3º Tom

Flautado de 12; Outava Real; Corneta

Obra de 6º Tom

Flautado de 12; Outava Real; Quinta Real

Obra de 2º Tom

Flautado de 12; Outava Real

Phantasia de 8º Tom

Flautado de 12; Outava Real; Quinta Real; Cheio de Registos

c. 6: - Quinta Real; - Cheio

c. 105: + Quinta Real

c. 129: + Cheio

c. 161: + 15ª y 17ª

Consonâncias de 1º Tom

Flautado de 12

Meio Registo de 2 tipples de 2º Tom

Flautado de 12; Outava Real; Corneta

Obra de passo solto de 8º Tom

Flautado de 12; Outava Real; Quinta Real; Cheio

Obra de 1º Tom sobre a Salve Regina

Flautado de 12; Outava Real

Batalha de 6º Tom “Compendiária”

Flautado de 12; Outava Real; Quinta Real; Cheio

c. 13: - Outava Real; - Quinta Real; - Cheio; + Trompeta Real; + Clarim

c. 40: - Trompeta Real; - Clarim; + Quinta Real

c. 54: - Quinta Real; + Trompeta Real; + Clarim

c. 95: - Trompeta Real; - Clarim; + Outava Real

c. 99: + Trompeta Real; + Clarim

2. Os géneros idiomáticos para órgão no contexto do Maneirismo ibérico

A música para órgão na Península Ibérica terá sofrido um desenvolvimento significativo logo na primeira metade do século XVI, comprovado pelo volume de obras publicadas na época, colocando Portugal e Espanha ao nível do resto da Europa, no que diz respeito ao domínio de composição para este instrumento¹. A *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonçalo de Baena, publicada em 1540, é considerada como a primeira fonte de música para órgão na Península Ibérica. Apenas quase vinte anos mais tarde é que surge impressa uma nova publicação neste domínio, o *Livro de cifra nueva* do espanhol Luys Venegas de Henestrosa, impressa em Alcalá de Henares em 1557². A análise destas e de várias outras fontes da mesma época evidencia um desenvolvimento progressivo do género predominante na música para tecla da Península Ibérica do Maneirismo, o tento. Este, tendo origem na adaptação pura de polifonia vocal para o instrumento, sofre um afastamento gradual desta tradição, no sentido de, através de ornamentação e glosas, aproximar o texto musical a uma escrita idiomática instrumental. Como figuras expoentes desta fase de desenvolvimento, não se pode deixar de mencionar a arte de António de Cabezón e de António Carreira.

Contudo, é com o despoletar da Reforma Católica que o desenvolvimento da música para órgão é intensificado. De entre as várias áreas que sofreram um grande impacto, através das directivas definidas no Concílio de Trento, a música

¹ Rui Vieira NERY, [NOTAS para] *António Carreira - Tentos & Fantasias*, João Vaz, Portugaler, 2002, CD, 2004-2

² *Idem*

na liturgia seria um dos alvos da Reforma Católica³. Neste campo, os teólogos conciliares criticaram severamente as gerações musicais pré-conciliares, caracterizadas por incluir temas profanos na música religiosa e complexos jogos contrapontísticos e rítmicos que perturbavam imenso a transmissão do texto sagrado e do devido ambiente espiritual⁴. Ficariam definidas algumas normas litúrgicas para a música com o Concílio, entre as quais, a transmissão clara do texto sagrado e o cuidado meticuloso na elaboração de textos para novos motetes⁵.

Parece claro que a religiosidade profunda dos reis portugueses do século XVI, associada à perda da independência do trono em 1580 e conseqüente exílio da nobreza, terá conduzido à predominância da produção de música religiosa em Portugal, na qual se insere a música para órgão, e à decadência da música profana. O facto de a corte régia e a alta nobreza serem os principais centros de emprego para os músicos na época, com os fenómenos recentemente descritos, estes centros eram agora focados nas catedrais diocesanas, mosteiros importantes de algumas ordens religiosas e colegiais suficientemente ricas para ostentar o luxo da execução da música⁶.

No domínio da música instrumental, toda esta prática encontrava-se agora centrada no serviço do culto, assumindo tanto a função de reforçar e dobrar a polifonia vocal, como a de preencher uma segunda rubrica musical da liturgia, de responsabilidade exclusiva⁷. Naturalmente, sendo o instrumento de eleição da

³ Rui Vieira NERY, [NOTAS para] *Batalhas & Meios Registos - Música Ibérica para Órgão do século XVII*, Joaquim Simões da Hora, Movieplay, 1994, CD, 3-11036

⁴ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991, p. 47

⁵ *Idem*, pp. 47-48

⁶ R. V. NERY, [NOTAS para] *Batalhas & Meios Registos*

⁷ R. V. NERY e P. F. de CASTRO, *História da Música*, p. 64

Igreja Católica para o acompanhamento da liturgia, o órgão seria bastante valorizado e beneficiado⁸.

Apesar de se apresentar já desde épocas anteriores em Itália⁹, uma das medidas musico-litúrgicas que mais motivou a produção de música para órgão e que se implementou na Península Ibérica no século XVII foi a prática do *alternatim*, que consiste numa execução antifonal entre cantochão e órgão, aplicada nos versos das rubricas dos Ofícios e do Ordinário da Missa¹⁰. Outro factor contributivo reside no facto de a secção instrumental ser responsável por preencher musicalmente os vários momentos processionais da liturgia, quando as antífonas cantadas não eram suficientemente longas para acompanhar todo o ritual processional. Deste modo, começaria a surgir um repertório instrumental específico para preencher a lacuna entre o fim das antífonas e o fim das procissões litúrgicas¹¹.

Por sua vez, o tento, género predominante da música para órgão na época, começa a assumir uma certa flexibilidade ao longo deste desenvolvimento. Tanto pode ser apresentado na íntegra sem mudanças de secção como pode ser multi-seccionado, para além de poder ser elaborado segundo uma construção monotemática, como acontece na maior parte da obra de Francisco Correa de Arauxo, ou pluritemática, no caso de Manuel Rodrigues Coelho¹².

⁸ R. V. NERY, [NOTAS para] *Batalhas & Meios Registos*

⁹ Alexander SILBIGER, *Keyboard Music before 1700*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 2004, p. 246

¹⁰ Bernadette NELSON, «Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles», *Early Music*, Vol. 22, N° 2, Iberian Discoveries II, Oxford University Press, 1994, pp. 239-259

¹¹ R. V. NERY e P. F. de CASTRO, *História da Música*, p. 65

¹² Rui Vieira NERY, *Spain, Portugal and Latin America*, in George J. BUELOW, *A history of baroque music*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2004, p. 379

A tradição organística ibérica pré-conciliar bem alicerçada e as práticas musicais resultantes da Reforma Católica constituiriam, assim, o motor para o crescimento exponencial dum repertório único e autónomo para o órgão, de índole peninsular. Seriam desenvolvidos géneros, formas e dialecto musical próprios, mostrando a crescente importância do papel do órgão na solenização da liturgia, e cujo resultado seria um produto artístico do mais alto valor, independentemente da crescente impermeabilidade às tendências da música instrumental que se passavam no resto da Europa¹³.

Naturalmente, todo o desenvolvimento verificado no domínio composicional do órgão na península terá tido um impacto decisivo no plano da construção dos instrumentos, assim como também terá resultado do desenvolvimento na arte da construção¹⁴. Aliás, esta relação simbiótica entre construtores, compositores e intérpretes de um instrumento está bem patente ao longo da história da música ocidental. Deste modo, a produção de repertório para órgão verificada desde o século XVI, mas intensificada a partir do Concílio de Trento, teria o seu estímulo particular junto dos organeiros, tal como as inovações propostas pelos mestres artífices teriam o seu estímulo junto dos compositores e intérpretes.

À semelhança da singularidade atingida no nível musical já mencionada, também a escola de organaria ibérica se viria a afirmar como uma escola única, tipicamente peninsular. Até ao início do século XVI, os órgãos na Península Ibérica teriam muitas semelhanças com outros instrumentos de qualquer parte da Europa¹⁵. Então, era frequente encontrar, para além dos grandes órgãos de tribuna,

¹³ R. V. NERY, [NOTAS para] *Batalhas & Meios Registos*

¹⁴ João Freitas BRANCO, *História da Música Portuguesa*, 4ª Edição, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005, p. 161

¹⁵ Barbara OWEN, e Peter WILLIAMS, «Organ», «V. The Organ, 1450-1800», «9. The Baroque organ in the Iberian Peninsula and Latin America.», Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (último acesso a 4 de Janeiro de 2010)

pequenos instrumentos de dimensões portáteis como realejos e positivos¹⁶. Longe de ser uma característica importante que distancia a escola ibérica das restantes escolas europeias deve, no entanto, ser mencionada: os organeiros da península usaram como medida de construção para os tubos o palmo, e não o pé como no resto da Europa. Desta forma, encontra-se em Portugal a designação de 24 palmos, 12 palmos, 6 palmos, assim como em Espanha se pode encontrar a designação de 26 palmos, 13 palmos, 6 palmos. Apresenta-se uma pequena tabela com a correspondência das medidas usadas em Portugal e Espanha com a medida utilizada nas escolas de organaria do resto da Europa:

Portugal (palmo)	Espanha (palmo)	Resto da Europa (pé)
24	26	16
12	13	8
6	6	4

Tabela 2. Correspondência entre as medidas usadas na Península Ibérica e o resto da Europa

Contudo, foi nos meados do século XVI que os órgãos na Península Ibérica começaram a assumir algumas características dignas de nota que os distanciaram dos órgãos das restantes escolas europeias de organaria. À excepção dos órgãos de grandes igrejas e catedrais, o órgão ibérico desta época caracterizava-se por possuir apenas um manual, com uma extensão algo reduzida, C/E-a², e pela ausência de pedaleira. Ao plano tonal do órgão seria acrescentada uma família de registos de tipo flautas (*nazardos*) que suplementaria a família dos flautados. Quando surgia o caso de um instrumento possuir uma segunda divisão manual, esta era designada *cadireta* e colocada nas costas do organista. Se o

¹⁶ A. SILBIGER, *Keyboard Music before 1700*, pp. 314-316 e R. V. NERY, *Spain, Portugal and Latin America*, p. 379

A passagem dedicada ao desenvolvimento do órgão e características da escola de organaria ibérica durante o Maneirismo é essencialmente baseada nas referências mencionadas, com excepção da menção da medida de construção dos tubos.

instrumento tinha pedaleira, esta apresentava-se sob a forma de um conjunto de teclas ou botões rudimentares permanentemente ligado à oitava grave do manual, que por vezes teria um registo independente de 24 palmos. A este tipo de pedaleira associa-se frequentemente a designação *contras*.

Face às limitações que um órgão de um só teclado e sem pedaleira apresenta, os organeiros ibéricos desenvolveram um dispositivo engenhoso no último terço do século XVI, que permite obter alguma flexibilidade e variedade no colorido tímbrico. Esta inovação consistia em dividir o teclado e o someiro em duas partes distintas, cada uma com registos independentes (meios-registos), constituindo, assim, a designação teclado partido. Assim, as teclas inferiores ao dó central eram controladas por manúbrios próprios, colocados na consola no lado esquerdo do organista, e as teclas superiores ao dó sustenido central eram controladas por puxadores na parte direita. Isto permitia ao intérprete a construção de uma registação para a mão esquerda e para a mão direita, de forma independente, o que poderia resultar num contraste tímbrico, possibilitando, assim, o destaque de uma ou mais vozes solísticas da textura polifónica. Esta característica influenciou significativamente o percurso da música para órgão no século XVII.

Já no início do século XVII, a extensão do teclado seria alargada na região aguda, para C/E-c^{'''}, e surgiria mais uma inovação notável: a inclusão de registos de palheta colocados horizontalmente na fachada do instrumento, designados clarins. Se, por um lado, os registos de palheta já são por natureza bastante incisivos, esta nova característica da organaria ibérica iria potenciar o carácter penetrante e brilhante destes.

Saliente-se que, até ao último quartel do século XVIII, os órgãos ibéricos apresentam uma outra característica acessória - a oitava curta¹⁷. Esta consiste no facto de, na oitava mais grave do teclado, serem omitidas algumas notas que constituíssem acidentes pouco utilizados. Obviamente, isto tornaria o processo de construção menos dispendioso e menos desafiante para o organeiro, uma vez que

¹⁷ J. F. BRANCO, *História da Música Portuguesa*, p. 160

os tubos das notas graves são os maiores, logo os mais dispendiosos e os que ocupam mais espaço dentro da caixa do órgão. Desta forma, a oitava curta apresenta todas as notas, excepto o dó sustenido, ré sustenido, fá sustenido e sol sustenido, acidentes pouco ou nada utilizados na música ibérica do Maneirismo.

É com base na inovação do teclado partido que surge um dos géneros idiomáticos para órgão: o tento de meio-registo¹⁸. De estrutura semelhante à do tento do final do século XVI, este género é concebido para explorar o destacamento de uma ou mais vozes do tecido polifónico, quer seja na parte superior como na parte inferior do teclado¹⁹. É frequente encontrar neste tipo de peças uma série de efeitos de monodia acompanhada e contrastes concertantes²⁰, constituindo autênticas demonstrações de virtuosismo e de grande poder afectivo, já que as mudanças súbitas de timbre e os efeitos improvisatórios, a somar ao uso crescente da dissonância e da ornamentação, perturbavam crescentemente o carácter da peça²¹.

Devido ao facto do meio-registo ter surgido numa determinada etapa de desenvolvimento do tento, o primeiro já não assume algumas das características típicas das fases primordiais do segundo. Assim, o novo género consiste numa peça baseada em contraponto imitativo, de organização algo livre, mas que segue, essencialmente, uma concepção melódica mais instrumental do que vocal, uma forma multi-seccionada, com alternância, por vezes repetida, entre compassos de divisão binária e de divisão ternária, podendo ser desenvolvida de forma mono ou pluritemática.

Das primeiras referências sobre o género, senão mesmo a primeira, surge no fôlio 66 do manuscrito musical 48 da Biblioteca da Universidade de Coimbra: *Tento de meyo registo, outavo tom natural a 3* cuja autoria é atribuída a D. Gabriel

¹⁸ R. V. NERY e P. F. de CASTRO, *História da Música*, p. 68

¹⁹ R. V. NERY, *Spain, Portugal and Latin America*, p. 380

²⁰ R. V. NERY e P. F. de CASTRO, *História da Música*, p. 68

²¹ Louis JAMBOU, e Ben RIDLER, «Tiento», Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (último acesso a 4 de Janeiro de 2010)

da Anunciação²². Contudo, esta informação é contestada por Owen Rees²³. Como compositores representativos do género destacam-se Francisco de Peraza, Sebastián Aguilera de Heredia, Francisco Correa de Arauxo, Pablo Bruna.

Outro género que surge no Maneirismo que pretende explorar as novas potencialidades do órgão ibérico é a batalha²⁴. Tocada, provavelmente, durante a Consagração na missa²⁵, apresenta um carácter altamente descritivo, autêntico madrigal executado ao órgão, recorrendo à utilização das palhetas horizontais, como se pode verificar nas próprias fontes das peças²⁶, em que surge, por várias vezes, a indicação de utilização de clarins, registo de palheta tipicamente em chamada²⁷.

As investigações musicológicas tendem a aceitar o facto de a peça-modelo para a batalha ibérica ser uma *chanson* de Clément Janequin intitulada *La Guerre*²⁸. Trata-se de uma peça multi-seccional que descreve os vários momentos da batalha de Marignan através de vários efeitos sonoros onomatopaicos, como as fanfarras dos trompetes, o disparar da artilharia, o galope dos cavalos, o choque de espadas, o rufar dos tambores e a marcha da infantaria²⁹. Casos típicos da

²² Macário Santiago KASTNER, «Los manuscritos musicales n.º 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra», Sep. “Anuário Musical” V, Barcelona, 1950, p. 82

²³ Robert STEVENSON, «Anunciação, Gabriel da», Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (último acesso a 4 de Janeiro de 2010)
Stevenson baseia-se em: Owen REES, *Poliphony in Portugal (1530-1620)*, Nova Iorque e Londres, Garland Pub, 1985, pp. 271-282

²⁴ R. V. NERY, [NOTAS para] *Batalhas & Meios Registos*

²⁵ R. V. NERY, *Spain, Portugal and Latin America*, p. 380

²⁶ Surgem indicações deste género numa das peças do objecto de estudo, a *Batalha de 6º Tom “Compendiária”* (P-BRd 964 f. 56v)

²⁷ Esta designação é aplicada para os tubos colocados horizontalmente na fachada do instrumento e provém do francês *en chamade*.

²⁸ Alan BROWN, «Battle music», Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (último acesso a 4 de Janeiro de 2010)

²⁹ R. V. NERY, [NOTAS para] *Batalhas & Meios Registos*

assimilação deste modelo são o *Tiento de 6º tono* de Francisco Correa de Arauxo e as duas *Batallas del 6º tono* de José Ximénez³⁰.

Verificando a quantidade de peças deste género escritas na época, é de supor que as batalhas terão alcançado casos de grande sucesso e predilecção tanto dos organistas, como do público em geral. Apesar de não ter qualquer base religiosa, para a sua difusão no panorama musical da Península, foi associada a ideia de combate místico entre o Bem e o Mal, daí a sua temática ser frequentemente utilizada em música de teor religioso³¹.

Outros géneros e subgéneros circularam na cena organística da península durante o Maneirismo, como os versos, as *diferencias* e o *tiento de falsas*. Todavia, estes desenvolveram-se num nível estritamente musical, sem qualquer influência ou exploração das inovações da organaria da época, não se tendo tornado géneros idiomáticos do órgão maneirista ibérico, motivo pelo qual não foram retratados neste capítulo.

³⁰ A. BROWN, «Battle music»

³¹ R. V. NERY e P. F. de CASTRO, *História da Música*, p. 69

3. Perfil biográfico de Pedro de Araújo

É um processo muito delicado escrever sobre a vida de Pedro de Araújo, uma vez que não existem fontes históricas fidedignas e que o nome Pedro de Araújo ocorre com frequência na época, podendo referir-se a outra personagem que não o compositor-organista em questão. Apesar das circunstâncias extraordinárias, surgem algumas informações sobre Araújo, por vezes incongruentes.

Pedro de Araújo terá sido um organista e compositor muito influente nos meios da música para órgão secular e monástica do norte de Portugal da segunda metade do século XVII³², sendo o quarto compositor, por ordem cronológica, de valor excepcional da música portuguesa para tecla dos séculos XVI e XVII, a seguir a Heliodoro de Paiva, António Carreira e Manuel Rodrigues Coelho³³.

