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

Batalha de 6º Tom 48

Batalha de 6º Tom "Compendiária" 55

Meio Registo de 2 tiples de 1º Tom 59

Meio Registo de 2 tiples de 2º Tom 61

Meio Registo de 2 tiples de 3º Tom 64

Meio Registo de 3 tiples 66

Textos musicais 70

Batalha de 6º Tom 71

Batalha de 6º Tom "Compendiária" 78

Meio Registo de 2 tiples de 1º Tom 85

Meio Registo de 2 tiples de 2º Tom 93

Meio Registo de 2 tiples de 3º Tom 99

Meio Registo de 3 tiples 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 *Facsimile* das peças do Manuscrito Musical 43 da Biblioteca Pública do Porto 120

Batalha de Sexto Tom de Pedro de Araujo. 121

Meio Registo de dous Contra baixos. Pro Tom. 128

Obra de 136

Meyo Regysto de 3.º Tom 143

Meio Registo terçado de Tres Tiples 150

Anexo II *Facsimile* das peças do Manuscrito 964 do Arquivo Distrital de Braga 157

Batalha de 6º Tom 158

Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira. 164

Meio Registo de 2.º Tom dois tiples e dois contrabaixos 171

Meio Registo terçado de tres Tiples Pº de Araujo. 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 orgão*, 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 orgão*, 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)		
*c*1	clave de dó na 1ª linha		
*c*2	clave de dó na 2ª linha		
*c*3	clave de dó na 3ª linha		
*c*4	clave de dó na 4ª linha		
f(f).	fólio(s)		
f 3	clave de fá na 3ª linha		
f 4	clave de fá na 4ª linha		
*g*2	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 T^3 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, excepção surge com o *Meio Registo de 3 tiples*, que, por apresentar três linhas solísticas agudas, optou-se por designar cada um dos tiples 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**
Batalha de Sexto Tom de Pedro de Araujo	P-Pm 43 f. 55v	*Batalha de 6º Tom*
Batalha de 6º Tom	P-BRd 964 f. 38v	
Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.	P-BRd 964 f. 56r	*Batalha de 6º Tom "Compendiária"*
Meio Registo de dous Contra baixos. P.ro Tom.	P-Pm 43 f. 42v	*Meio Registo de 2 tiples de 1º Tom*
Obra de	P-Pm 43 f. 58v	*Meio Registo de 2 tiples de 2º Tom*
Meio Registo de 2.º Tom dois tiples e dois contrabaixos	P-BRd 964 f. 32r	
Meyo Regysto de 3.º Tom	P-Pm 43 f. 91r	*Meio Registo de 2 tiples de 3º Tom*
Meio Registo terçado de tres Tiples Pº de Araujo.	P-BRd 964 f. 27r	*Meio Registo de 3 tiples*
Meio Registo terçado de Tres Tiples	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 tiples 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 tiples 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 tiples 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 tiples 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 instrumento[1]. 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 1557[2]. 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 Católica[3]. 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 espiritual[4]. 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 motetes[5].

Parece claro que a religiosidade profunda dos reis portugueses do século XVI, associada à perda da independência do trono em 1580 e consequente 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 música[6].

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 exclusiva[7]. 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 beneficiado[8].

Apesar de se apresentar já desde épocas anteriores em Itália[9], 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 Missa[10]. 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 litúrgicas[11].

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 Coelho[12].

---

[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, Nº 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 Europa[13].

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 construção[14]. 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 Europa[15]. 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 positivos[16]. 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-a'', 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 curta[17]. 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-registo[18]. 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 teclado[19]. É frequente encontrar neste tipo de peças uma série de efeitos de monodia acompanhada e contrastes concertantes[20], 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 peça[21].

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 fólio 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 Anunciação[22]. Contudo, esta informação é contestada por Owen Rees[23]. 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 batalha[24]. Tocada, provavelmente, durante a Consagração na missa[25], apresenta um carácter altamente descritivo, autêntico madrigal executado ao órgão, recorrendo à utilização das palhetas horizontais, como se pode verificar nas próprias fontes das peças[26], em que surge, por várias vezes, a indicação de utilização de clarins, registo de palheta tipicamente em chamada[27].

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 infantaria[29]. Casos típicos da

---

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

[23] Robert STEVENSON, «Annunciação, 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 Ximénez[30].

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 religioso[31].

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 XVII[32], 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 Coelho[33].

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 1668[34]. 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 Colegiais[35]. 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 1684[36].

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 Braga[37].

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 1704[38]. 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 XVII[39]. 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 Portugal[40]. 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 coriosidade 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 tiples, um meio-registo de um tiple, um meio-registo de três tiples, 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 a''; a correspondência do teclado com o sistema de tablatura de órgão espanhola 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 manuscrito[42], 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 orgão*, 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 paradeiro[44].

---

[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 composições[45].

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 Araújo[46].

---

[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 indíce, no caso do manuscrito do Porto

	Título	Fonte
1	*Obra de 1º Tom Pº de Araujo*	P-Pm 43 f. 107r
	Consonancias de 1º Tom. de Pedro de Araujo	P-BRd 964 f. 68r
2	*Obra de 1º Tom sobre a Salve Regina*	Ms. col. particular
	Obra de 1º Tom sobre a Salva	P-Pm 43 f. 109r
3	*Phantasia de 2º Tom Pº de Araujo*	P-BRd 964 f. 19v
	Phantasia de 1º Tom	P-Pm 43 f. 20r
4	*Obra do 2º Tom. por Bquadro Pedro de Araujo*	P-BRd 964 f. 29r
	Obra de 1º Tom Por Bquadro	P-Pm 43 f. 24r
5	*Tento de 2º tom Pedro de Araujo*	P-Pm 43 f. 97r
6	*Pº de Araujo de 2º Tom.*	P-BRd 964 f. 137v
7	*Phantazia de 4º Tom Pedro de Araujo*	P-BRd 964 f. 22r
	Phantasia de 4º Tom	P-Pm 43 f. 30v
8	*Obra de 6º Tom. Pedro de Araujo*	P-BRd 964 f. 41r
9	*OBra de 8º Tom. de Pedro de Araujo*	P-BRd 964 f. 134r
10	*OBra depasso solto de 8º Tom. de Pedro de Araujo.*	P-BRd 964 f. 126r
11	*Phantasia de 8º Tom. Pedro de Araujo*	P-BRd 964 f. 24v
	Phantasia de 8º Tom	P-Pm 43 f. 39r
12	*Batalha de Sexto Tom de Pedro de Araujo*	P-Pm 43 f. 55v
	Batalha de 6º Tom	P-BRd 964 f. 38v
13	*Meio Registo terçado de tres Tiples Pº de Araujo.*	P-BRd 964 f. 27r
	Meio Registo terçado de Tres Tiples	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 particular[47].

[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	*OBra de 6º Tom pª o Levantar o Deus*	P-BRd 964 f. 116r
2	*Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.*	P-BRd 964 f. 56r
3	*Meio Registo de dous Contra baixos. P.ro Tom.*	P-Pm 43 f. 42v
4	*Obra de*	P-Pm 43 f. 58v
	Meio Registo de 2.º Tom dois tiples e dois contrabaixos	P-BRd 964 f. 32r
5	*Meyo Regysto de 3.º Tom*	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 Araújo[49]; 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 Doderer[50]; para terminar, a peça com o nº 5 é sugerida no disco *Lvsitana Musica*[51] e por João Pedro d'Alvarenga[52].