Até à data, a investigação musicológica aceita um único facto tido como certo: o de Pedro de Araújo ter desempenhado o cargo de mestre de coro e o de professor de música no Seminário Conciliar de Braga entre os anos de 1662 e 1668³⁴. No entanto, até esta informação é contestada por Manuel Joaquim, o qual afirma que terá exercido os cargos apenas a partir de 27 de Julho de 1663 com base no Livro 2º das Entradas dos Colegiais³⁵. Este facto constitui a primeira referência cronológica sobre a actividade de Pedro de Araújo.

³² Gerhard DODERER, «Araújo [Arauxo, Arraujo], Pedro de», Grove Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (último acesso a 4 de Janeiro de 2010)

³³ Macário Santiago KASTNER, ed., *Pedro de Araújo - Cinco peças para instrumentos de tecla*, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1978

³⁴ Macário Santiago KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Instrumentos de Tecla*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 117

³⁵ Álvaro CARNEIRO, *A música em Braga*, Separata da revista Theologica, Braga, 1959, p. 54

Outra informação surge sobre a morte de um Pedro de Araújo, padre de Braga, aos 9 de Dezembro de 1684, facto que a musicologia já não tem relacionado com o nosso compositor, talvez por existirem várias pessoas com esse nome na região e na época e de não constar no registo do óbito o ministério exercido como professor de Música no Seminário, apesar deste ter sido substituído por Domingos Távora em 1668 e já não o ser à data de 1684³⁶.

Kastner supõe que Pedro de Araújo terá nascido entre 1610 e 1620 e que terá morrido nas últimas décadas do século XVII. Coloca de parte, ainda, a possível relação com Pedro de Araújo de Valladares, que foi organista da Igreja Matriz de Santiago do Cacém a partir de 20 de Agosto de 1620 até, provavelmente, ao ano de 1658. Para além destas suposições, Kastner sugere que, estando os seminários na época muito ligados à catedral da diocese, não seria de admirar que tivesse tocado por vezes no órgão da Sé de Braga³⁷.

As investigações mais recentes de Gerhard Doderer sobre Pedro de Araújo vão mais longe. Este afirma que Araújo terá desistido do lugar de segundo organista da Sé Primaz de Braga em 1665 quando lhe terá sido oferecido um cargo em São Salvador, perto de Joane (Famalicão), onde terá estado activo pelo menos até 1704³⁸. Se, por um lado, a informação revelada por Doderer parece ser bastante objectiva, por outro, não parece fazer sentido que Pedro de Araújo tenha deixado a cidade de Braga para ir para Joane em 1665, quando há registo deste exercer cargos no Seminário Conciliar de Braga até 1668. Conclui, apontando como data de morte o ano de 1705.

³⁶ Á. CARNEIRO, *A música em Braga*, p. 54

³⁷ M. S. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Instrumento de Tecla*, pp. 117-118

³⁸ G. DODERER, «Araújo [Arauxo, Arraujo], Pedro de»

Entenda-se que a biografia de Pedro de Araújo é um enigma, envolto numa trama de informações contraditórias, com a impossibilidade de traçar uma rota do seu percurso ao longo da vida.

4. A produção musical de Pedro de Araújo

As fontes

Das obras que se conhecem de Pedro de Araújo actualmente, nenhuma se encontra em manuscritos autógrafos. A sua produção musical encontra-se apenas através de cópias manuscritas e surge compilada, principalmente, em dois manuscritos com música para tecla, oriundos do norte de Portugal, muito provavelmente, dos últimos decénios do século XVII³⁹. No entanto, Kastner afirma que, dada a reduzida tradição de manuscritos musicais que contêm música para tecla, não é possível tirar conclusões sobre uma actividade unilateral de Araújo no norte de Portugal⁴⁰. Quer isto dizer, o facto de não subsistir quantidade significativa de manuscritos, associado ao facto de as fontes existentes estarem circunscritas ao norte do país, não permite concluir que Araújo terá tido uma actividade fora desta região.

Uma das fontes encontra-se na Biblioteca Pública do Porto, o Manuscrito Musical 43, outrora catalogado com o nº 1607, com a cota Loc. G 7, intitulado *Livro de Obras de órgão juntas pella curiosidade de P. P. Fr. Roque da Cõceição. Anno de 1695*. Este manuscrito contém 67 peças, das quais 30 são conjuntos de versos e as restantes são peças de maior envergadura, como três meios-registos de dois tiple, um meio-registo de um tiple, um meio-registo de três tiple, quatro batalhas, treze obras, dez tentos, três fantasias, uma *Suzana* e um *Adagio*. Apresenta algumas particularidades: um frontispício bastante ornamentado; um diagrama onde está representado um teclado, com oitava curta e extensão até a⁷; a correspondência do teclado com o sistema de tablatura de órgão espanhol de

³⁹ M. S. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Instrumento de Tecla*, p. 120

⁴⁰ *Idem*, p. 118

Venegas de Henestrosa, Hernando de Cabezón e Correa de Arauxo, com o sistema de tablatura proposta por Fr. Juan Bermudo e, ainda, com os três tipos de hexacórdios; e um índice que estrutura a composição do manuscrito segundo géneros e tons. As composições estão escritas em partitura de órgão, em que cada voz é escrita em cada uma das quatro pautas musicais impressas. A numeração incluída no manuscrito apresenta um total de 136 fólios. Na realidade, serão 138 fólios que constituem o manuscrito, uma vez que o número 46 foi repetido por duas vezes. Apesar deste pormenor, mantém-se a numeração original para a identificação da fonte de cada peça do objecto de estudo. Saliente-se que as peças contempladas no manuscrito respeitam os limites do teclado apresentado no início, apesar de surgirem acidentes escritos na oitava grave, que poderão ter sido adicionados posteriormente. Este manuscrito foi transcrito na íntegra para notação moderna e editado por Klaus Speer através da Fundação Calouste Gulbenkian em 1967, constituindo o volume XI da colecção *Portugaliæ Musica*⁴¹.

O outro manuscrito que contém música de Pedro de Araújo encontra-se no Arquivo Distrital de Braga com o nº 964, intitulado *Livro de Obras de Órgão*, sendo que se encontram referências como *Livro de Órgão do Mosteiro do Bouro* ou mesmo *Livro de Órgão do Bouro*, por ser originário deste mosteiro. Tem sido levantada a questão de o próprio Pedro de Araújo ter auxiliado na feitura deste manuscrito⁴², mas, não garantindo esta questão, assume-se que as fontes não se apresentam como manuscritos autógrafos. O presente manuscrito é algo complexo, uma vez que é composto por vários maços, elaborados por diferentes copistas, com marcas de papel distintas que o permite indexar a um período de um século de compilações, atravessando os séculos XVII e XVIII. Apresenta um total de 259 fólios onde estão contempladas 307 composições, desde uma larga colecção de versos ordenados segundo o tom litúrgico, seis meios-registos,

⁴¹ Klaus SPEER, ed., *Fr. Roque da Conceição - Livro de obras de órgão*, *Portugaliæ Musica XI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967

⁴² J. F. BRANCO, *História da Música Portuguesa*, p. 184

quarenta e cinco tentos e obras, seis fantasias e cinco batalhas, de origem portuguesa, espanhola e italiana, o que torna o manuscrito de Braga na colectânea portuguesa mais rica de música para órgão do século XVII. A música encontra-se escrita, igualmente, em partitura de órgão, em sistemas de quatro pautas. O referido manuscrito foi transcrito integralmente para notação moderna por Gerhard Doderer para a sua tese de Doutoramento em Würzburg e publicado parcialmente através da Fundação Calouste Gulbenkian em 1974 com a designação *Obras selectas para órgão - Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, constituindo o volume XXV da colecção *Portugaliæ Musica*⁴³.

Apesar do manuscrito de Braga ter origem confirmada no mosteiro do Bouro, tal não acontece com o manuscrito do Porto, sobre o qual é desconhecida a localização originária.

Para além das fontes acima referidas, Kastner menciona uma terceira fonte, um manuscrito que integra uma colecção particular. Porém, não revela o seu paradeiro⁴⁴.

⁴³ Gerhard DODERER, ed., *Obras selectas para órgão - Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, *Portugaliæ Musica XXV*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974

⁴⁴ M. S. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Intrumentos de Tecla*, p. 133

Catálogo de obras

As investigações mais recentes afirmam que Pedro de Araújo terá composto 13 obras para tecla, sendo que outras seis lhe podem ser atribuídas através de comparação estilística, perfazendo um total de 19 composições⁴⁵.

Autoria confirmada

Consultando as fontes, verifica-se que surge um bom número de peças associadas ao nome de Pedro de Araújo e que várias delas integram ambos os manuscritos. No entanto, é curioso o facto de, nessas mesmas peças contempladas nos dois manuscritos, o nome de Pedro de Araújo surgir apenas numa das fontes, permanecendo a outra como autoria anónima. É bem possível que os copistas se tenham esquecido de identificar outras peças do compositor. Para além disto, muitas delas diferem nos títulos. Para salientar, o manuscrito do Porto, no seu “index de coriozidades”, contém títulos diferentes do próprio conteúdo.

Efectuada a análise, comparação das fontes e as devidas concordâncias, apresenta-se a tabela 3, onde está representado um resumo da produção de autoria confirmada de Pedro de Araújo, ordenada segundo os géneros e tons eclesiásticos, dando preferência à fonte que atribui a autoria a Pedro de Araújo⁴⁶.

⁴⁵ G. DODERER, «Araújo [Arauxo, Arraujo], Pedro de»

⁴⁶ A tabela foi elaborada com base nos títulos das próprias peças, em ambos os manuscritos, e não os contemplados no índice, no caso do manuscrito do Porto

	Título	Fonte
1	<i>Obra de 1º Tom Pº de Araujo</i>	P-Pm 43 f. 107r
	<i>Consonancias de 1º Tom. de Pedro de Araujo</i>	P-BRd 964 f. 68r
2	<i>Obra de 1º Tom sobre a Salve Regina</i>	Ms. col. particular
	<i>Obra de 1º Tom sobre a Salva</i>	P-Pm 43 f. 109r
3	<i>Phantasia de 2º Tom Pº de Araujo</i>	P-BRd 964 f. 19v
	<i>Phantasia de 1º Tom</i>	P-Pm 43 f. 20r
4	<i>Obra do 2º Tom. por Bquadro Pedro de Araujo</i>	P-BRd 964 f. 29r
	<i>Obra de 1º Tom Por Bquadro</i>	P-Pm 43 f. 24r
5	<i>Tento de 2º tom Pedro de Araujo</i>	P-Pm 43 f. 97r
6	<i>Pº de Araujo de 2º Tom.</i>	P-BRd 964 f. 137v
7	<i>Phantazia de 4º Tom Pedro de Araujo</i>	P-BRd 964 f. 22r
	<i>Phantasia de 4º Tom</i>	P-Pm 43 f. 30v
8	<i>Obra de 6º Tom. Pedro de Araujo</i>	P-BRd 964 f. 41r
9	<i>OBra de 8º Tom. de Pedro de Araujo</i>	P-BRd 964 f. 134r
10	<i>OBra de passo solto de 8º Tom. de Pedro de Araujo.</i>	P-BRd 964 f. 126r
11	<i>Phantasia de 8º Tom. Pedro de Araujo</i>	P-BRd 964 f. 24v
	<i>Phantasia de 8º Tom</i>	P-Pm 43 f. 39r
12	<i>Batalha de Sexto Tom de Pedro de Araujo</i>	P-Pm 43 f. 55v
	<i>Batalha de 6º Tom</i>	P-BRd 964 f. 38v
13	<i>Meio Registo terçado de tres Tiplas Pº de Araujo.</i>	P-BRd 964 f. 27r
	<i>Meio Registo terçado de Tres Tiplas</i>	P-Pm 43 f. 27v

Tabela 3. Produção musical de autoria confirmada de Pedro de Araújo

A atribuição da peça nº 2 da tabela é baseada numa constatação de Macário Santiago Kastner, que se baseia numa terceira fonte, de pertença particular⁴⁷.

⁴⁷ M. S. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Intrumentos de Tecla*, p. 133

Conclui-se que, de autoria confirmada, Pedro de Araújo compôs sete obras, três fantasias, um tento, uma batalha e um meio-registo.

Autoria atribuída

Da primeira fase de levantamento de obras cuja autoria é atribuída a Pedro de Araújo, resulta a seguinte tabela:

	Título	Fonte
1	<i>OBra de 6º Tom pª o Levantar o Deus</i>	P-BRd 964 f. 116r
2	<i>Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.</i>	P-BRd 964 f. 56r
3	<i>Meio Registo de dous Contra baixos. P.º Tom.</i>	P-Pm 43 f. 42v
4	<i>Obra de</i>	P-Pm 43 f. 58v
	<i>Meio Registo de 2.º Tom dois tipples e dois contrabaixos</i>	P-BRd 964 f. 32r
5	<i>Meyo Regysto de 3.º Tom</i>	P-Pm 43 f. 91r

Tabela 4. Produção musical de autoria atribuída a Pedro de Araújo (1ª fase)

Das peças apresentadas, a atribuição da autoria a Pedro de Araújo é sugerida por Gerhard Doderer e por João Pedro d'Alvarenga. As peças nºs 1 e 4 são sugeridas por Gerhard Doderer na revisão crítica que faz no livro *Obras Selectas para Órgão*⁴⁸; as peças nºs 2 e 4 são sugeridas novamente por Gerhard Doderer no livro da colectânea *Organa Hispanica*, dedicado a Pedro de Araújo⁴⁹; a nº 3 surge na colectânea *Organa Hispanica*, dedicada aos tentos de meio-registo,

⁴⁸ G. DODERER, *Obras selectas para órgão*, pp. XLIII e XLVI

⁴⁹ Gerhard DODERER, ed., *Pedro de Araújo - Ausgewählte Werke*, *Organa Hispanica IX*, Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1984, pp. 13 e 32

cuja atribuição é sugerida por Doderer⁵⁰; para terminar, a peça com o n.º 5 é sugerida no disco *Lvsitana Musica*⁵¹ e por João Pedro d’Alvarenga⁵².

Sobre a *OBra de 6.º Tom p.º o Levantar o Deus*, para além de não pertencer aos géneros do objecto de estudo, uma breve análise permite levantar sérias dúvidas quanto à atribuição da autoria a Araújo.

Em relação à *Batalha de 6.º tom “Compendiária”*, verificam-se várias passagens semelhantes com outras peças: a *Obra de 6.º tom sobre a Batalha*, que se encontra no f. 49v do manuscrito do Porto e no f. 34r do manuscrito de Braga, com 311 compassos; a *Batalha Famosa*, que se encontra no f. 67r do manuscrito do Porto, com 373 compassos; a *Couza pertencente a Batalha*, no f. 45v de Braga; e *Outro principio de Batalha*, no f. 46r de Braga (ver tabela 5).

	Título	Fonte
1	<i>Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.</i>	P-BRd 964 f. 56r
2	<i>Obra de 6.º tom sobre Batalha</i>	P-Pm 43 f. 49v
	<i>Obra de 6.º tom sobre a Batalha</i>	P-BRd 964 f. 34r
3	<i>Batalha Famosa</i>	P-Pm 43 f. 67r
4	<i>Couza pertencente a Batalha</i>	P-BRd 964 f. 45v
5	<i>Outro principio de Batalha</i>	P-BRd 964 f. 46r

Tabela 5. Apresentação das peças relacionadas com a *Batalha de 6.º tom “Compendiária”*

Em relação às três primeiras peças, apesar de dimensões tão diferentes, surgem várias secções de forma idêntica entre si, o que torna a relação entre estas peças indissociável. Aliás, observando o título da batalha do manuscrito de Braga,

⁵⁰ Gerhard DODERER, ed., *Tientos de medio registro*, Organa Hispanica V, Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1980 p. 33

⁵¹ [NOTAS para] *Lvsitana Musica*, Volume III, Joaquim Simões da Hora e Isabel Ferrão, EMI Valentim de Carvalho, 1994

⁵² João Pedro d’ALVARENGA, *Pedro de Araújo: obras, fontes e edições modernas*, 1997

é bem possível que esta se apresente como um compêndio da *Batalha Famosa*. Da mesma forma, a *Obra de 6º tom sobre a Batalha* também deve ter a mesma relação de filiação. Relativamente às duas últimas peças mencionadas na tabela anterior, cada uma é constituída integralmente por uma determinada secção contemplada na *Batalha “Compendiária”*. Assim, estas serão consideradas como secções individuais, já que não apresentam uma estrutura que justifique a sua apresentação como peças. Não se achou necessário apresentar exemplos de passagens concordantes uma vez que uma breve reflexão permite verificar esta relação. Resumindo, a única peça que surge sob a forma de uma edição com autoria atribuída a Pedro de Araújo é a batalha do manuscrito do Bouro e, por tal, o objecto de estudo é constituído apenas com esta versão da batalha.

Eliminando a *OBra de 6º Tom pª o Levantar o Deus* e adicionando as duas outras versões da *Batalha de 6º tom “Compendiária”*, alcança-se um total de seis peças cuja autoria é atribuída a Araújo, três em estilo de batalha e três em estilo de meio-registo:

	Título	Fonte
1	<i>Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.</i>	P-BRd 964 f. 56r
2	<i>Obra de 6º tom sobre Batalha</i>	P-Pm 43 f. 49v
	<i>Obra de 6º tom sobre a Batalha</i>	P-BRd 964 f. 34r
3	<i>Batalha Famosa</i>	P-Pm 43 f. 67r
4	<i>Meio Registo de dous Contra baixos. P.º Tom.</i>	P-Pm 43 f. 42v
5	<i>Obra de</i>	P-Pm 43 f. 58v
	<i>Meio Registo de 2.º Tom dois triples e dois contrabaixos</i>	P-BRd 964 f. 32r
6	<i>Meio Regysto de 3.º Tom</i>	P-Pm 43 f. 91r

Tabela 6. Produção musical de autoria atribuída a Pedro de Araújo

5. Questões de autoria

Doderer afirma na biografia que faz sobre Pedro de Araújo que, para além das treze peças de autoria confirmada, seis outras peças lhe podem ser atribuídas com base em razões estilísticas⁵³.

Pretende-se com este capítulo justificar a atribuição da autoria das peças anónimas do objecto de estudo a Pedro de Araújo. As técnicas que se propõem para a justificação são a localização de concordâncias de passagens e motivos e a identificação de gestos habituais da escrita de Araújo.

Das peças que constituem o objecto de estudo, quatro apresentam-se com autoria anónima. Tratam-se do *Meio Registo de 2 tiple de 1º tom*, do *Meio Registo de 2 tiple de 2º tom*, do *Meio Registo de 2 tiple de 3º tom* e da *Batalha de 6º tom “Compendiária”*.