Sobre a *OBra de 6º Tom pª 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 6º tom "Compendiária"*, verificam-se várias passagens semelhantes com outras peças: a *Obra de 6º 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 Famoza*, 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	*Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.*	P-BRd 964 f. 56r
2	*Obra de 6º tom sobre Batalha*	P-Pm 43 f. 49v
	Obra de 6º tom sobre a Batalha	P-BRd 964 f. 34r
3	*Batalha Famoza*	P-Pm 43 f. 67r
4	*Couza pertencente a Batalha*	P-BRd 964 f. 45v
5	*Outro principio de Batalha*	P-BRd 964 f. 46r

Tabela 5. Apresentação das peças relacionadas com a *Batalha de 6º 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 Famoza*. 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	*Batalha de Sexto tom. Compendiária da primeira.*	P-BRd 964 f. 56r
2	*Obra de 6º tom sobre Batalha*	P-Pm 43 f. 49v
	Obra de 6º tom sobre a Batalha	P-BRd 964 f. 34r
3	*Batalha Famoza*	P-Pm 43 f. 67r
4	*Meio Registo de dous Contra baixos. P.ro Tom.*	P-Pm 43 f. 42v
5	*Obra de*	P-Pm 43 f. 58v
	Meio Registo de 2.º Tom dois tiples e dois contrabaixos	P-BRd 964 f. 32r
6	*Meyo Regysto de 3.º Tom*	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 estilísticas[53].

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 tiples de 1º tom*, do *Meio Registo de 2 tiples de 2º tom*, do *Meio Registo de 2 tiples 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 motívico, 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 motívico e o próprio desenvolvimento da secção são idênticos. Repare-se nas semelhanças evidentes entre o *Meio Registo de 2 tiples de 1º tom* e o *Meio Registo de 2 tiples 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 motívico, na mesma proporção, e o próprio desenvolvimento da secção é semelhante.

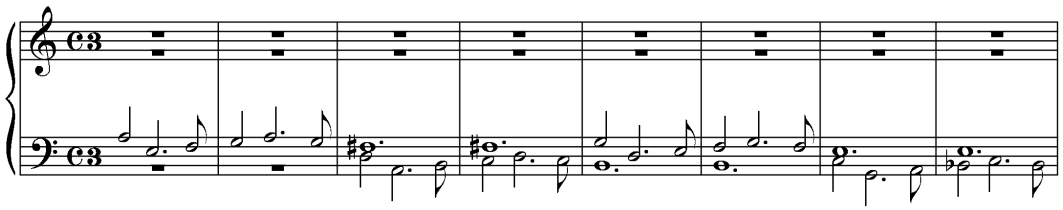


Figura 1. *Meio Registo de 2 tiples de 1º Tom*, cc. 84-91

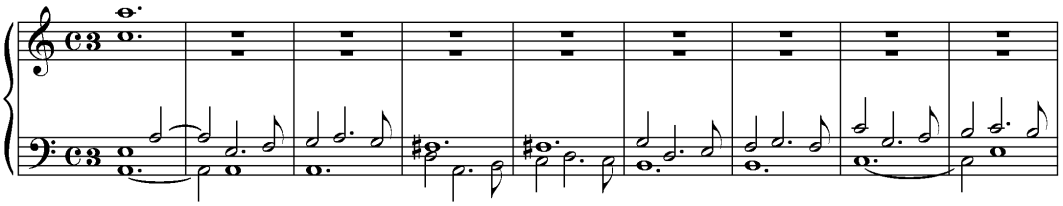


Figura 2. *Meio Registo de 2 tiples de 3º Tom*, cc. 58-66

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 classes[54], 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 Coelho[55]. 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 Braga[56], assim como na arte de Araújo[57]. 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 contrário[58]. 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 motívico 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, 2as e 7as 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 motívico 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 motívicos, 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 motívico 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 vários 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 tiples 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.