Em relação aos meios-registos acabados de referir, a experiência em torno destes permite concluir que o estilo de composição é idêntico de peça para peça, ou seja, muito provavelmente, terão sido escritas pela mesma mão. O tratamento motivico, os episódios de sequências com motivos curtos e a densidade da textura musical são apenas alguns elementos gerais que estabelecem uma relação composicional entre as peças. No entanto, uma análise objectiva e pormenorizada, em pesquisa de elementos específicos singulares de Araújo, é realizada adiante com o estudo individual de cada peça. Para além de uma certa identificação de estilo musical entre as peças, observam-se passagens em que o material motivico e o próprio desenvolvimento da secção são idênticos. Repare-se nas semelhanças evidentes entre o *Meio Registo de 2 tiple de 1º tom* e o *Meio Registo de 2 tiple de 3º tom*: uma das secções em ternário da primeira peça referida é bastante semelhante a uma das secções da segunda peça. Verifica-se que apresentam o

⁵³ G. DODERER, «Araújo [Arauxo, Arraujo], Pedro de»

mesmo material motivico, na mesma proporção, e o próprio desenvolvimento da secção é semelhante.



Figura 1. Meio Registo de 2 tipples de 1º Tom, cc. 84-91



Figura 2. Meio Registo de 2 tipples de 3º Tom, cc. 58-66

Analisando a produção musical de autoria confirmada de Pedro de Araújo comparativamente com as peças de autoria anónima do objecto de estudo, pode concluir-se que existe uma comunhão de características de estilo musical que distanciam Pedro de Araújo dos restantes compositores presentes nas fontes.

De uma forma geral, notam-se em Araújo várias influências, desde Manuel Rodrigues Coelho até à música italiana, passando pelos organistas espanhóis Correa de Arauxo e Aguilera de Heredia. O facto mencionado pelo próprio Coelho de ter andado pelo país a ministrar classes⁵⁴, associado ao facto de o manuscrito *Livro do Bouro* apresentar várias peças da sua autoria, leva a crer que Araújo terá tido um especial contacto com o estilo de Coelho⁵⁵. Muito provavelmente, devido às relações que Portugal mantinha com Itália, a música oriunda desse país terá entrado no território nacional, o que está bem presente na última parte do

⁵⁴ Manuel Rodrigues COELHO, *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1620, Prólogo

⁵⁵ M. S. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Instrumento de Tecla*, p. 118

manuscrito de Braga⁵⁶, assim como na arte de Araújo⁵⁷. É facilmente detectável nas suas peças a aplicação das *durezze* e *legature*, típicas da época em Itália e que viriam mais tarde dar origem ao *tiento de falsas*, ou mesmo do *style brisé* e das escalas em movimento contrário⁵⁸. Para além destas influências, falta mencionar as provenientes do nosso país vizinho, presentes com a inclusão, na música de Araújo, de ritmos ao gosto dos organistas espanhóis, ou do próprio tratamento temático e motivico semelhante ao de Correa de Arauxo, para além do uso típico espanhol de dissonâncias.

Procede-se à caracterização do estilo musical de Araújo:

1. Toda a sua produção musical, maioritariamente a 4 vozes e politemática, assenta na teoria dos oito modos eclesiásticos, ignorando por completo as teorias inovadoras, como a dos doze modos defendida por Zarlino. No entanto, a intensidade do cromatismo que Araújo aplica nas suas obras cria um certo distanciamento da teoria modal para se aproximar do tonalismo;
2. Para além do já mencionado cromatismo, verifica-se um particular tratamento de dissonâncias. Como exemplos, 2^{as} e 7^{as} são realizadas sem a devida preparação e logo no primeiro tempo do compasso, e, embora muito raro, é possível encontrar a presença simultânea de retardo e resolução. A sua harmonia resulta como bastante colorida;
3. A escrita resulta num discurso polifónico bastante cerrado e denso, com um exímio domínio do contraponto, em que, por vezes, pares de vozes se movem paralelamente em contraponto com o outro par, num ritmo harmónico bastante acelerado, em oposição ao ritmo harmónico calmo presente na maioria das secções apresentadas no início de cada peça;

⁵⁶ Observe-se a quantidade de peças que apresentam título e autor italiano no manuscrito de Braga. A secção de música italiana nesta fonte tem início no f. 216r e apresenta autores como Bernardo Pasquini e Frascati.

⁵⁷ M. S. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Instrumento de Tecla*, pp. 119-120

⁵⁸ *Idem*, pp. 124

4. O tratamento temático e motivico aplicado transmite uma certa unidade e coerência à obra, uma vez que o tema principal percorre toda a peça, embora apresentado com recorrência a diminuições e aumentações. É frequente verificar as relações de novos motivos baseados melodicamente no tema principal, o que torna uma característica digna de nota em Araújo. No entanto, é típico introduzir estes motivos com um carácter rítmico deveras contrastante com os temas iniciais das peças, seja através de uma forma discursiva num “comboio de colcheias”, com a inclusão de ritmos pontuados, com acentuações na parte fraca do tempo, como em tercinas. Ainda em termos motivicos, surgem com frequência mini-motivos cromáticos;

5. A intensidade dramática conseguida através da mudança súbita de carácter na peça também acontece em Araújo, obtida com a variação do ritmo harmónico e com a introdução dos referidos motivos contrastantes que, por sua vez, tendem a gerar processos longos de sequências que determinam uma certa inquietude harmónica;

6. Em termos formais, Araújo parece quebrar os moldes dos géneros típicos da época, o tento e a fantasia, pela introdução de vários elementos formais. Note-se que a forma de construção do material motivico e a tendência para a variação transcendem os limites formais dos géneros citados. Muito provavelmente, por este motivo, surge o conceito de obra, que abunda na produção musical de Araújo, que comporta uma maior flexibilidade formal, em que se nota um certo afastamento do estilo imitativo horizontal para a assimilação de elementos típicos de *toccata* e homófonos;

7. Ao contrário dos tentos de Coelho e mais à semelhança dos *tientos* espanhóis da época, Araújo procede à mudança de proporção, de compasso ternário para quaternário, no fim da peça, em que coloca no discurso várias figurações teclísticas de natureza improvisatória, como escalas.

Araújo terá sido, sem dúvida, um óptimo sintetizador de várias influências da sua época e antecessoras.

Pretende-se agora demonstrar as relações entre as peças de autoria confirmada e as peças de autoria anónima que permitem atribuir a sua autoria a Pedro de Araújo.

1. Em relação ao *Meio Registo de 2 triples de 1º tom*, subsistem algumas passagens e motivos idênticos aos da *Phantasia de 8º tom*. A última peça, presente em ambos os manuscritos, tem autoria confirmada a partir da fonte de Braga.



Figura 3. *Phantasia de 8º tom*, cc. 36-41

Figura 4. *Meio Registo de 2 triples de 1º tom*, cc. 195-202



Figura 8. Meio Registo de 2 triples de 1º tom, cc. 184-186

As semelhanças com os exemplos da *Phantasia de 8º tom* e da *Obra de 1º tom por B quadro* são evidentes. Refira-se que a última obra mencionada apresenta autoria confirmada no manuscrito do Bouro.

Do ponto de vista formal, a peça também se aproxima de outras obras de autoria confirmada. No fim das peças, Araújo recorre com frequência à mudança de métrica ternária para quaternária, terminando com escalas ou pequenos fragmentos virtuosísticos em semicolcheias, o que sucede na peça em discussão.

2. *O Meio Registo de 2º tom* distancia-se formalmente dos restantes meios-registos na medida em que não apresenta mudanças de proporção ao longo da peça, nem a já referida secção final com figurações virtuosísticas. Apesar do facto de não apresentar mudança de proporção, secções surgem escritas integralmente em tercinas. No entanto, é na linguagem musical e no material motivico da peça que se pode atribuir a autoria a Araújo.

Analisando o material motivico, o início da peça remete-nos para a secção inicial da *Phantasia de 1º* ou *de 2º tom*, obra de autoria confirmada em Braga. O tema principal é idêntico e o próprio desenvolvimento da secção é semelhante, sendo que os temas não entram por ordem na mesma voz nem ao mesmo tempo que na *Phantasia*, por se tratar dum meio-registo. Observem-se as seguintes figuras:

Figura 9. *Phantasia de 1º tom*, cc. 1-16

Figura 10. *Meio Registo de 2 triples de 2º tom*, cc. 1-13

Para além do tema principal e do contraponto inicial ser idêntico, observe-se como Araújo dilui o tema principal em mini-motivos de carácter discursivo, fenómeno característico da sua escrita (ver S no c. 7 na *Phantasia de 1º tom* e T no c. 6 no meio-registo). Outra semelhança ao nível do material motivico pode ser observado nas seguintes figuras:

Figura 11. *Phantasia de 1º tom*, cc. 142-152

Figura 12. *Meio Registo de 2 tipes de 2º tom*, cc. 151-159

Observe-se o motivo de colcheias que surge na linha do tenor no primeiro compasso do exemplo apresentado da *Phantasia de 1º tom*. É possível afirmar que a construção do motivo introduzido por B no c. 151 no exemplo do meio-registo é semelhante, pois ambos se caracterizam por uma célula comum, constituída ritmicamente por duas colcheias e uma semínima, com o salto de subsensível-

tônica no fim do motivo. Até um dos desenvolvimentos do motivo no meio-registo se apresenta de forma idêntica ao da *Phantasia*, registado na última entrada do B no penúltimo compasso do exemplo do meio-registo.

Outra característica já mencionada da escrita de Araújo é a introdução de pequenos motivos cromáticos.



Figura 13. *Phantasia de 1º tom*, cc. 53-56



Figura 14. *Phantasia de 1º tom*, cc. 78-85

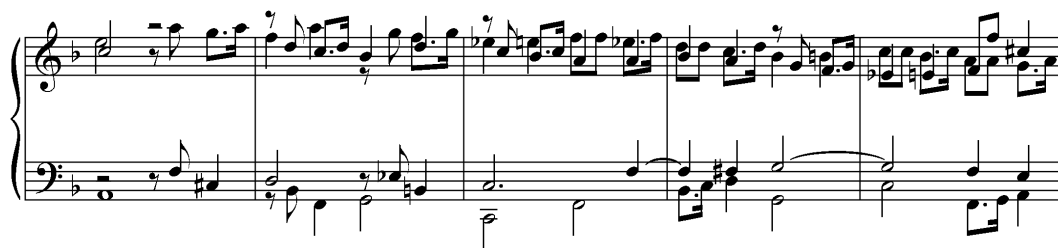


Figura 15. *Meio Registo de 2 tipes de 2º tom*, cc. 37-41

Repare-se no motivo que começa com colcheias, apresentado pelo tenor no primeiro compasso da figura 13, processo que se repete na mesma peça uns compassos à frente (figura 14). No meio-registo, surge cromatismo no motivo apresentado pelo contralto no 3º e no 4º compasso do último destes exemplos e o mesmo é apresentado pelo soprano no último compasso.

Para além dos casos específicos apresentados, à semelhança do que acontece nas restantes peças do objecto de estudo, a presença de características gerais estão bem patentes neste meio-registo. Observe-se a intensidade expressiva alcançada com a mudança abrupta de carácter da escrita, por exemplo, logo no fim da exposição do tema principal. Araújo introduz motivos pontuados e um cromatismo intenso que em muito se distanciam dos primeiros compassos, típicos dum *tiento* do século XVI. As marchas harmónicas típicas de Araújo também se encontram ao longo da peça:

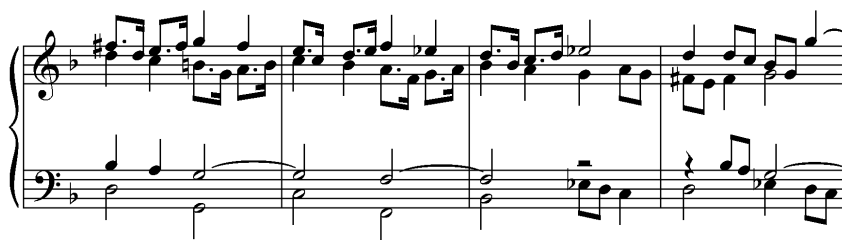


Figura 16. *Meio Registo de 2 tiples de 2º tom*, cc. 166-169

A presença de motivos em tercinas é muito frequente em Pedro de Araújo, e volta a marcar presença neste meio-registo.

3. O *Meio Registo de 2 tiples de 3º tom*, para além de se poder estabelecer uma relação directa com peças de autoria confirmada, pode ser sempre relacionada com o *Meio Registo de 2 tiples de 1º tom*, pelo facto de ambas apresentarem uma secção de proporção ternária, cujo material temático e desenvolvimento é idêntico, o que já foi citado anteriormente (figuras 1 e 2).



Figura 17. *Meio Registo de 2 tipples de 3º tom*, cc. 119-123

Figura 18. *Meio Registo de 2 tipples de 3º tom*, cc. 125-130

A peça em questão apresenta uma secção cujo motivo-motor é idêntico a outro do *Meio Registo de 2 tipples de 1º tom* e da *Phantasia de 8º tom*, tal como se pode observar em comparação das figuras 17 e 18 com as já apresentadas na discussão da atribuição de autoria do *Meio Registo de 2 tipples de 1º tom* (figuras 3 e 4). Para além da semelhança motívica, a presente secção demonstra mais uma vez a forma como Araújo elabora marchas harmónicas e adensa o tecido polifónico.

Após a análise destes três meios-registos que se apresentam de autoria anónima nas fontes, verificou-se que não existe qualquer meio-registo que tenha apenas uma linha de solo. Nestes casos, deparou-se sempre com a presença de 2 linhas solistas, sugerindo que Araújo mantém a prática polifónica nestas obras, ao contrário da maior parte dos meios-registos ibéricos desta época, que se baseavam

essencialmente numa melodia acompanhada. É curioso observar, ainda sobre esta questão, como Araújo muitas vezes interpela os tiple solistas com contraponto nas vozes inferiores, cujo caso paradigmático é o *Meio Registo de 3 tiple*s.

4. A *Batalha de 6º tom “Compendiária”* constitui um caso intrigante. A sua relação com várias outras peças já foi mencionada no capítulo sobre a produção musical. Neste caso, maiores dificuldades surgem na justificação da atribuição da autoria, pelo facto de a batalha, sendo um género descritivo, apresentar secções musicalmente semelhantes. No entanto, a peça em questão apresenta algumas passagens com alguma relação com a *Batalha de 6º tom*, da autoria de Pedro de Araújo, para além de uma certa identificação de estilo e estrutura. Por um lado, apresenta uma secção inicial em estilo semelhante ao da referida batalha, baseada em contraponto imitativo numa escrita essencialmente vocálica, que serve de introdução aos elementos narradores da batalha (figuras 19 e 20). Por outro lado, surgem pequenos episódios como exercícios de contraponto, característica do gosto de Araújo (figura 21). A introdução de passagens em movimentos de tercinas é frequente ao longo da peça, assim como de figurações virtuosísticas (figura 22). Observe-se também que o autor termina a peça com a mudança de proporção mensural, de ternária para binária, com figurações teclísticas, outra característica de Araújo.

The image displays five systems of musical notation for a piece titled 'Batalha de 6º tom, cc. 1-40'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The first system shows a melodic line in the treble clef with a wide interval and a bass line with sustained notes. The second system features a more active treble line with eighth notes and a bass line with a mix of quarter and eighth notes. The third system continues the melodic development in the treble and has a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system shows a treble line with a series of quarter notes and a bass line with a similar rhythmic pattern. The fifth system concludes with a treble line of quarter notes and a bass line with a final sustained note.

Figura 19. *Batalha de 6º tom*, cc. 1-40

Figure 20 shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests. The second system continues the piece with similar notation.

Figura 20. Batalha de 6^o tom “Compendiária”, cc. 1-12

Figure 21 shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests. The second system continues the piece with similar notation.

Figura 21. Batalha de 6^o tom “Compendiária”, cc. 40-44

Figure 22 shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests. The second system continues the piece with similar notation.

Figura 22. Batalha de 6^o tom “Compendiária”, cc. 95-98

6. Edição crítica

A construção de uma edição crítica pressupõe um profundo conhecimento das peças nas várias fontes disponíveis, neste caso apenas duas, uma vez que a terceira permanece desconhecida.

Como se verificou no capítulo dedicado à produção musical de Pedro de Araújo, das peças que constituem o objecto de estudo, algumas existem numa só fonte e as restantes surgem nas duas, como se pode constatar na seguinte tabela:

Título normalizado	Fontes
<i>Batalha de 6º tom</i>	P-Pm 43 f. 55v
	P-BRd 964 f. 38v
<i>Batalha de 6º tom “Compendiária”</i>	P-BRd 964 f. 56r
<i>Meio Registo de 2 tipples de 1º tom</i>	P-Pm 43 f. 42v
<i>Meio Registo de 2 tipples de 2º tom</i>	P-Pm 43 f. 58v
	P-BRd 964 f. 32r
<i>Meio Registo de 2 tipples de 3º tom</i>	P-Pm 43 f. 91r
<i>Meio Registo de 3 tipples</i>	P-Pm 43 f. 27v
	P-BRd 964 f. 27r

Tabela 7 Peças do objecto de estudo e respectivas fontes

O facto de qualquer uma das composições de Pedro de Araújo não se ter conservado num manuscrito autógrafo levanta muitas questões. Sabe-se que divergências acontecem sempre e em todo o lugar entre duas ou mais fontes da mesma peça, o que, na ausência de um manuscrito autógrafo, não permite verificar qual delas constituirá o melhor exemplar da peça. Nos casos das peças que se apresentam numa única fonte, não há grandes opções a tomar. Podem

surgir falhas, tanto ao nível de ilegibilidade do texto, de notas erradas, de colocação errada de acidentes, como de orifícios no papel. Nos casos das peças que se apresentam em várias fontes, optou-se por construir uma edição baseada exclusivamente numa só fonte. Como tal, o primeiro passo consiste na escolha da fonte que serve de base para a edição.

A verdade é que cada fonte tem as suas virtudes e defeitos. Analisando os manuscritos, constata-se a diversidade ao nível da colocação de acidentes, seja por falta ou disposição de meios no instrumento, ou por questões de afinação. Também se encontram pequenas diferenças no texto musical, resultado da prática interpretativa da época, na qual os organistas embelezavam as peças com ornamentos e formas de interpretação do texto musical segundo o gosto pessoal. Caso notável desta questão verifica-se nas peças de Manuel Rodrigues Coelho que se apresentam no manuscrito do Bouro, que nem sempre correspondem às da edição de 1620. Aliás, Coelho defende-se nesta questão no Prólogo das suas *Flores de Música*: “E advirto que algumas destas cousas andarão por fora, que não faltaria quem m’as levasse, ou em lições aprendesse, as quais eu não conheço por minhas pois não são revistas por mim, nem reconhecidas e examinadas pello Reverendo padre fray Manoel Cardoso, cujo parecer nesta matéria deve só bastar por muitos por sua singular erudição”⁵⁹.