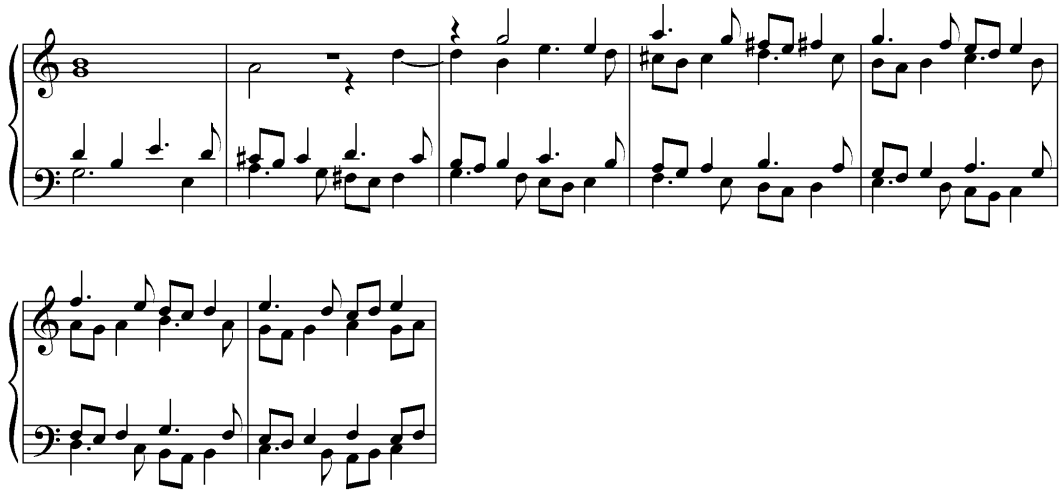


Figura 3. *Phantasia de 8º tom*, cc. 36-41

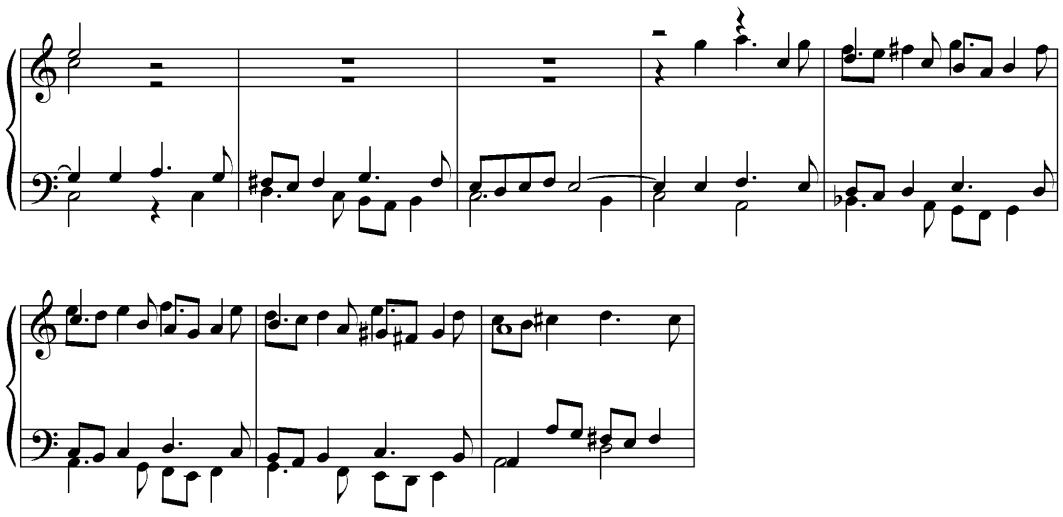


Figura 4. *Meio Registo de 2 tiples de 1º tom*, cc. 195-202

Repare-se que a construção do pequeno motivo iniciado pelo tenor no primeiro compasso da fantasia é idêntico ao da secção apresentada do meio-registo. O desenvolvimento das secções acaba por ser semelhante, já que Araújo constrói com frequência estes pequenos motivos como geradores de sequências e marchas harmónicas. Observe-se também que, à medida que o processo das sequências se inicia, a textura musical adensa-se de igual forma em ambos os casos.