Naturalmente, diferentes peças podem ter diferentes fontes como base, sendo que o importante é escolher a que constitui um melhor exemplar da peça após uma longa comparação entre as fontes. Entende-se como melhor exemplar aquele em que surgem menos erros e dúvidas no texto musical, que pode estar mais completo e que melhor parece transparecer a intenção do compositor. Alguns entraves podem surgir com a ilegibilidade do texto uma vez que, em qualquer dos

⁵⁹ Manuel Rodrigues COELHO, *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1620, Prólogo

manuscritos, surgem passagens em que a tinta atravessou o fólho poluindo o texto musical.

Kastner dá preferência à fonte do Porto na maior parte dos casos, colectânea que apresenta alguma coerência de construção, em detrimento do manuscrito do Bouro, que se trata de um manuscrito compósito, com os seus variados textos copiados por diferentes mãos em diferentes épocas⁶⁰. Compreende-se esta preferência doutra forma, ao constatar a diferença no nível de aplicação de acidentes ao longo das peças. Salvo algumas excepções, o manuscrito do Porto é bastante mais rico em colocação de acidentes do que o manuscrito de Braga, o que se pode traduzir no facto de Roque da Conceição ter tido à sua disposição um instrumento de extensão mais rica.

⁶⁰ M. S. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Instrumentos de Tecla*, p. 122

Procedimentos editoriais

Pretende-se neste capítulo construir uma edição crítica prática para execução. Apresenta-se uma lista de princípios adoptados para a transcrição moderna:

1. Todas as peças, originalmente escritas em sistemas de quatro pautas, estão apresentadas na forma moderna de dois pentagramas, o superior na clave de sol, onde estão contempladas as duas vozes mais agudas da polifonia, e o inferior em clave de fá, com as duas vozes mais graves do tecido polifónico. No caso excepcional do *Meio Registo de 3 tipples*, para facilitar a leitura do texto, apresenta-se uma transcrição com três pentagramas, em que as duas vozes mais agudas se encontram no pentagrama superior, a terceira voz mais aguda no pentagrama do meio, e a voz mais grave no pentagrama inferior;
2. Nos casos das linhas do tenor e do contralto serem demasiado agudas ou graves respectivamente, estas são colocadas no pentagrama oposto. Pela mesma razão, quando surge o caso de apresentar três linhas no mesmo pentagrama, a orientação das notas pode ser alterada. Qualquer dos processos é sempre assinalado por linhas a tracejado, para perceber a condução das vozes;
3. Informação extra-musical de relevância para a interpretação está preservada na transcrição moderna em letra redonda, sendo a sua colocação reajustada sempre que necessário, uma vez que a localização desta informação no manuscrito nem sempre é lógica, situação anotada na revisão. Exemplos deste tipo de informação surgem na forma de indicações de registação e de interpretação, como “clarins” e “pressa”;

4. Informação extra-musical irrelevante para a interpretação, ou sem um sentido musical, não é colocada na presente edição, mas anotada nos comentários críticos;
5. Qualquer indicação verbal da responsabilidade do editor é apresentada na transcrição moderna em itálico;
6. As claves originais estão representadas num diagrama no início de cada peça. Qualquer mudança de clave que surja ao longo da peça é mencionada na revisão crítica;
7. As cifras originais de compasso e proporção são preservadas, sendo que é associada a relação de proporção, editorialmente, entre parênteses rectos;
8. De um modo geral, toda a informação musical original é respeitada, como a notação, o valor das notas, os sinais de compasso e as barras de compasso. No entanto, surgem algumas excepções, explicadas nos princípios seguintes;
9. Seguindo a tradição da escrita vocal da época, é frequente surgir nos compassos ternários processos de coloração, como que indicação de hemíolas ou de ritmos jâmbicos, que não respeitam a qualidade do compasso. Neste caso, optou-se por modernizar através de semibreves e mínimas normais e com ligaduras;
10. Também nos compassos ternários, muitas vezes as semibreves e as breves não apresentam ponto, no sentido em que são consideradas perfeitas na proporção. Nestes casos, a edição segue a convenção moderna colocando o ponto;
11. Qualquer nota que ultrapasse a barra de compasso é escrita com ligadura e não sobre a barra de compasso, como na fonte;
12. Sobre a ligação dos colchetes, optou-se por modernizar segundo a métrica e qualidade do compasso. Apesar de haver ou não alguma intenção da parte do copista em termos interpretativos, surgem casos de

- grande inconsistência nesta matéria, devido ao facto de, na mesma secção, os mesmos motivos serem escritos de forma diferente;
13. As ligaduras editoriais que possam surgir são apresentadas a tracejado, tal como barras de compasso em falta;
 14. As tercinas que não surgem indicadas na fonte são colocadas editorialmente com o número da quiáltera, entre parênteses rectos;
 15. Qualquer nota ou pausa corrigida é anotada na revisão crítica;
 16. Em matéria de acidentes, sabe-se que os que surgem na fonte alteram a respectiva nota, mas não se sabe os seus limites, se se aplica ou não às imediações. Portanto, optou-se por manter a convenção moderna quanto à reincidência de acidentes, sendo que, desta forma, todos os acidentes redundantes são omitidos na edição, mas anotados na revisão;
 17. Algumas instâncias de acidentes são modernizadas para a edição, uma vez que existem casos em que sustentidos pretendem ter o efeito de bequadro. Por exemplo, um si com sustentido, que por defeito é bemol, é apresentado como si natural;
 18. Comentários musicais de natureza editorial são feitos entre parênteses rectos. Como exemplos, considerem-se a sugestão de acidentes, a indicação de proporção na mudança de compassos, a inclusão de notas no texto musical em falta na fonte e a indicação de quiálteras em falta na fonte;
 19. Sobre os acidentes editoriais, as sugestões propostas incluem a hipótese de o organista ter um instrumento com a oitava grave completa. Em caso de oitava curta, o intérprete terá de ignorar os acidentes editoriais no âmbito dessa oitava;
 20. A fonte que serve de base para a edição é indicada no início de cada peça;
 21. Quanto aos títulos das peças, optou-se por fazer pequenas alterações, consoante o caso, de forma a ter um título claro e em uniformidade com

os restantes. O título original de cada peça está apresentado na revisão crítica;

22. Sempre que surge a mudança do texto musical de fôlio ou de face do fôlio, é indicada sobre o texto musical, no respectivo compasso.

Revisão crítica

Batalha de 6º Tom

FONTES: P-BRd 964 f. 38v
P-Pm 43 f. 55v

TÍTULOS: *Batalha de 6º Tom* (Braga)
Batalha de Sexto Tom de Pedro de Araujo. (Porto)

Nº COMPASSOS: 205 (Porto)
202 (Braga)

OBSERVAÇÕES:

Trata-se da peça mais carismática da produção de Pedro de Araújo. É notório o sucesso desta peça, pelo número visível de edições modernas e gravações. Doderer distingue esta peça, quanto ao conteúdo, proporções das secções e efeitos sonoros, como a peça mais notável do género de autoria portuguesa⁶¹.

Analisando pormenorizadamente as fontes, é possível chegar a algumas conclusões interessantes. Em primeiro lugar, não há indícios de alteração do texto musical na fonte do Porto, enquanto que, em Braga, se nota claramente nalgumas passagens a alteração do texto musical, como se verificará de seguida. Por outro lado, conhecendo a famosa *chanson La Guerre* de Clément Janequin, a qual terá inspirado Araújo na edificação desta peça, parece que a fonte do Porto é mais próxima da *chanson* do que a de Braga. Como tal, optou-se por seguir a fonte do

⁶¹ J. F. BRANCO, *História da Música Portuguesa*, p. 162

Porto para a construção da presente edição, por ser a que mais se assemelha ao modelo que inspirou a peça de Araújo. Contudo, a fonte de Braga, no que diz respeito à colocação de acidentes, parece ser a mais interessante, apesar das diferenças serem mínimas, tais como as que surgem ao nível do texto musical, onde se podem contar pequenas divergências ao nível da figuração rítmica.

Em relação às alterações visíveis no manuscrito de Braga, verifica-se, na secção do compasso 139 até ao compasso 146, que se procedeu à diminuição da figuração musical e à implementação de pausas em relação ao primeiro texto da cópia, como se pode observar nas figuras 23 e 24.



Figura 23. P-BRd 964 f. 40r, cc. 139-146, versão inicial do texto



Figura 24. P-BRd 964 f. 40r, cc. 139-146, versão actual do texto

Tal pressuposto é obtido verificando que se incluiu pausas sobre a primeira nota de cada compasso, ilustrando que não haveria espaço, inicialmente, para a sua colocação. Para além de que é muito fácil transformar um grupo de colcheias em semicolcheias. Quanto à construção da hipótese da 1ª versão do texto, também



Figura 27. P-BRd 964 f. 40v, cc. 178-185, versão inicial do texto (hipótese 2)



Figura 28. P-BRd 964 f. 40v, cc. 178-185, texto actual

Independentemente das hipóteses apresentadas sobre o texto inicial da cópia no manuscrito, percebem-se bem as diferenças rítmicas e motívicas no texto actual.

Observe-se como Araújo aproveita a secção inicial da *chanson* de Janequin para o início da batalha (ver página seguinte):

Es- cou- tez es- cou- tez es- cou- tez tous gen- tilz gen-
 Es- cou- tez es- cou- tez tous gen-
 Es- cou- tez tous gen- tilz gen- tilz
 Es- cou- tez es- cou- tez tous gen-

tilz gal- loys du no- ble du no- ble
 tilz gen- tilz gal- loys la vic- toi- re du no- ble roy fran- coys
 gal- loys du no- ble roy fran-
 tilz gen- tilz gal- loys la vic- toi- re du no- ble roy fran- coys du

roy fran- coys du no- ble roy fran- coys du no- ble roy fran- coys Et
 du no- ble roy fran- coys du no- ble roy fran- coys Et
 coys du no- ble roy fran- coys du no- ble roy fran- coys
 no- ble roy du no- ble roy fran- coys du no- ble roy fran- coys

Figura 29. *La Guerre*, de Clément Janequin, cc. 1-20











Para terminar, verifique-se que a diferença do número de compassos entre as fontes não tem qualquer relação com a falta de algum material musical na fonte de Braga, mas sim com a falta de barras de compasso, caso dos compassos 45, 176 e 202.

OUTRAS EDIÇÕES MODERNAS: OH1: 6; VH: 3; PM 11: 35; PM 25: 53

FONTE PARA A EDIÇÃO: P-Pm 43 f. 55v

NOTAS CRÍTICAS:

c. 19 “Principio” sobre a parte de S

Br	c. 45	falta barra de fim de compasso
	c. 63	T ⁶ a
Br	c. 65	S ¹⁻⁴ 
	c. 72	S g ² (clave); A c ¹ (clave); T c ³ (clave)
Br	c. 73	T ¹¹ e [♭]
Br	c. 76	S ⁴ b [♯] ; T ⁸ f [♯]
	c. 86	A c ³ (clave); T c ⁴ (clave)
Br		S ^{6,7}  ; S ^{8,9}  ; S ⁹ d [♯]
	c. 96	B ⁵⁻⁸ “fa fa sol sol”
	cc. 99-138	Algumas \equiv não apresentam ponto por serem consideradas perfeitas na proporção
Br	c. 113	B ¹ e [♭]
	c. 127	T c ³ (clave)
Br		S ² b [♯]
	c. 135	S c ¹ (clave)
	c. 136	T c ⁴ (clave)
Br	cc. 135-138	S notas escritas uma 3 ^a acima, que estariam correctas com a colocação de c ¹ (clave) no c. 135, como sucede em P
Br	cc. 139-146	Motivo  surge \ddagger 
Br	c. 139	S c ¹ (clave)
Br	c. 165	S ⁴ e ^{♯♭}
Br	c. 169	A ¹ b [♯]
Br	c. 176	falta barra de fim de compasso
Br	cc. 178, 179	B ⁵ c
Br	c. 179	T ⁵ e
Br	c. 180	A ⁵ c [♯] ; T ritmo  ; T ³ g; B ritmo  ; B ³ e
Br	c. 181	A ritmo  ; A ³ e [♯] ; T ritmo  ; T ³ c; B ritmo  ; B ³ c
Br	cc. 182-185	A ⁵ e [♯]
Br	cc. 182-184	B ⁵ c

Br c. 185 B⁵ B
 Br cc. 183-185 S⁴ ↓
 Br c. 199 B ritmo ↓ ↓ ; B² f

ACIDENTES REDUNDANTES:

c. 66 A³ b #; c. 75 T³ e' b; c. 95 T^{6,7} b #; c. 108 T^{3,5} b #; c. 133 T³ c' #; c. 135 T³ b #; c. 152 T³⁻⁶ c' #;
 c. 153 S³⁻⁶ c'' #; c. 154 S³⁻⁶ c'' #, T³⁻⁶ c' #; c. 173 A⁶ c' #, T⁸ c' #; cc. 189-191 T²⁻⁴ b #;
 cc. 194, 195 T²⁻⁴ f #

Batalha de 6º Tom “Compendiária”

FONTES: P-BRd 964 f. 56r

TÍTULOS: *Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.*Nº COMPASSOS: 184 (fonte)
185 (edição)

OBSERVAÇÕES:

A presente peça suscita algumas curiosidades. Em primeiro lugar, o tipo de caligrafia do texto musical é bastante diferente do das outras peças deste manuscrito incluídas no objecto de estudo. Para além disto, verifica-se, ao longo da peça, um outro tipo de caligrafia nalgumas indicações, que terão sido adicionadas posteriormente ao texto original. Como exemplo, o cabeçalho da peça permite concluir que o título original seria apenas *Batalha de Sexto tom.* e que *Compendiária da primeira.*, tal como surge no seguimento do título original, terá sido adicionado por outra mão e numa época mais recente do que a da cópia. Outros exemplos verificam-se nalgumas indicações de carácter interpretativo que ocorrem ao longo da peça, cujo tipo de caligrafia parece corresponder ao do título complementar. Veja-se as seguintes inscrições: no compasso 39, “clarins”; compasso 76, “melhor fica com seminimas”; compasso 80, “pressa”; compasso 95, “Entrão estas vozes com semispiração”; compasso 118, “repitase este outra vez”. Investigou-se no sentido de procurar o significado da penúltima indicação, mas não foi possível apurar algo definido. Sobre a última indicação, esta é complementada com uns sinais junto às barras do compasso 118, nas linhas do soprano e do baixo. No entanto, não se consegue provar se a caligrafia dos sinais é a mesma que a das indicações já referidas.

Outro pormenor que justifica a presença de uma segunda mão no manuscrito é o aparecimento de bequardos onde já estavam sustentidos, como acontece no compasso 83 na parte do tenor, ou no compasso 84 na parte do soprano. Efectivamente, várias são as marcas que permitem assegurar que houve, pelo menos, uma segunda pessoa a participar no manuscrito.

Ainda uma pequena observação de carácter extra-musical consiste no surgimento de uma série de blocos de números colocados de forma dispersa ao longo da peça, tais como: compasso 10, “112”; compasso 47, “112” novamente; compasso 98, “114”; compasso 183, “117”. Não se tentou apurar o significado destas indicações, por se crer que não têm qualquer relação com assuntos relevantes ao desenvolvimento da dissertação.

Para terminar, a versão no manuscrito apresenta um total de 184 compassos, sendo que a presente edição contempla 185, devido à inclusão de um compasso de repetição, conforme indicação anteriormente assinalada no compasso 118.

OUTRAS EDIÇÕES MODERNAS: OH 1: 5; OH 9: 7; PM 25: 54

NOTAS CRÍTICAS:

- | | |
|-----------|---------------------------------------|
| c. 10 | “112” entre as partes de S e de A |
| c. 15 | S ⁵ ♩; A ⁵ ♩ |
| c. 19 | A ³⁻⁵ ♩ |
| c. 23 | B ³⁻⁵ ♩ |
| c. 30 | A c1 (clave) |
| c. 37 | “Clarins” sobre a parte de S no c. 39 |
| cc. 46,47 | T indicação de tercinas |
| c. 47 | “112” entre as partes de S e de A |

- c. 48 T últimas figuras ilegíveis
- c. 56 A^{1,2} *d'* (ver c. 60 B^{1,2})
- c. 74 S¹ ♩ (ver c. 75 S¹, A¹, T⁶, B⁶); A¹ ♩
- c. 86 T *c2* (clave)
- c. 93 A³ *d'*
- c. 94 A¹ *e'*
- c. 95 S *g2* (clave); A *c2* (clave) riscada, *c1* (clave); T *c2* (clave); B *c4* (clave); “Entrão estas vozes com semispiração” entre as partes de T e B
- c. 98 “114” entre as partes de S e A
- c. 102 B *f4* (clave)
- c. 111 parte de texto musical rasurado, quase ilegível; B¹ “sol” sobre A
- c. 114 B¹ “la”; B⁸ “sol”
- c. 118 “repite-se este outra vez” entre as partes de A e T; “§” junto às barras laterais do compasso nas partes de S e B; a repetição foi colocada por extenso na edição
- c. 123 T¹ *e*
- c. 125 S¹ *c'*; B¹ *F'*; sobre B¹ surge “fa”
- c. 126 S¹ *c'*
- c. 133 B o texto musical é o mesmo que os dois compassos anteriores
- c. 137 A *c2* (clave)
- cc. 137-176 Ocasionalmente, hemíolas e ritmos que não respeitam a proporção estão representadas em coloração negra
- c. 144 A *c1* (clave)
- c. 145 S *g2* (clave)
- c. 175 S *c1* (clave)
- c. 176 A *c3* (clave)
- c. 184 “117” sob a parte de B
“Finis Laus Deo” no fim da peça

ACIDENTES REDUNDANTES:

c. 34 A¹⁰ f[♯]; c. 35 B⁴ f[♯]; c. 36 B⁴ B[♯]; c. 43 B⁵ e^b; c. 45 T³ f[♯]; c. 53 A³ f[♯]; c. 77 T^{3,5,7} b[♯];
 c. 79 A⁵ e[♯] b, B^{3,5,7} e^b; c. 82 A⁷ f[♯]; c. 83 T^{3,5,7} b[♯]; c. 84 S^{3,5,7} b[♯]; c. 89 B¹¹ f[♯]; c. 104 B⁹ f[♯];
 c. 106 B⁹ B[♯]; c. 115 B^{3,5} B[♯]; cc. 116, 117 B⁵ B[♯]; c. 124 B⁵ c[♯]; cc. 125, 128 B^{5,7} c[♯]; c. 129 B⁵ f[♯];
 cc. 130, 131 T^{5,7} f[♯]; c. 182 S¹¹ e[♯] b

Meio Registo de dois tipples de 1º tom

FONTES: P-Pm 43 f. 42v

TÍTULOS: *Meio Registo de dous Contra baixos. P^{ro} Tom.*














Nº COMPASSOS: 251




OBSERVAÇÕES:

A peça apresenta uma extensão extraordinariamente longa para o género, sendo a maior do objecto de estudo. Para contribuir para a longevidade da peça, esta apresenta inúmeras secções com subsecções, entre métrica binária e ternária, em que os vários motivos surgem como que derivação dos anteriores.

OUTRAS EDIÇÕES MODERNAS: OH 5: 8; PM 11: 31

NOTAS CRÍTICAS:

- c. 17 B¹ *D*  ; B² 
- c. 33 B *D*
- c. 34 T¹ *e*  que se deve referir a T² *c*
- c. 59 S⁵ *f*  
- c. 64 T¹⁻³   
- c. 71 B¹  ; B²   ; B³ 
- cc. 84-131 Ritmos que não respeitam a proporção surgem, ocasionalmente, representados em coloração negra
- c. 134 A, falta uma mínima para perfazer o compasso
- c. 146 T¹ *d*  que se deve referir a T² *c*
- c. 156 T³ *d*

- c. 157 $B^2 c^b$ que se deve referir a $B^1 B$
- c. 184 $B^{5,6}$ 
- c. 189 B^5 
- c. 198 T^{1-4} 
- c. 230 $T^3 d$
- cc. 234-245 Ritmos que não respeitam a proporção surgem, ocasionalmente, representados em coloração negra
- c. 239 $S^1 g''$

ACIDENTES REDUNDANTES:

- c. 6 $B^5 c \#$; c. 11 $S^5 c'' \#$; c. 12 $A^5 f' \#$; c. 15 $A^4 c' \#$; c. 19 $T^5 f \#$; c. 21 $B^5 c \#$; c. 22 $T^5 f \#$;
 c. 24 $A^5 c'' \#$; c. 25 $S^5 f'' \#$; c. 31 $S^5 c'' \#$; c. 33 $A^5 g'' \#$; c. 34 $S^5 c'' \#$; c. 36 $T^5 f \#$; c. 41 $T^5 c \#$;
 c. 42 $S^5 f'' \#$; cc. 47, 53 $S^5 c'' \#$; c. 55 $A^5 g' \#$; c. 58 $T^5 c \#$; c. 72 $A^5 b' b$; c. 78 $S^5 b' b$; c. 103 $A^3 b' b$;
 c. 105 $S^3 e'' b$; c. 116 $S^3 b' b$; c. 133 $T^4 f \#$; c. 143 $A^{10} b' b$; c. 162 $A^7 b' b$; c. 164 $S^3 c' \#$;
 c. 171 $A^4 f' \#$; c. 175 $B^4 c \#$; c. 179 $A^4 c'' \#$; c. 181 $S^{5,8} g' \#$, $A^{6,9} c'' \#$; c. 187 $S^4 c'' \#$;
 c. 189 $T^5 f \#$, $B^3 c \#$; c. 193 $A^3 c'' \#$; c. 196 $T^3 f \#$; c. 201 $S^5 g' \#$; c. 202 $T^6 f \#$; c. 203 $S^6 c'' \#$;
 c. 204 $A^{3,5} f' \#$, $A^6 g' \#$; c. 205 $S^3 c'' \#$; c. 206 $A^3 f' \#$; c. 212 $S^4 c'' \#$; c. 231 $A^4 c'' \#$; c. 232 $S^4 f' \#$;
 c. 247 $S^{4,6,9} b' b$; c. 249 $A^{5,8} b' b$

Meio Registo de dois tipples de 2º tom

FONTES: P-BRd 964 f. 32r
P-Pm 43 f. 58v

TÍTULOS: *Meio Registo de 2º Tom dois tipples e dois contrabaixos* (Braga)
Obra de (Porto)

Nº COMPASSOS: 168 (Braga)
172 (Porto)

OBSERVAÇÕES:

Ponto de grande interesse começa no título da peça em questão. Em Braga, a peça é inserida no género do meio-registo enquanto que, no Porto, é incluída no género de conceito amplo e flexível da obra, embora o título esteja incompleto. Após análise, não parece haver dúvidas que corresponda à forma do meio-registo.

Outro ponto curioso surge no facto de não haver qualquer mudança de compasso assinalada ao longo da peça, ao contrário do que se passa nos restantes meios-registos. No entanto, apresenta secções inteiramente escritas em tercinas.

Do ponto de vista estilístico, afasta-se ligeiramente das restantes peças do género do objecto de estudo, pelo facto já mencionado de não haver alternância entre secções binárias e ternárias, mas também pela falta sentida daquelas escalas de carácter improvisatório, que aumentam a intensidade no fim da peça.

À semelhança do que se passa na *Batalha de 6º Tom*, existe uma diferença de 4 compassos entre as fontes, que se deve ao facto de faltarem barras de compasso na fonte de Braga e não pela falta de material musical.

Relativamente à colocação de acidentes, a maior parte da anulação do si bemol é apresentada com um sustenido, tal como acontece na *Batalha de 6º Tom*






“*Compendiária*”. Contudo, outros casos surgem com bequadro, o que pode sugerir a participação de uma segunda mão, mais recente, no manuscrito.

Para terminar, a escolha da fonte para a edição recaiu sobre a de Braga, pela razão de existirem menos dúvidas sobre o texto musical, a associar ao facto de ter uma maior riqueza na matéria de acidentes.

OUTRAS EDIÇÕES MODERNAS: OH 9: 4; PM 11: 36; PM 25: 24

FONTE PARA A EDIÇÃO: P-BRd 964 f. 32r

NOTAS CRÍTICAS:

P	c. 13	$A^4 b'$; $A^5 c''$; $T^4 f$
P	c. 20	$A^5 f'$
P	c. 21	$A^4 e''$
	c. 42	$S^{3,4}$ 
P	c. 42	$S^{3,4}$ 
P	c. 50	$T^7 f$
P	c. 52	$B^2 E$
	c. 56	T^3 
P	c. 57	$T^6 f\sharp$
P	c. 65	T^{1-6} falta indicação de tercina
P	c. 69	$S^4 e$
P	c. 75	$T^3 B\flat$
	c. 82	Barra dupla em todas as vozes, que não percorre o sistema
P	c. 109	$S^1 b'\flat$
P	c. 117, 118	B duas  desligadas
P	c. 120	$T^4 B\flat$
P	c. 154	$B^4 B\sharp$
	c. 160	$S^{2,3}$ 

c. 165 S^{5,6} ilegível; A¹ ♯

ACIDENTES REDUNDANTES:

c. 16 T⁷ f[♯]; c. 23 A⁵ f[♯]; c. 42 A³ f[♯]; c. 44 S⁴ f[♯]; c. 56 T⁵ c[♯]; c. 61 A⁸ f[♯]; c. 75 S⁹ e^{♯♭};
 c. 80 A⁷ e^{♯♭}; c. 84 T³ f[♯]; c. 92 S⁴ f^{♯♯}; c. 99 S⁶ e^{♯♭}; c. 102 A^{4,6} f[♯]; c. 104 S^{4,6} c^{♯♯}; c. 108 A^{4,6} f[♯];
 c. 111 T^{4,6} f[♯]; c. 115 A^{4,6} f[♯]; c. 120 B³ B[♯]; c. 123 B⁵ e[♭]; cc. 124, 131 T³ f[♯]; c. 138 A^{3,6} f[♯];
 c. 139 A⁵ f[♯]; c. 143 T⁴ f[♯]; c. 143 B⁶ B[♯]; cc. 157, 158 A⁴ f[♯]; c. 166 S⁴ f^{♯♯}, A⁶ b[♯];
 c. 169 A³ f[♯]; c. 171 A⁵ b[♯]

Meio Registo de dois tipples de 3º tom

FONTES: P-Pm 43 f. 91r

TÍTULOS: *Meio Regysto de 3º Tom*

Nº COMPASSOS: 149

OBSERVAÇÕES:

Esta peça apresenta uma caligrafia diferente da das restantes peças do manuscrito do Porto presentes no objecto de estudo.

Curiosidade de relevância mínima reside no facto do seu título ser apresentado como *Meio Regysto*, o que não sucede nas restantes obras do género, que são apresentadas como *Meio Registo*.

OUTRAS EDIÇÕES MODERNAS: PM 11: 45

NOTAS CRÍTICAS:

- c. 13 B algumas notas ilegíveis (reconstrução a partir de T c. 12)
- c. 20 S¹ $\overset{f}{\uparrow}$ (mínima com um traço)
- c. 26 T¹ B
- cc. 26-42 Ritmos que não respeitam a proporção são, ocasionalmente, representados em coloração negra
- c. 27 T² *f*
- c. 29 T² *e*
- c. 39 T ritmo $\bullet \equiv$
- c. 40 A² *d*''; T ritmo $\bullet \equiv$
- c. 41 B² *G*

- c. 55 $A^{4,5} \#$ sobre b' e a' (os acidentes devem referir a g' e f' $A^{6,7}$)
- c. 57 $B^1 E$
- cc. 58-96 Ritmos que não respeitam a proporção são, ocasionalmente, representados em coloração negra
- c. 91 $S^2 d'$; $S^3 e'$
- c. 118 $S \blacksquare$; $A \blacksquare$
- c. 120 $B^5 c\#$
- c. 142 $A^7 \text{♪}$, falta uma ♪ para perfazer o compasso
- cc. 143-148 $B E$
- c. 144 $A^2 g'$
 “finis” no fim da peça

ACIDENTES REDUNDANTES:

- c. 5 $T^{10} g \#$; c. 11 $A^{10} g' \#$; c. 15 $S^7 c'' \#$; c. 16 $A^3 f' \#$; c. 21 $S^7 c'' \#$; c. 25 $S^3 g' \#$; c. 42 $S^{11} f' \#$;
 c. 49 $S^3 c'' \#$; c. 84 $S^3 b' \flat$; c. 86 $A^3 e'' \flat$; c. 102 $T^3 f \#$; c. 107 $T^3 g \#$; c. 108 $S^7 f'' \#$; c. 112 $S^{5,7} f' \#$;
 c. 119 $T^5 g \#$; c. 120 $T^5 f \#$; $B^3 c \#$; c. 125 $S^5 f'' \#$; c. 127 $A^6 b' \flat$; c. 139 $S^3 c'' \#$

Meio Registo de três tipples

FONTES: P-Pm 43 f. 27v
P-BRd 964 f. 27r

TÍTULOS: *Meio Registo terçado de tres Tipples Pº de Araujo* (Braga)
Meio Registo terçado de Tres Tipples (Porto)

Nº COMPASSOS: 163

OBSERVAÇÕES:

Começando pelo título, esta peça apresenta-se como um meio-registo terçado, expressão cujo significado pode levantar várias teorias. Uma teoria possível é a redundância da informação sobre o número de partes solistas na peça. Poderá ainda estar relacionada com o facto de apresentar uma forma tripartida, assinalada com as alternâncias de proporção entre binária e ternária, facto que contribui para o grande interesse que a peça constitui ao nível rítmico. Todavia, esta forma é encontrada num grande número de obras desta época, sem a devida expressão.

Analisando a peça, de construção politemática, é possível afirmar que a peça quebra os moldes do género de meio-registo. Primeiramente, uma composição deste género que apresente 3 vozes solísticas é muito rara, se não mesmo caso único. Faria mais sentido, sim, que se tratasse de um meio-registo de baixo e não de 3 tipples. Para além disto, a peça não é concebida de acordo com a divisão do teclado. O tiple mais grave cruza a divisão do teclado até ao sol suspenso da mão esquerda e o baixo cruza até ao ré da oitava central. Tudo isto leva a questionar a forma de interpretar este meio-registo. Uma hipótese consiste em interpretar a peça como um tento normal, sem distinção tímbrica, ou então, e o que parece fazer mais sentido, a peça só poderá ter sido concebida para um

instrumento de dois manuais. Quanto ao referido, não subsistem órgãos em Portugal da época para que se possam fazer comparações e tirar conclusões, mas é possível questionar qual o ambiente para o qual Araújo terá destinado esta peça.

Regressando à análise estilística, a voz de baixo surge como uma voz que rivaliza com os tipes no domínio do contraponto, com imitações fugadas e figurações virtuosísticas, o que se pode traduzir no facto deste meio-registo se aproximar mais da estrutura da fuga do que vários outros tentos de meio-registo que acabam por ser monodias solísticas com acompanhamento.

A sua concepção de base de divisão binária é várias vezes interrompida por um número indefinido de compassos escritos em tercinas.

Kastner menciona as semelhanças desta peça com o *Tiento de Medio Registro de Bajón de Noveno Tono*, obra nº XL da *Facultad Organica* de Francisco Correa de Arauxo⁶³.

Optou-se por seguir a fonte de Braga, uma vez que surgem menos dúvidas no texto musical em relação à fonte do Porto, para além de que a ocorrência de acidentes ao longo da peça é a mais interessante.


OUTRAS EDIÇÕES MODERNAS: PM 11: 26

FONTE PARA A EDIÇÃO: P-BRd f. 27r

NOTAS CRÍTICAS:

P	c. 16	S2 ² ilegível
P	c. 21-43	Nesta secção, falta, por várias vezes, a indicação de tercina sobre o respectivo grupo de notas
P	c. 27	S3 ⁵ c''#
P	c. 28	B ¹ g #
P	c. 32	S2 ⁵ b'

⁶³ M. S. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Instrumento de Tecla*, pp. 141-142

P	c. 43	S3 ⁴ g [#]
P	c. 44	Signo mensural C em todas as partes; S1 ² f ^{''}
P	c. 60	S2 ⁷ c ^{''#}
P	c. 62	S3 ⁷ c ^{''#}
	c. 65	Signo mensural C em todas as partes
P	c. 67	S2 ^{1,3} g
P	c. 76	S2 ² c ^{''#}
	c. 79	Sob a parte de B surge “56”
P		S2 ³ c ^{''}
P	c. 80	S3 ^{1,3} f ^{''}
	cc. 83-86	A presente secção surge escrita numa forma curiosa: a distribuição do indicador de tercinas não é feita de forma homogénea. Observam-se casos de compassos com apenas um número de tercina e outros com dois. Exceptuando esta última indicação, optou-se por colocar o texto tal como está na fonte
P	c. 83	S13 e ^{''} ; S3 ¹ c ^{''}
	c. 85	S3 ¹ b [#]
	c. 87	Signo mensural C em todas as partes
P	c. 91	S2 ^{1,4} c ^{''#}
P	c. 92	S1 ⁹ falta ligadura de prolongação para nota seguinte; S3 ^{2,5} c ^{''#}
P	c. 95	S ritmo 
P	c. 96	S1 ³ c ^{''}
P	c. 99	B ^{1,4} c #
P	c. 101	S1 ¹⁻³ “fa sol la” surge escrito sobre as notas
P	c. 107	S2 ² falta ligadura de prolongação para a nota seguinte
	cc. 112-147	Ritmos que não respeitam a proporção são apresentados, ocasionalmente, em coloração negra
P	c. 139	S2 ¹ g [']

P	c. 141	$S2^2 g'$
P	c. 142	$S2^2 b'$; $S2^3 c''$
	c. 147	‡ sobre a barra de compasso nas partes de S e de B
P	c. 148	$S1^5 f''$
P	c. 151	$S2^5 c''$
P	c. 163	$S1^{2,4} f''\sharp$
P		No fim da peça surge a seguinte inscrição “Tem 163 compassos”

ACIDENTES REDUNDANTES:

c. 6 $S2^{6,8} c'\sharp$; c. 8 $S2^3 c''\sharp$; c. 11 $S3^{3,6} c''\sharp$; c. 15 $S3^3 c''\sharp$; c. 19 $S2^{4,6,8,10} c''\sharp$; c. 21 $S2^{4,6} f''\sharp$;
c. 25 $S1^3 c''\sharp$; c. 27 $S1^5 f'\sharp$; c. 29 $S3^3 c''\sharp$; c. 30 $S2^3 f'\sharp$; c. 38 $S1^4 g'\sharp$; c. 39 $S3^3 g'\sharp$;
c. 40 $S2^3 c''\sharp$; c. 47 $B^4 c\sharp$; c. 50 $S1^5 c''\sharp$; c. 51 $S2^3 g'\sharp$; c. 52 $S1^{7,9} c''\sharp$; c. 53 $S2^3 f'\sharp$; $S2^6 g'\sharp$;
c. 55 $S3^5 f'\sharp$; c. 56 $S2^{6,8} g'\sharp$; c. 62 $S2^{10} f'\sharp$; c. 64 $S2^5 g'\sharp$; c. 66 $S2^6 f'\sharp$; c. 67 $S2^3 g'\sharp$;
c. 79 $S2^3 c''\sharp$; c. 80 $S3^3 f'\sharp$; c. 81 $S1^{11,13,15} f''\sharp$; c. 91 $S1^6 f'\sharp$; c. 93 $S2^{3,5,7} c''\sharp$; c. 97 $S2^4 g'\sharp$;
c. 100 $S2^3 f'\sharp$; c. 101 $S1^7 c''\sharp$; c. 111 $S3^4 c'\sharp$; c. 135 $S1^4 c''\sharp$; c. 145 $S3^5 g'\sharp$; c. 148 $S1^{3,5} f''\sharp$;
c. 151 $S2^{3,5} c''\sharp$; c. 155 $S2^3 c''\sharp$; c. 158 $S2^{5,7,9} c''\sharp$; c. 161 $S2^{4,8} c''\sharp$; c. 162 $S2^4 c''\sharp$

Textos musicais

Batalha de 6º Tom

Pedro de Araújo

P-Pm 43 f. 55v

The first system of the musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together and others held as longer notes.

The second system of the musical score begins at measure 8. It continues with the same two-staff format. The melody in the treble clef staff shows more movement, with eighth and sixteenth notes appearing alongside the sustained chords in the bass clef staff.

The third system of the musical score begins at measure 15. It features a more complex texture with overlapping melodic lines in both staves, including some sixteenth-note passages and sustained harmonic support.

The fourth system of the musical score begins at measure 22. The music continues with a steady flow of chords and melodic fragments, maintaining the harmonic structure established in the previous systems.

The fifth system of the musical score begins at measure 30. It concludes the piece with a final series of chords and melodic lines, ending on a sustained chord in the bass clef staff.