Outra gesto habitual de Araújo traduz-se nas seguintes figuras, em que o compositor, com a intenção de criar uma maior intensidade, gera motivos ainda mais curtos que o apresentado anteriormente e elabora um contraponto cerrado e denso com um ritmo harmónico mais rápido, sendo que pares de vozes se movem paralelamente em contraponto.

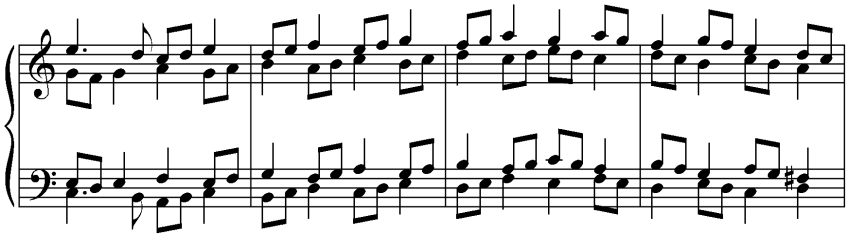


Figura 5. *Phantasia de 8º tom*, cc. 42-45

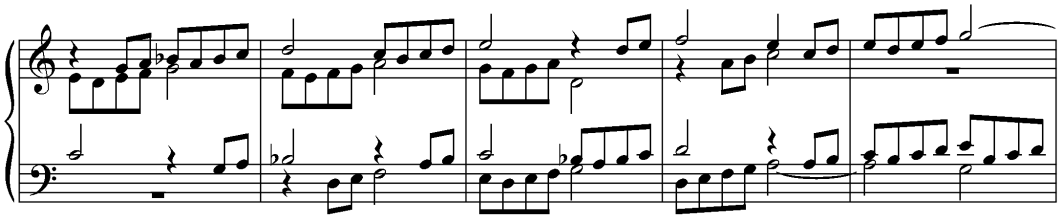


Figura 6. *Obra de 1º tom por B quadro*, cc. 89-93

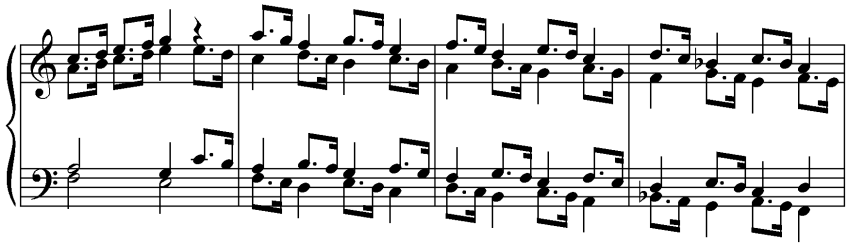


Figura 7. *Meio Registo de 2 tiples de 1º tom*, cc. 75-78

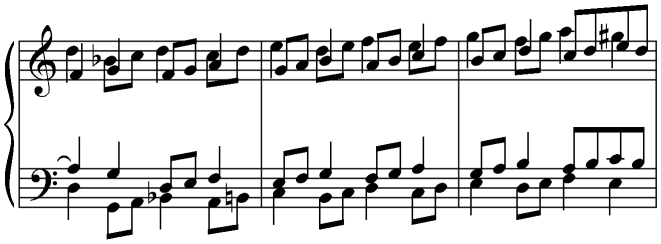


Figura 8. *Meio Registo de 2 tiples de 1º tom*, cc. 184-186

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 motívico da peça que se pode atribuir a autoria a Araújo.