38 f. 56r

Musical score for measures 38-43. The piece is in a minor key. Measure 38 features a dynamic marking of *f. 56r*. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand provides a steady bass line with some longer note values.

44

Musical score for measures 44-49. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand features a more active bass line with eighth-note patterns.

50

Musical score for measures 50-54. The right hand has a more complex texture with some sixteenth-note runs, and the left hand continues with eighth-note patterns.

55

Musical score for measures 55-60. The right hand features a series of chords, some with a '3' indicating a triplet. The left hand has a steady bass line with eighth-note patterns.

61

Musical score for measures 61-65. The right hand has a series of chords, some with a '3' indicating a triplet. The left hand has a steady bass line with eighth-note patterns.

66

Musical score for measures 66-71. The right hand has a series of chords, some with a '3' indicating a triplet. The left hand has a steady bass line with eighth-note patterns.

71 f. 56v

74

79

84

88

92

97 f. 57r

♩ = ♩

102

108

114

120

126 f. 57v

132

Musical score for measures 132-138. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The music consists of chords in both the treble and bass staves. Measure 132 starts with a treble chord of F4, A4, C5 and a bass chord of F2, A2, C3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

139 [♩ = ♪]

Musical score for measures 139-144. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. A tempo change is indicated by the marking [♩ = ♪]. The treble staff contains whole notes, while the bass staff features eighth-note patterns. Measure 144 ends with a double bar line.

145

Musical score for measures 145-149. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The treble staff has whole notes, and the bass staff has eighth-note patterns. A dashed line in the treble staff indicates a melodic line that moves from the first measure to the fourth. Measure 149 ends with a double bar line.

150

Musical score for measures 150-154. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The treble staff has eighth-note patterns, and the bass staff has eighth-note patterns. Measure 154 ends with a double bar line.

155

f. 58r

Musical score for measures 155-160. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The treble staff has eighth-note patterns, and the bass staff has eighth-note patterns. A dynamic marking 'f. 58r' is present above measure 155. Measure 160 ends with a double bar line.

161

Musical score for measures 161-165. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The treble staff has eighth-note patterns, and the bass staff has eighth-note patterns. Measure 165 ends with a double bar line.

165

168

172

178

$\flat = \circ$

183

f. 58v

188

193

Musical score for measures 193-198. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a steady bass line. The key signature has one flat (B-flat).

199 [♩ = ♪]

Musical score for measures 199-204. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a steady bass line. The key signature has one flat (B-flat). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Batalha de 6º Tom "Compendiária"

[Pedro de Araújo (?)]

P-BRd 964 f. 56r

The first system of the musical score consists of five measures. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5. The bass clef part consists of whole notes: G3, Bb2, and C3.

The second system of the musical score consists of five measures, starting at measure 6. The treble clef part continues with a half note D5, followed by quarter notes C5, Bb4, and A4, then a half note G4. The bass clef part continues with whole notes: D3, F3, and G3.

The third system of the musical score consists of five measures, starting at measure 12. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G3, Bb2, C3, G3, Bb2, C3, G3, Bb2, C3, G3, Bb2, C3.

The fourth system of the musical score consists of five measures, starting at measure 17. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G3, Bb2, C3, G3, Bb2, C3, G3, Bb2, C3, G3, Bb2, C3.

The fifth system of the musical score consists of five measures, starting at measure 21. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G3, Bb2, C3, G3, Bb2, C3, G3, Bb2, C3, G3, Bb2, C3.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including rests and dynamic markings.

29

Musical score for measures 29-31. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

32 f. 56v

Musical score for measures 32-34. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). A box containing the text "f. 56v" is placed above the first measure. The music features a steady rhythmic flow with various note values.

35 Clarins

Musical score for measures 35-38. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The word "Clarins" is written above the treble staff in measure 35. The music includes a variety of note values and rests.

39

Musical score for measures 39-41. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a consistent rhythmic pattern with rests.

42

Musical score for measures 42-44. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a steady rhythmic pattern with rests.

45

Musical score for measures 45-48. The piece is in a minor key. The bass line features a complex rhythmic pattern with triplets of eighth notes and sixteenth notes. The treble line is mostly silent, with some notes appearing in the final measure.

49

Musical score for measures 49-52. The bass line continues with rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The treble line has some notes in the final measure.

53

Musical score for measures 53-56. The bass line features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The treble line has some notes in the final measure.

57 **f. 57r**

Musical score for measures 57-60. The piece is marked **f. 57r**. The bass line features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The treble line has some notes in the final measure.

61

Musical score for measures 61-64. The bass line features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The treble line has some notes in the final measure.

65

Musical score for measures 65-68. The bass line features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The treble line has some notes in the final measure.

70

Musical score for measures 70-73. The piece is in a minor key. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

74

melhor fica com seminimas

Musical score for measures 74-77. The right hand features a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

78

pressa

Musical score for measures 78-81. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

82

f. 57v

Musical score for measures 82-86. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

87

Musical score for measures 87-90. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

91

Musical score for measures 91-94. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

95

Musical score for measures 95-97. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 95 features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with a few notes. Measure 96 continues the melodic development. Measure 97 shows a more complex texture with chords in the right hand and a bass line.

98

Musical score for measures 98-102. The right hand plays a series of chords, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 102 ends with a fermata over the final chord.

103

Musical score for measures 103-105. Measure 103 has a long melodic line in the right hand. Measure 104 features a triplet in the left hand. Measure 105 continues the triplet pattern in the left hand.

106

Musical score for measures 106-108. Measure 106 has a triplet in the left hand. Measure 107 continues the triplet. Measure 108 features a dynamic marking of **f. 58r** and a complex chordal texture in the right hand.

109

Musical score for measures 109-112. The right hand plays a series of chords, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 112 ends with a fermata over the final chord.

113

Musical score for measures 113-116. The right hand plays a series of chords, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 116 ends with a fermata over the final chord.

117

Musical score for measures 117-120. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

121

Musical score for measures 121-124. The right hand continues with triplet patterns. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment.

125

Musical score for measures 125-129. The right hand features more triplet patterns. The left hand accompaniment remains consistent.

130

Musical score for measures 130-133. The right hand continues with triplet patterns. The left hand accompaniment remains consistent.

134

Musical score for measures 134-139. The right hand continues with triplet patterns. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking **f. 58v** and a tempo marking $\text{♩} = 0.$ are present above the staff.

140

Musical score for measures 140-143. The right hand features a series of chords. The left hand accompaniment remains consistent.

147

Musical score for measures 147-153. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines. Measure 147 starts with a treble staff chord and a bass staff chord. The piece concludes with a double bar line.

154

Musical score for measures 154-160. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines. Measure 154 starts with a treble staff chord and a bass staff chord. The piece concludes with a double bar line.

161

Musical score for measures 161-167. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines. Measure 161 starts with a treble staff chord and a bass staff chord. The piece concludes with a double bar line.

168

f. 59r

Musical score for measures 168-174. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines. Measure 168 starts with a treble staff chord and a bass staff chord. The piece concludes with a double bar line.

175

[o. = d]

Musical score for measures 175-179. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines. Measure 175 starts with a treble staff chord and a bass staff chord. The piece concludes with a double bar line.

180

Musical score for measures 180-186. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines. Measure 180 starts with a treble staff chord and a bass staff chord. The piece concludes with a double bar line.

Meio Registo de 2 tiples de 1º Tom

[Pedro de Araújo]

P-Pm 43 f. 42v

7

13

19

25

30

35

40 [f. 43r]

45

50

55

60

Musical score for measures 60-64. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

65

Musical score for measures 65-69. The right hand continues with a melodic line, while the left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

70

f. 43v

Musical score for measures 70-74. A dynamic marking "f. 43v" is present above the right hand. The right hand has a busy texture with sixteenth notes, and the left hand has a more sustained accompaniment.

75

Musical score for measures 75-79. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

80

[b = o.]

Musical score for measures 80-85. A bracketed instruction "[b = o.]" is present above the right hand. The right hand has a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment.

86

Musical score for measures 86-90. The right hand has a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

93

Musical score for measures 93-99. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final measure of this system.

100

Musical score for measures 100-106. The right hand continues the melodic development with eighth notes and quarter notes. The left hand maintains a steady accompaniment with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final measure of this system.

107

f. 44r

Musical score for measures 107-113. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final measure of this system.

114

Musical score for measures 114-120. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final measure of this system.

121

Musical score for measures 121-127. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final measure of this system.

128

[o. = o.]

Musical score for measures 128-134. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final measure of this system.

134

Musical score for measures 134-138. The piece is in 7/8 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

139

Musical score for measures 139-142. The right hand continues with eighth notes and triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

143

f. 44v

Musical score for measures 143-146. A dynamic marking of *f. 44v* is present above measure 143. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with quarter notes.

147

Musical score for measures 147-150. The right hand features a melodic line with triplets and eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes.

151

Musical score for measures 151-155. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with quarter notes.

156

Musical score for measures 156-159. The right hand has a melodic line with eighth notes and triplets. The left hand has a bass line with quarter notes.

160

Musical score for measures 160-163. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 3/4 time signature. Measure 160 features a treble staff with a quarter rest followed by eighth-note patterns, and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 161 has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 162 continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. Measure 163 shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes.

164

Musical score for measures 164-167. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 3/4 time signature. Measure 164 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 165 has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 166 continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. Measure 167 shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes.

168

f. 45r

Musical score for measures 168-172. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 3/4 time signature. Measure 168 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 169 has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 170 continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. Measure 171 shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 172 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes.

173

Musical score for measures 173-177. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 3/4 time signature. Measure 173 features a treble staff with a whole rest and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 174 has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 175 continues with a whole rest in the treble and quarter notes in the bass. Measure 176 shows a treble staff with a whole rest and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 177 features a treble staff with a whole rest and a bass staff with a half note and quarter notes.

178

Musical score for measures 178-181. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 3/4 time signature. Measure 178 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 179 has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 180 continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. Measure 181 shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes.

182

Musical score for measures 182-185. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 3/4 time signature. Measure 182 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 183 has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes. Measure 184 continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. Measure 185 shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a half note and quarter notes.

187

Musical score for measures 187-191. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 187 features a treble clef with a melodic line starting on G4 and a bass clef with a sustained G2. The melody continues through measures 188-191 with various rhythmic patterns and rests.

192

Musical score for measures 192-197. The treble clef continues the melodic line, while the bass clef provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 192 starts with a rest in the treble and a bass line.

198

f. 45v

Musical score for measures 198-202. A dynamic marking of *f. 45v* is present above measure 198. The treble clef has a more active melodic line, and the bass clef continues with a steady accompaniment.

203

Musical score for measures 203-207. The treble clef features a melodic line with some grace notes, and the bass clef has a more active accompaniment with eighth notes.

208

Musical score for measures 208-213. The treble clef has a melodic line with eighth-note patterns, and the bass clef provides a steady accompaniment.

214

[♩ = ♪]

Musical score for measures 214-218. The piece changes to 3/2 time, indicated by the time signature and the marking *[♩ = ♪]*. The treble clef has a melodic line with a long note in measure 214, and the bass clef has a steady accompaniment.

219

Musical score for measures 219-223. The piece is in 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

224

Musical score for measures 224-228. The right hand continues the melodic development with various rhythmic patterns, and the left hand maintains a steady accompaniment.

229

f. 46r

Musical score for measures 229-233. A dynamic marking of *f. 46r* is present above the right hand. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a bass line with some chromatic movement.

234

[o = o.]

Musical score for measures 234-240. A performance instruction *[o = o.]* is shown above the first measure of the right hand. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a bass line with a long note in the final measure.

241

[o = o.]

Musical score for measures 241-246. A performance instruction *[o = o.]* is shown above the first measure of the right hand. The right hand features a melodic line with grace notes, and the left hand has a bass line with a long note in the final measure.

247

Musical score for measures 247-251. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes and grace notes. The left hand has a bass line with a long note in the final measure.

Meio Registo de 2 tipes de 2º Tom

[Pedro de Araújo]

P-BRd 964 f. 32r

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score begins with a whole note chord in the treble clef and a whole note chord in the bass clef. The second system (measures 7-12) shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The third system (measures 13-16) features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The fourth system (measures 17-20) features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The fifth system (measures 21-24) features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord.

27

Musical score for measures 27-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 27 features a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measures 28-30 show a sequence of chords in the treble, with the bass line providing harmonic support. Measure 31 has a whole note chord, and measure 32 concludes with a half note chord.

33

Musical score for measures 33-37. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 33 features a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measures 34-36 show a sequence of chords in the treble, with the bass line providing harmonic support. Measure 37 concludes with a half note chord.

38

Musical score for measures 38-41. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 38 features a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measures 39-40 show a sequence of chords in the treble, with the bass line providing harmonic support. Measure 41 concludes with a half note chord.

42

Musical score for measures 42-46. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 42 features a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measures 43-44 show a sequence of chords in the treble, with the bass line providing harmonic support. Measure 45 has a whole note chord, and measure 46 concludes with a half note chord.

47

f. 32v

Musical score for measures 47-50. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 47 features a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measures 48-49 show a sequence of chords in the treble, with the bass line providing harmonic support. Measure 50 concludes with a half note chord.

51

Musical score for measures 51-54. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 51 features a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measures 52-53 show a sequence of chords in the treble, with the bass line providing harmonic support. Measure 54 concludes with a half note chord.

55

Musical score for measures 55-58. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand provides a bass line with eighth-note triplets and quarter notes. Measure 55 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 56 has a treble clef and a bass clef. Measure 57 has a treble clef and a bass clef. Measure 58 has a treble clef and a bass clef.

59

Musical score for measures 59-63. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand provides a bass line with eighth-note triplets and quarter notes. Measure 59 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 60 has a treble clef and a bass clef. Measure 61 has a treble clef and a bass clef. Measure 62 has a treble clef and a bass clef. Measure 63 has a treble clef and a bass clef.

64

Musical score for measures 64-67. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand provides a bass line with eighth-note triplets and quarter notes. Measure 64 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 65 has a treble clef and a bass clef. Measure 66 has a treble clef and a bass clef. Measure 67 has a treble clef and a bass clef.

68

Musical score for measures 68-71. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand provides a bass line with eighth-note triplets and quarter notes. Measure 68 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 69 has a treble clef and a bass clef. Measure 70 has a treble clef and a bass clef. Measure 71 has a treble clef and a bass clef.

72

Musical score for measures 72-75. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand provides a bass line with eighth-note triplets and quarter notes. Measure 72 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 73 has a treble clef and a bass clef. Measure 74 has a treble clef and a bass clef. Measure 75 has a treble clef and a bass clef.

76

Musical score for measures 76-79. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand provides a bass line with eighth-note triplets and quarter notes. Measure 76 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 77 has a treble clef and a bass clef. Measure 78 has a treble clef and a bass clef. Measure 79 has a treble clef and a bass clef.

80

Musical score for measures 80-85. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a complex melodic line with triplets and a 7/8 time signature. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

86

f. 33r

Musical score for measures 86-92. The right hand continues with a melodic line of eighth notes, marked with a forte dynamic and a '33r' (trill) instruction. The left hand features a bass line with triplets and sustained notes.

93

Musical score for measures 93-99. The right hand has a melodic line with frequent triplets. The left hand has a bass line with sustained notes and some triplet patterns.

100

Musical score for measures 100-106. The right hand features a melodic line with many triplets. The left hand has a bass line with sustained notes and some triplet patterns.

107

Musical score for measures 107-112. The right hand has a melodic line with many triplets. The left hand has a bass line with sustained notes and some triplet patterns.

113

Musical score for measures 113-118. The right hand has a melodic line with many triplets. The left hand has a bass line with sustained notes and some triplet patterns.

119

Musical score for measures 119-122. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern in the bass line with many sixteenth and thirty-second notes, while the treble line is mostly rests.

123

Musical score for measures 123-126. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The music features a complex rhythmic pattern in the bass line with many sixteenth and thirty-second notes, while the treble line is mostly rests.

127

f. 33v

Musical score for measures 127-130. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The music features a complex rhythmic pattern in the bass line with many sixteenth and thirty-second notes, while the treble line is mostly rests.

131

Musical score for measures 131-134. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The music features a complex rhythmic pattern in the bass line with many sixteenth and thirty-second notes, while the treble line is mostly rests.

135

Musical score for measures 135-139. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The music features a complex rhythmic pattern in the bass line with many sixteenth and thirty-second notes, while the treble line is mostly rests.

140

Musical score for measures 140-143. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The music features a complex rhythmic pattern in the bass line with many sixteenth and thirty-second notes, while the treble line is mostly rests.

145

Musical score for measures 145-149. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes in both hands, creating a dense, rhythmic pattern.

150

Musical score for measures 150-154. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music continues with intricate rhythmic patterns, including some rests and longer note values in the bass line.

155

Musical score for measures 155-159. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music features a mix of rhythmic values, including some longer notes and rests in the bass line.

160 f. 34r

Musical score for measures 160-164. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. A box containing the text "f. 34r" is placed above the first measure of the treble staff. The music continues with complex rhythmic patterns.

165

Musical score for measures 165-169. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music features a mix of rhythmic values and some longer notes in the bass line.

170

Musical score for measures 170-174. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music concludes with a final cadence, featuring a double bar line and repeat signs at the end of the system.

Meio Registo de 2 tiples de 3º Tom

[Pedro de Araújo]

P-Pm 43 f. 91r

6

11

f. 91v

15

20

24

Musical score for measures 24-27. Measure 24 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 25 has a treble clef with a quarter note and a bass clef with a quarter note. Measure 26 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 27 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. A dynamic marking $[o = o]$ is present above measure 26.

28

Musical score for measures 28-32. Measure 28 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 29 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 30 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 31 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 32 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord.

33

Musical score for measures 33-36. Measure 33 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 34 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 35 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 36 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord.

37

Musical score for measures 37-39. Measure 37 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 38 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 39 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord.

40

Musical score for measures 40-43. Measure 40 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 41 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 42 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 43 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. A dynamic marking $[o = o]$ is present above measure 42.

44

Musical score for measures 44-47. Measure 44 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 45 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 46 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 47 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. A dynamic marking $[o = o]$ is present above measure 44.

49 f. 92v

Musical score for measures 49-53. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with slurs and ties.

54 [♩ = ♩]

Musical score for measures 54-58. The right hand has a melodic line with a final measure containing a fermata. The left hand has a bass line with a long slur and a dashed line indicating a continuation.

59

Musical score for measures 59-65. The right hand has a series of rests. The left hand has a bass line with a long slur and a dashed line.

66

Musical score for measures 66-72. The right hand has a series of rests. The left hand has a bass line with a long slur and a dashed line.

73

Musical score for measures 73-79. The right hand has a melodic line with a final measure containing a fermata. The left hand has a bass line with a long slur and a dashed line.

80 f. 93r

Musical score for measures 80-85. The right hand has a melodic line with a final measure containing a fermata. The left hand has a bass line with a long slur and a dashed line.

87

Musical score for measures 87-93. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur over measures 87-90 and a dashed slur over measures 91-93. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

94

Musical score for measures 94-99. Measure 94 includes a dynamic marking $[o = o]$. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a complex accompaniment with many triplets marked [3].

100

Musical score for measures 100-104. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a complex accompaniment with many triplets marked [3].

105

Musical score for measures 105-109. Measure 105 includes a dynamic marking $f. 93v$. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a complex accompaniment with many triplets marked [3].

110

Musical score for measures 110-114. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a complex accompaniment with many triplets marked [3].

115

Musical score for measures 115-119. Measure 115 includes a dynamic marking $[o = o]$. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a complex accompaniment with many triplets marked [3].

120

125

130

f. 94r

135

139

143

This musical score is for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 120. The first system (measures 120-124) features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The second system (measures 125-129) continues this pattern. The third system (measures 130-134) introduces a more complex texture with sixteenth-note runs in the treble and a melodic line in the bass. A dynamic marking of *f. 94r* is present above the treble staff in measure 130. The fourth system (measures 135-138) features a dense texture with sixteenth-note patterns in both hands. The fifth system (measures 139-142) continues with similar rhythmic intensity. The sixth system (measures 143-146) concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and repeat signs.

Meio Registro de 3 tipes

Pedro de Araújo

P-BRd f. 27r

The musical score is presented in four systems, each containing a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is common time (C). The first system (measures 1-5) begins with a whole note in the treble clef, followed by eighth and sixteenth notes. The second system (measures 6-10) features a more complex melodic line with slurs and ties. The third system (measures 11-15) continues the melodic development with various note values. The fourth system (measures 16-20) concludes with a series of sixteenth-note runs in the treble clef.

20

Musical score for measures 20-24. The score is written for piano in three staves (treble, middle, and bass clefs). It features a complex texture with many triplets. Measure 20 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line begins with a descending eighth-note scale. Measures 21-24 continue with intricate triplet patterns in all three staves.

25

f. 27v

Musical score for measures 25-29. The score continues with complex triplet patterns. A dynamic marking 'f.' (forte) is present at the beginning of measure 25. A rehearsal mark 'f. 27v' is enclosed in a box above measure 25. The texture remains dense with multiple triplets in each staff.

30

Musical score for measures 30-35. The score continues with complex triplet patterns. The texture is dense with multiple triplets in each staff, maintaining the intricate rhythmic complexity.

36

Musical score for measures 36-40. The score continues with complex triplet patterns. A dynamic marking 'f.' is present at the beginning of measure 36. A rehearsal mark '[3]' is enclosed in a box above measure 36. The texture remains dense with multiple triplets in each staff.

Musical score for measures 41-45. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns with many triplets (indicated by a '3' above the notes) and slurs. The bass line is a steady eighth-note accompaniment. Measure 45 ends with a fermata over a whole note chord.

Musical score for measures 46-50. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 46 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The treble staff has a melodic line with slurs and ties. The bass staff continues with an eighth-note accompaniment. Measure 50 concludes with a fermata over a whole note chord.

Musical score for measures 51-54. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The treble staff features a complex, fast-moving melodic line with many triplets and slurs. The bass staff has a sparse accompaniment with rests in several measures. Measure 54 ends with a fermata over a whole note chord.

Musical score for measures 55-59. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 55 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The treble staff has a melodic line with slurs and ties. The bass staff has an eighth-note accompaniment. Measure 59 concludes with a fermata over a whole note chord.

60

f. 28r

Musical score for measures 60-63. The piece is in 3/4 time. Measure 60 features a complex texture with triplets in both hands. The right hand has a melodic line with triplets, while the left hand has a rhythmic accompaniment of triplets. The key signature has one sharp (F#). A dynamic marking of *f.* (forte) is present at the start of measure 60. A rehearsal mark *f. 28r* is located above measure 63. The score continues with similar triplet patterns in measures 61 and 62, leading to a final measure (63) with a triplet in the right hand and a whole note in the left hand.

64

Musical score for measures 64-68. The texture continues with triplets in the right hand and a more active bass line in the left hand. The right hand features a melodic line with triplets, while the left hand has a rhythmic accompaniment of triplets. The key signature has one sharp (F#). The score continues with similar triplet patterns in measures 65, 66, 67, and 68, leading to a final measure (68) with a triplet in the right hand and a whole note in the left hand.

69

Musical score for measures 69-73. The texture changes significantly, with a more complex harmonic structure. The right hand features a melodic line with a long note in measure 69, while the left hand has a rhythmic accompaniment of triplets. The key signature has one sharp (F#). The score continues with similar patterns in measures 70, 71, 72, and 73, leading to a final measure (73) with a triplet in the right hand and a whole note in the left hand.

74

Musical score for measures 74-78. The texture continues with triplets in the right hand and a more active bass line in the left hand. The right hand features a melodic line with triplets, while the left hand has a rhythmic accompaniment of triplets. The key signature has one sharp (F#). The score continues with similar triplet patterns in measures 75, 76, 77, and 78, leading to a final measure (78) with a triplet in the right hand and a whole note in the left hand.

79

8

This system contains measures 79 through 82. Measure 79 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a whole rest. Measure 80 continues the treble line with a half note and a whole rest in the bass. Measure 81 has a treble line of eighth notes and a bass line of eighth notes. Measure 82 has a treble line of eighth notes and a bass line of eighth notes. A fermata is placed over the final note of measure 82.

83

This system contains measures 83 through 87. Measures 83-86 feature a treble clef with chords and a bass clef with triplets of eighth notes. Measure 87 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest.

88

This system contains measures 88 through 91. Measure 88 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. Measure 89 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. Measure 90 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. Measure 91 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest.

92

This system contains measures 92 through 95. Measure 92 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. Measure 93 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. Measure 94 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. Measure 95 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest.

96

Musical score for measures 96-99. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 96 features a complex melodic line in the treble staff with many beamed notes and a sharp sign. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measures 97-99 continue with similar textures, including some rests in the treble staff.

100 **f. 28v**

Musical score for measures 100-103. Measure 100 is marked with a box containing "f. 28v". The treble staff has a melodic line with some rests, while the bass staff has a rhythmic accompaniment. Measures 101-103 show a continuation of the melodic and rhythmic patterns, with some phrasing slurs in the treble staff.

104

Musical score for measures 104-106. The treble staff features a series of chords, some with sharp signs, connected by a long slur. The bass staff has a rhythmic accompaniment with triplets marked with a "3" above the notes. Measure 106 has a triplet in the bass staff with a "3" below it.

107

Musical score for measures 107-110. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 107-108. The bass staff has a rhythmic accompaniment with a triplet in measure 107 marked with a "3" above the notes. Measure 110 has a triplet in the bass staff with a "3" below it.

111

Musical score for measures 111-116. The piece is in 3/8 time. Measure 111 features a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a common time signature. Measure 112 has a common time signature and a fermata over the final note. Measures 113-116 show a melodic line in the treble clef with various chords and rests in the bass clef.

117

Musical score for measures 117-123. The piece is in 3/8 time. Measure 117 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 118-123 show a melodic line in the treble clef with various chords and rests in the bass clef.

124

Musical score for measures 124-129. The piece is in 3/8 time. Measure 124 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 125-129 show a melodic line in the treble clef with various chords and rests in the bass clef.

130

Musical score for measures 130-135. The piece is in 3/8 time. Measure 130 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 131-135 show a melodic line in the treble clef with various chords and rests in the bass clef.

f. 29r

136

Musical score for measures 136-142. The score is in treble and bass clefs. Measure 136 starts with a treble clef and a common time signature. The music features a series of chords and melodic lines in both hands, with a prominent bass line in the lower register.

143

Musical score for measures 143-147. The score continues with treble and bass clefs. The music shows a continuation of the melodic and harmonic themes from the previous system, with some chromatic movement in the bass line.

148

[o. = d]

Musical score for measures 148-151. The score is in treble and bass clefs. Measure 148 includes a performance instruction "[o. = d]" above the treble clef. The music features a more active treble line with sixteenth-note patterns and a steady bass line.

152

Musical score for measures 152-155. The score is in treble and bass clefs. The music concludes with a series of chords and melodic fragments in both hands, ending with a final cadence.

157

Musical score for measures 157-160. The score is written for piano in three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 157 features a treble staff with a series of chords and a melodic line, and a bass staff with a single note. Measure 158 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note. Measure 159 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. Measure 160 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line.

161

Musical score for measures 161-164. The score is written for piano in three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 161 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note. Measure 162 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note. Measure 163 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note. Measure 164 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note.

7. Considerações finais

Parece-me que, relativamente às fontes musicais da época discutida, é de assinalar que subsistem apenas exemplos de actividade organística no norte de país. Sem dúvida, severos acontecimentos históricos terão contribuído para a obscuridade patente no panorama organístico português do fim do Maneirismo.

Relativamente às questões de autoria das peças do objecto de estudo, está bem patente na história da música ocidental que o surgimento dum mesmo material motivico em peças de autoria confirmada e em peças de autoria anónima pode ser associado à técnica de paródia ainda em voga na época, não garantindo, por isso, a atribuição da autoria das peças em questão ao mesmo compositor. Como exemplos, o *Tiento tercero de sexto tono* de Correa de Arauxo composto sobre um tema de Morales e o *Tiento de 4º tono* de Andrés de Sola baseado sobre um tema de Aguilera de Heredia. Contudo, após a análise efectuada no respectivo capítulo deste trabalho, creio que não se tratam de técnicas de paródia elaboradas por diferentes compositores, uma vez que, para além de motivos idênticos o dialecto musical presente nas peças analisadas é singular de Araújo. Desta forma, não tenho dúvidas quanto à atribuição da autoria dos três meios-registos a Araújo. Porém, quanto à atribuição da autoria da batalha, parece-me ser mais difícil a sua justificação, principalmente devido ao facto de este género, sendo altamente descritivo, recorrer à execução de vários efeitos, que são representados musicalmente pelos diversos compositores de batalhas de forma semelhante. Deste modo, é muito difícil salientar as várias características estilísticas dos compositores neste tipo de peças. Apesar das semelhanças estruturais e musicais verificadas entre a batalha “*Compendiária*” e a batalha de autoria confirmada, considero insuficientes os elementos que permitem justificar a sua atribuição. Assim como esta, as outras duas batalhas relacionadas e já mencionadas no capítulo dedicado à produção musical padecem da mesma insegurança.

Concluindo, em relação às questões de autoria, creio que o melhor marcador estilístico de Pedro de Araújo, para além das pequenas assinaturas pontuais, é a síntese equilibrada de uma série de elementos de influências diversas.

Quanto à execução da edição crítica, saliento a dificuldade inicial verificada com a abordagem de fontes que não são autógrafas. Como se pode constatar na revisão crítica, várias divergências ocorrem entre as fontes. Perante isto, a principal dificuldade reside na selecção da fonte que serve de base para a edição de cada peça, isto para além dos obstáculos que surgem com a leitura e a interpretação das fontes.

Para terminar, algumas linhas de Kastner sobre Pedro de Araújo: “Deve seguramente ser estimado como uma surpresa do século XVII. A sua criatividade impõe-se à mediania de tantos pedantes maneiristas ou do primitivo barroco. Foi um músico subtil que reflectiu sobre a arte expressiva e considerou, tanto o seu testemunho como a sua propagação, como o que de mais elevado se atingiu na arte dos sons”⁶⁴.

Espero que esta dissertação possa ser o ponto de arranque para um trabalho mais profundo e de maior envergadura, que consiste em agrupar a produção musical de Pedro de Araújo num só estudo. Após questionar e justificar a autoria de várias peças, presentes nas principais fontes de música para órgão desta época, de Pedro de Araújo, a fase final seria constituir uma edição crítica da obra completa para órgão do compositor.

⁶⁴ M. S. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos para Instrumento de Tecla*, p. 143

8. Bibliografia

Música para órgão: manuscritos

P-BRd Ms 964

P-Pm MM 43 *Livro de Obras de órgão juntas pella curiosidade de P. P. Fr. Roque da Cõceição. Anno de 1695*

Música para órgão: livros impressos

COELHO, Manuel Rodrigues, *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1620

Cantochão e Polifonia: livros impressos

FERNANDEZ, Antonio, *Arte de Mysica de Canto Dorgam, e Canto Cham, & Proporções de Musica diuididas harmonicamente*, Lisboa, Pedro de Craesbeeck, 1626

Edições modernas

DALTON, James, ed., *Spain & Portugal*, Faber Early Organ Series V, Londres, Faber Music Limited, 1987

DODERER, Gerhard, ed., *Obras selectas para órgão - Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, 2ª edição, Portugaliae Musica XXV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998

- , ed., *Pedro de Araújo - Ausgewählte Werke*, Organa Hispanica IX, Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1984
- , ed., *Sechs spanische und portugiesische Batallas des 17. Jahrhunderts*, Organa Hispanica I, Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1971
- , ed., *Tientos de medio registro*, Organa Hispanica V, Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1980
- , ed., *Portugal*, Vox Humana - Internationale Orgelmusik, Kassel, Bärenreiter, 1998

KASTNER, Macário Santiago, ed., *Pedro de Araújo - Cinco Peças para Instrumentos de Tecla*, Lisboa, Valentim de Carvalho, Lisboa, 1978

SPEER, Klaus, ed., *Fr. Roque da Conceição - Livro de obras de órgão*, Portugaliae Musica XI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967

Teses, artigos, partes de publicações e outros documentos

ALVARENGA, João Pedro d', *Pedro de Araújo: obras, fontes e edições modernas*, versão preliminar, 1997

BUELOW, George J., *A history of baroque music*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2004

CARNEIRO, Álvaro, *A música em Braga*, Separata da revista Theologica, Braga, 1959

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 4ª edição, Mem Martins Publicações Europa-América, Mem Martins, 2005

- BROWN, Alan, «Battle music», Oxford Music Online,
 <<http://www.oxfordmusiconline.com>>
 (último acesso a 4 de Janeiro de 2010)
- DODERER, Gerhard, «Araújo [Arauxo, Arraujo], Pedro de», Oxford Music Online,
 <<http://www.oxfordmusiconline.com>>
 (último acesso 4 de Janeiro de 2010)
- , *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts*,
 Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública in Braga,
 Tutzing, 1978
- GRIER, James, *The critical editing of music*, Cambridge, Cambridge University
 Press, 1996
- HOULE, George, *Meter in music, 1600-1800*, Bloomington, Indiana University
 Press, 1987
- JAMBOU, Louis, e RIDLER, Ben, «Tiento», Oxford Music Online,
 <<http://www.oxfordmusiconline.com>>
 (último acesso a 4 de Janeiro de 2010)
- KASTNER, Macário Santiago, «Los manuscritos musicales n.º 48 y 242 de la
 Biblioteca General de la Universidad de Coimbra», Sep. “Anuário
 Musical” V, Barcelona, 1950
- , *Três Compositores Lusitanos para Instrumentos de Tecla*, Lisboa,
 Fundação Calouste Gulbenkian, 1979
- , «Tres libros desconocidos com música orgánica en las Bibliotecas de
 Oporto y Braga», Sep. “Anuário Musical” I, Barcelona, 1946

NELSON, Bernadette, «Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles», *Early Music*, Vol. 22, Nº 2, Iberian Discoveries II, Oxford University Press, 1994

NERY, Rui Vieira, e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música*, Lisboa Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991

OWEN, Barbara, e WILLIAMS, Peter, «Organ», «V. The Organ, 1450-1800», «9. The Baroque organ in the Iberian Peninsula and Latin America.», *Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (último acesso 4 de Janeiro de 2010)

SILBIGER, Alexander, *Keyboard Music before 1700*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 2004

STEVENSON, Robert, «Anunciação, Gabriel da», *Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (último acesso a 4 de Janeiro de 2010)

VALENÇA, Manuel, *A Arte Organística em Portugal (c. 1326 - 1750)*, Braga, Editorial Franciscana - Montariol, 1990

Discos

NERY, Rui Vieira, [NOTAS para] *António Carreira - Tentos & Fantasias*, João Vaz, Portugaler, 2002, CD, 2004-2

-----, [NOTAS para] *Batalhas & Meios Registos - Música Ibérica para Órgão do século XVII*, Joaquim Simões da Hora, Movieplay, 1994, CD, 3-11036

Lvsitana Musica, Volume III, Joaquim Simões da Hora e Isabel Ferrão, EMI
Valentim de Carvalho, 1994

Recursos na rede

Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>

Biblioteca Nacional Digital, <http://purl.pt>

Münchener Digitalisierungszentrum, <http://www.digitale-sammlungen.de>

Anexo I

***Facsimile* das peças do Manuscrito Musical 43 da Biblioteca Pública do Porto**

Batalha 6^{ta} Tom De Pedro Debrujo.

The first system of the handwritten musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of notes and rests. The second staff is in alto clef. The third staff is in tenor clef. The bottom staff is in bass clef. The system concludes with a double bar line and a fermata.

Principio

The second system of the handwritten musical score is divided into two groups, each containing four staves. The top group begins with the word "Principio" written above the first staff. The first group of staves contains a complex melodic line with many notes and rests. The second group of staves continues the musical piece with similar notation. The system ends with a double bar line and a fermata.

56

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 56 in the top right corner. The page contains three systems of music, each consisting of four staves. The notation is dense and appears to be a complex piece, possibly for a string quartet or a similar ensemble. The first system shows a variety of note values and rests. The second system features more intricate rhythmic patterns, including some sixteenth-note passages. The third system concludes with a final cadence, indicated by a double bar line and a fermata. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and minor corrections visible.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript. The page is divided into three systems, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first system features a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The third system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. There are several '3' markings above the top staff in the second and third systems, possibly indicating triplets. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The page number '123' is visible in the top right corner.

57

The first system of handwritten musical notation consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a double bar line and various note values. The second and third staves are filled with dense, rapid sixteenth-note passages. The fourth staff continues the melodic line with a double bar line at the end.

The second system of handwritten musical notation consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a double bar line and various note values. The second and third staves are filled with dense, rapid sixteenth-note passages. The fourth staff continues the melodic line with a double bar line at the end.

The third system of handwritten musical notation consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a double bar line and various note values. The second and third staves are filled with dense, rapid sixteenth-note passages. The fourth staff continues the melodic line with a double bar line at the end.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet or similar ensemble. The page is divided into four systems, each consisting of four staves. The notation is written in black ink on aged paper. The first system features a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The third system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The fourth system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. There are some annotations in Chinese characters above the staves in the third and fourth systems. The page number '125' is visible in the top right corner.

58

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 58 in the top right corner. The page is divided into four systems, each consisting of four staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system continues the composition with similar rhythmic complexity. The third system shows a change in the lower staves, with some notes appearing as whole or half notes. The fourth system concludes the page with a final cadence. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a working draft.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and rhythmic, with many notes and stems. There are some corrections and markings, including a large 'X' over a section of the second staff and some scribbles in the third staff.

Handwritten musical notation on four staves, continuing the rhythmic patterns from the previous system. The notation is dense and rhythmic, with many notes and stems. There are some corrections and markings, including a large 'X' over a section of the second staff and some scribbles in the third staff.

obra de

Handwritten musical notation on four staves. The notation is less dense than the previous systems, with more space between notes. There are some corrections and markings, including a large 'X' over a section of the second staff and some scribbles in the third staff.

Meio Registo de dous Contra baixos. 2.^a Tom.

43

This page contains three systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The notation is written in black ink on aged paper. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the piece, showing a change in the bass line. The third system concludes the page with a final cadence. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a working draft. The page number '43' is written in the upper right corner.

This page contains three systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, clefs, and accidentals. The first system shows a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system features a similar structure with some rests in the upper staves. The third system includes a vocal line with lyrics written above the notes, such as "Ta-ga-las-ta" and "Ta-ga-las-ta". The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a working draft.

Handwritten musical score on page 44, consisting of three systems of four staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues with similar notation. The third system features prominent triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in the upper staves. The page number '44' is written in the top right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript for a piece of music. The page is numbered 132 in the top right corner. The notation is organized into three systems, each consisting of four staves. The first system features a complex melodic line in the upper staves with numerous triplets and sixteenth-note patterns, while the lower staves provide a more rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development with similar rhythmic complexity. The third system shows further melodic and harmonic progression, maintaining the intricate texture established in the previous systems. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 133. The page contains three systems of music, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings. The first system is marked with a '45' in the upper right corner. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft of a musical score.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 134. The page is divided into four systems, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a 'tr' (trill) marking above a note. The third system shows a key signature change to two sharps (F# and C#). The fourth system continues the composition with similar notation. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a working draft. The paper shows signs of age, with some staining and wear at the edges.

46

The first system of music consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a complex passage with many beamed notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff appears to be a lower voice part, possibly an alto or tenor line, with fewer notes. The bottom staff is the bass line, featuring a steady rhythm of quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

The second system of music also consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a more intricate melodic line with many beamed notes and some grace notes. The second staff continues this complex melody. The third staff is a lower voice part, and the bottom staff is the bass line, which has a more rhythmic and steady character. The system ends with a double bar line and a fermata.

Tento de Primeiro Tom

The third system of music consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with some rests and beamed notes. The second staff continues the melody. The third staff is a lower voice part, and the bottom staff is the bass line, which is mostly composed of rests and occasional notes. The system ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and rhythmic, consisting of many small notes and stems. There are several instances of correction, with some notes crossed out and replaced. The staves are connected by a brace on the right side.

Handwritten musical notation on four staves. This section shows more developed melodic lines with some rests and longer note values. There are also some corrections and markings, including what appears to be a double bar line and some small annotations. The staves are connected by a brace on the right side.

obra de

Handwritten musical notation on four staves. This section features larger notes and some rests, suggesting a more melodic or lyrical passage. There are several corrections and markings, including some large scribbles and what looks like a double bar line. The staves are connected by a brace on the right side.

59

This page contains three systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various note values, rests, and accidentals. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system shows a continuation of the piece with similar notation. The third system also continues the piece, with some staves showing more complex rhythmic patterns. There are several ink smudges and corrections throughout the page, particularly in the middle system. The page number '59' is written in the upper right corner.

This page contains three systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various rhythmic values and articulations. The first system (top) features a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system (middle) also uses a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The third system (bottom) uses a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. Numerous triplets are indicated by the number '3' above or below groups of notes. The handwriting is somewhat hurried, with some ink bleed-through and smudges. The page is numbered '138' in the top right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 139. The score is organized into four systems, each consisting of four staves. The notation is dense and complex, featuring numerous triplets (indicated by the number '3' above groups of notes) and other rhythmic markings. The first system includes a '60' marking at the top right. The second system has a '3' marking above the first staff. The third system has a '3' marking above the second staff. The fourth system has a '3' marking above the second staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 140. The score is organized into four systems, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is somewhat obscured by ink smudges and bleed-through from the reverse side of the page. The second system continues the piece with similar notation. The third system shows a change in the bass line, with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth system concludes the page with a final cadence. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

62

This page contains three systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various note values, rests, and accidentals. The first system is marked with a '62' in the upper right corner. The notation is written in black ink on aged paper. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The third system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The notation is organized into measures by vertical bar lines, and some sections are grouped together with curly braces on the right side of the staves.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 142. The page is divided into four systems, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth system concludes with a treble clef and a key signature of one flat. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

91

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The word "finis." is written at the end of the fourth staff.

Mejo Legjelo de 3.º Tom

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The notation includes notes, rests, and accidentals. There are some markings above the third staff, possibly indicating fingerings or articulation.

Handwritten musical score for the third system, consisting of four staves. The notation includes notes, rests, and accidentals. There are some markings above the second staff, possibly indicating fingerings or articulation.

This page contains three systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. The first system shows a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system features a prominent triplet in the upper staves. The third system appears to be a continuation of the piece, with some staves showing more rhythmic patterns. The handwriting is somewhat hurried, and there are some ink smudges and corrections throughout the page.

92

The first system of handwritten musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is in alto clef. The third staff is in tenor clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a fermata.

The second system of handwritten musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with some rests. The second staff is in alto clef. The third staff is in tenor clef and contains a rhythmic accompaniment with some triplet markings. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a fermata.

The third system of handwritten musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with many sixteenth notes and triplet markings. The second staff is in alto clef. The third staff is in tenor clef and contains a rhythmic accompaniment with triplet markings. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a fermata.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 146. The page is divided into three systems of staves. Each system consists of four staves: two for the upper voice (treble clef) and two for the lower voice (bass clef). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system features a prominent treble clef and a bass clef, with a large '3' written above the first staff. The second system continues the composition with similar notation. The third system also follows the same four-staff structure. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections. The page is framed by a dark border, likely the edge of the book or a scanner.

93

The first system of handwritten musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of notes, including a prominent eighth-note run. The second staff is in bass clef with a common time signature, featuring a similar eighth-note run. The third and fourth staves are in alto and tenor clefs, respectively, and contain mostly whole and half notes with some rests.

The second system of handwritten musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a dense cluster of notes, possibly a sixteenth-note run. The second staff is in bass clef with a common time signature, also featuring a dense cluster of notes. The third and fourth staves are in alto and tenor clefs, respectively, and contain mostly whole and half notes with some rests.

The third system of handwritten musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a dense cluster of notes, possibly a sixteenth-note run. The second staff is in bass clef with a common time signature, also featuring a dense cluster of notes. The third and fourth staves are in alto and tenor clefs, respectively, and contain mostly whole and half notes with some rests.

This page contains three systems of handwritten musical notation. Each system consists of four staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of note values, rests, and accidentals, with some measures containing multiple notes beamed together. The second system starts with a treble clef and a common time signature (C). It features more complex rhythmic patterns and includes a key signature change to two sharps (F# and C#) in the later measures. The third system continues with similar notation, showing dense passages of notes and rests. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

97

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 97 in the top right corner. The page is divided into three systems, each consisting of four staves. The first system features a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system also uses a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The third system uses a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The word "finis" is written at the end of the third system. The page is numbered 149 in the top right corner.

Meis Begleiter zweyten Theil.

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as page 150. The title at the top is "Meis Begleiter zweyten Theil." The score is organized into four systems, each consisting of three staves. The notation is written in black ink on aged, slightly stained paper. The first system begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and accidentals. The second system continues the piece with similar notation. The third system features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The handwriting is clear but shows some ink bleed-through and minor smudges, characteristic of an older manuscript.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece of music. The page is numbered '151' in the top right corner. The notation is organized into four systems, each consisting of four staves. The first system is marked with a '24' in the upper right corner. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings such as 'c' (crescendo) and 'B' (basso). The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft. The paper shows signs of age, with some staining and wear, particularly along the right edge. The overall style is that of a personal manuscript or working draft.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript for a piece of music. The page is numbered '152' in the top right corner. The notation is arranged in four systems, each consisting of four staves. The first three systems are written in treble clef, while the fourth system is written in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth-note runs. There are numerous accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings (such as 'f' and 'p') throughout the score. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century musical manuscripts.

This page contains three systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system is marked with a '29' in the top right corner. The second system features several '3' markings above the staves, likely indicating triplets. The third system continues the musical piece with similar notation. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through and faint markings.

Andante

Handwritten musical score on page 155, featuring three systems of four staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A circled number '50' is visible in the upper right corner of the first system. The manuscript shows signs of age and includes some ink blots.

The page contains three systems of musical notation, each consisting of four staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A circled number '50' is visible in the upper right corner of the first system. The manuscript shows signs of age and includes some ink blots.

The image shows a page of handwritten musical notation on four systems of staves. The notation is in ink on aged paper. The first system consists of four staves with various rhythmic and melodic lines. The second system also has four staves, with the second staff containing the handwritten text "Sem 153 compassos". The third system is titled "Phantasia de 4.º Tom" and features four staves with more complex melodic and rhythmic patterns. The page is numbered "5" in the bottom right corner.

Anexo II

***Facsimile* das peças do Manuscrito 964 do Arquivo Distrital de Braga**

A handwritten musical score consisting of two systems of three staves each. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the upper staff, with more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system continues this style, with some staves showing more rhythmic activity than others.

Batalha de S. Tom. S.

A handwritten musical score for a piece titled "Batalha de S. Tom. S.". It consists of four staves of music. The notation is rhythmic and includes various note values and rests. The piece appears to be in a common time signature, with a focus on rhythmic patterns and dynamics.

39

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation.

Handwritten musical notation on four staves. This system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and some dense passages with many notes. The notation is consistent with the first system.

Handwritten musical notation on four staves. This system features a variety of note values and rests, with some measures containing multiple notes. The handwriting is clear and legible.

Handwritten musical notation on four staves. This system concludes the page with several measures of music, including some final notes and rests. The notation is consistent with the rest of the page.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.

Handwritten musical notation on four staves. This system continues the piece with similar notation to the first system, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Handwritten musical notation on four staves. This system features prominent triplet markings above the first staff, indicating groups of three notes. The notation is dense and includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on four staves. This system includes dynamic markings such as *mf* and *f* throughout the piece. The notation is dense and includes various rhythmic values and accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

40

Handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and includes various notes, rests, and markings. There are some illegible markings at the top of the first staff, possibly indicating a key signature or time signature. The notation is written in black ink on aged paper.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and includes various notes, rests, and markings. There are some illegible markings at the top of the first staff, possibly indicating a key signature or time signature. The notation is written in black ink on aged paper.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and includes various notes, rests, and markings. There are some illegible markings at the top of the first staff, possibly indicating a key signature or time signature. The notation is written in black ink on aged paper.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and includes various notes, rests, and markings. There are some illegible markings at the top of the first staff, possibly indicating a key signature or time signature. The notation is written in black ink on aged paper.

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams, with some notes marked with asterisks. The handwriting is dense and somewhat messy, typical of a working draft.

Handwritten musical notation on four staves. This section features a high density of notes, particularly in the upper staves, with some areas appearing heavily scribbled or overwritten. The notation is less legible than in the first system.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is more organized than in the previous systems, with clear stems and beams. There are some annotations and markings throughout the system.

Handwritten musical notation on four staves. This system shows a continuation of the musical ideas, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines. The notation is consistent with the previous systems on the page.

42

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The notation is dense with many notes and rests, typical of a complex piece. There are some asterisks and other markings above and below the notes.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The notation continues from the first system, showing various rhythmic patterns and melodic lines.

... de ... Pedro de ...

Handwritten musical score for the third system, consisting of four staves. The notation shows a continuation of the musical piece with some dynamic markings and phrasing slurs.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of four staves. The notation concludes the piece with various musical symbols and a final cadence.

Batalha de Sento Tom - Condição da primeira - 56

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The title at the top is "Batalha de Sento Tom - Condição da primeira" with the number "56" in the upper right corner. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of triplets, indicated by the number "3" above groups of notes. The handwriting is somewhat messy, with some ink bleed-through and overlapping notes. A small number "112" is written in the middle of the first staff. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Alcorno

Handwritten musical score for a piece titled "Alcorno". The score consists of 12 staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word "Alcorno" is written in the top right corner. The score is divided into two systems of six staves each. The first system contains staves 1 through 6, and the second system contains staves 7 through 12. The notation is highly detailed, with many notes and rests, and some areas of the score are heavily scribbled over, particularly in the middle staves of the second system. There are also some numerical markings, such as "3 3 3 3 3 3" and "3 3", which likely indicate triplet rhythms. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

57

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is written in black ink on aged paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is highly detailed, with many notes and rests. There are several annotations in Italian: "molto fia con sordini - b." is written below the sixth staff, and "pffo" is written below the seventh staff. The score concludes with a double bar line and a final cadence on the tenth staff.

This image shows a page of handwritten musical notation on 12 staves. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and beams. There are several annotations and markings throughout the score:

- At the top of the first staff, there are several asterisks (***) and some illegible markings.
- Between the fifth and sixth staves, there is a circled section of notation with the number "114" written to its right.
- Below the sixth staff, there is a handwritten instruction: "Enlazar estos lazos con semibrevas." (Connect these loops with minims).
- Below the seventh staff, there are two small numbers "2 2" written above the notation.
- At the bottom of the page, there are several "3" markings above the notation, indicating triplets.

The handwriting is somewhat hurried and the ink is dark, making some details difficult to discern. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical score on page 168, featuring multiple staves of music with complex rhythmic patterns and annotations.

The score consists of approximately 12 staves. The notation is dense and includes various rhythmic markings, such as triplets (indicated by the number '3' above groups of notes) and sixteenth notes. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

Key features of the score include:

- Staff 4:** Contains the handwritten text *entab esse outaloz*.
- Staff 5:** Features a prominent triplet marking above a group of notes.
- Staff 6:** Shows a complex rhythmic pattern with multiple triplet markings.
- Staff 7:** Includes a triplet marking and a circled '0' at the end of the staff.
- Staff 8:** Contains a circled '0' at the end of the staff.
- Staff 9:** Shows a circled '0' at the end of the staff.
- Staff 10:** Includes a circled '0' at the end of the staff.
- Staff 11:** Features a circled '0' at the end of the staff.
- Staff 12:** Ends with a circled '0' at the end of the staff.

The overall appearance is that of a working draft or a highly detailed manuscript, with significant use of rhythmic complexity and handwritten annotations.

A page of handwritten musical notation consisting of 12 staves. The notation is dense and appears to be a single melodic line, possibly for a voice or a single instrument. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. There are several accidentals (sharps and flats) scattered throughout the score. The handwriting is somewhat hurried and the ink is dark. The page is numbered '169' in the top right corner.

59

112

Finis

Mis. Requies de ... *Com. de ...* *ad ...* *...* 32

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 172 in the top right corner. The page contains ten staves of music, arranged in two systems of five staves each. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A prominent feature is the use of triplets, indicated by the number '3' above groups of notes. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch, with some ink bleed-through and irregular spacing between notes. The music appears to be a single melodic line, possibly for a piano or violin, given the range and complexity of the passages.

This page contains a handwritten musical score consisting of ten systems of staves. The notation is dense and complex, featuring numerous triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests. The first system includes several triplet markings (3) above the notes. The second system continues with similar rhythmic patterns. The third system shows a more melodic line with some rests. The fourth system features a dense, fast-moving melodic line. The fifth system has a similar dense texture. The sixth system shows a more rhythmic pattern with many sixteenth notes. The seventh system has a similar texture. The eighth system features a dense, fast-moving melodic line. The ninth system has a similar texture. The tenth system shows a more melodic line with some rests. The notation is written in black ink on a white background.

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 174 in the top right corner. The page is filled with twelve systems of music, each consisting of four staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is somewhat messy, with some ink bleed-through and overlapping notes. The music appears to be a complex piece, possibly a symphony or a chamber work, given the multiple staves per system. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The staves are connected by a vertical line on the left.

Handwritten musical notation on four staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and some markings that appear to be 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The staves are connected by a vertical line on the left.

o. Baixa de 6^o Tom sobre a Batata

Handwritten musical notation on four staves, starting with the section header. The notation includes a common time signature 'C' and continues with complex rhythmic patterns. The staves are connected by a vertical line on the left.

Handwritten musical notation on four staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and some markings that appear to be 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The staves are connected by a vertical line on the left.

27

Misio Ligados teóricos de tres Papeles B. de Benigno. S. de

This page contains a handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. A central text annotation, written in cursive, reads "Misio Ligados teóricos de tres Papeles B. de Benigno. S. de". The score is framed by a dark border, and the page number "27" is written in the upper right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 177. The score is written on ten staves. The notation is dense and complex, featuring numerous triplets, indicated by the number '3' above groups of notes. The notes are often beamed together, creating a fast, intricate texture. There are also some rests and dynamic markings scattered throughout. The handwriting is somewhat hurried, with some ink bleed-through and overlapping notes, particularly in the lower half of the page. The overall impression is that of a working draft or a composer's sketch for a piece of music.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic markings, such as triplets and sixteenth notes. There are several instances of the number '3' written above groups of notes, indicating triplets. The score is divided into two main sections by a large gap between the fifth and sixth staves. The first section ends with a double bar line and a fermata. The second section begins with a measure containing a '2' and a '+' sign, followed by a triplet of eighth notes. The number '56' is written above the sixth staff. The notation is somewhat messy, with some ink bleed-through and overlapping lines. The page number '178' is visible in the top right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 179. The page is filled with several systems of musical staves. Each system typically consists of three staves, likely representing different parts of an ensemble or a vocal line with accompaniment. The notation is dense and includes various note values, rests, and some complex rhythmic markings. There are several instances of heavy scribbling and dark ink marks, particularly in the upper and lower portions of the page, which may indicate corrections or deletions. Some specific markings include the number '3' above notes, possibly indicating triplets. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical score on page 29, featuring multiple staves of music and a section titled "Coral de S. Tom. por Cuadros. Pedro del Arroyo." The notation includes various notes, rests, and clefs.

29

Coral de S. Tom. por Cuadros. Pedro del Arroyo.