Analisando o material motívico, 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:

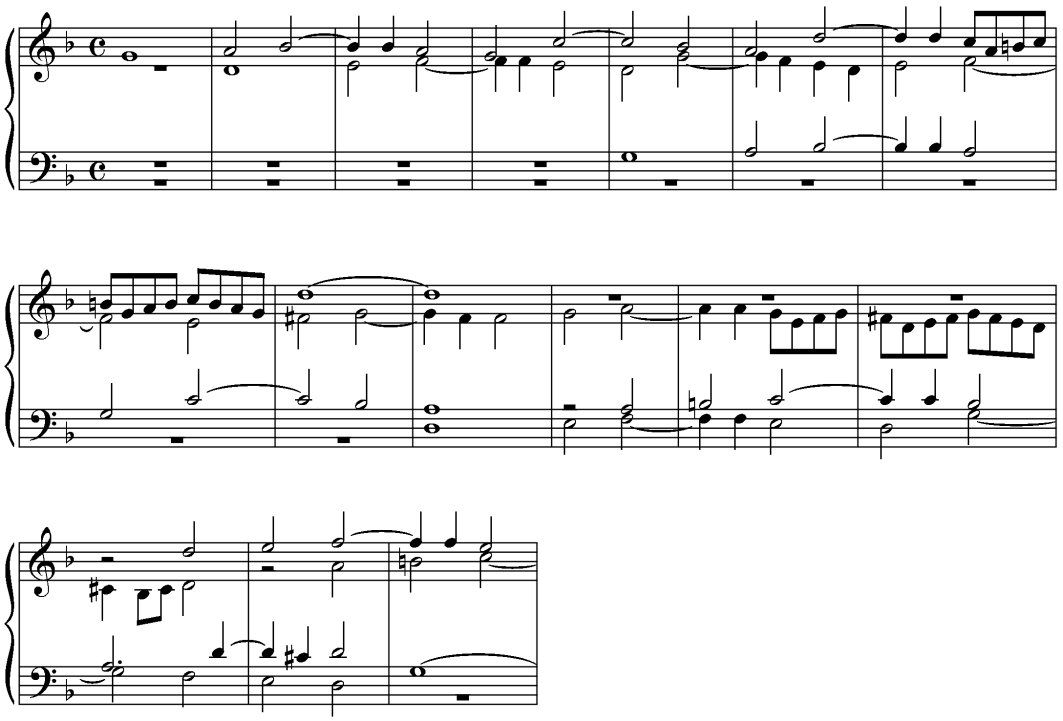


Figura 9. *Phantasia de 1º tom*, cc. 1-16

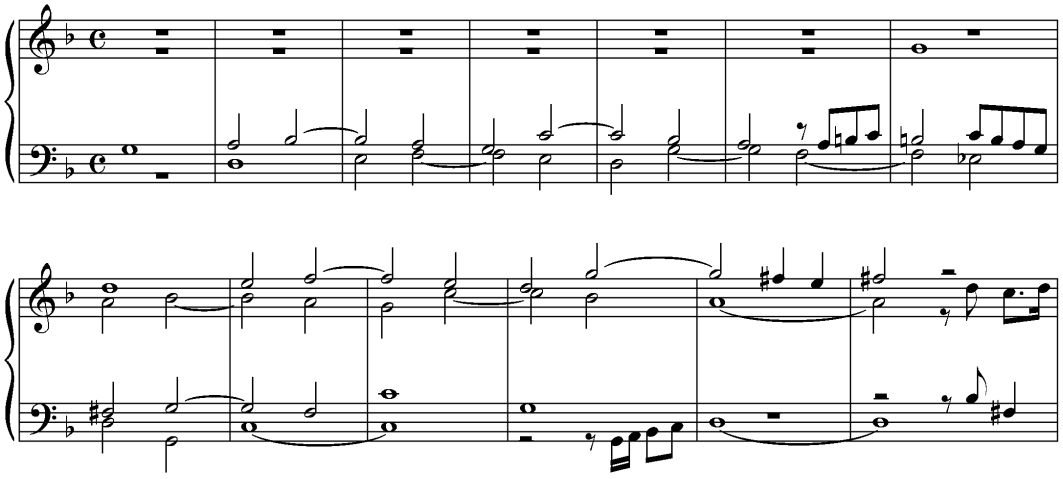


Figura 10. *Meio Registo de 2 tiples de 2º tom*, cc. 1-13

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 motívico pode ser observado nas seguintes figuras:

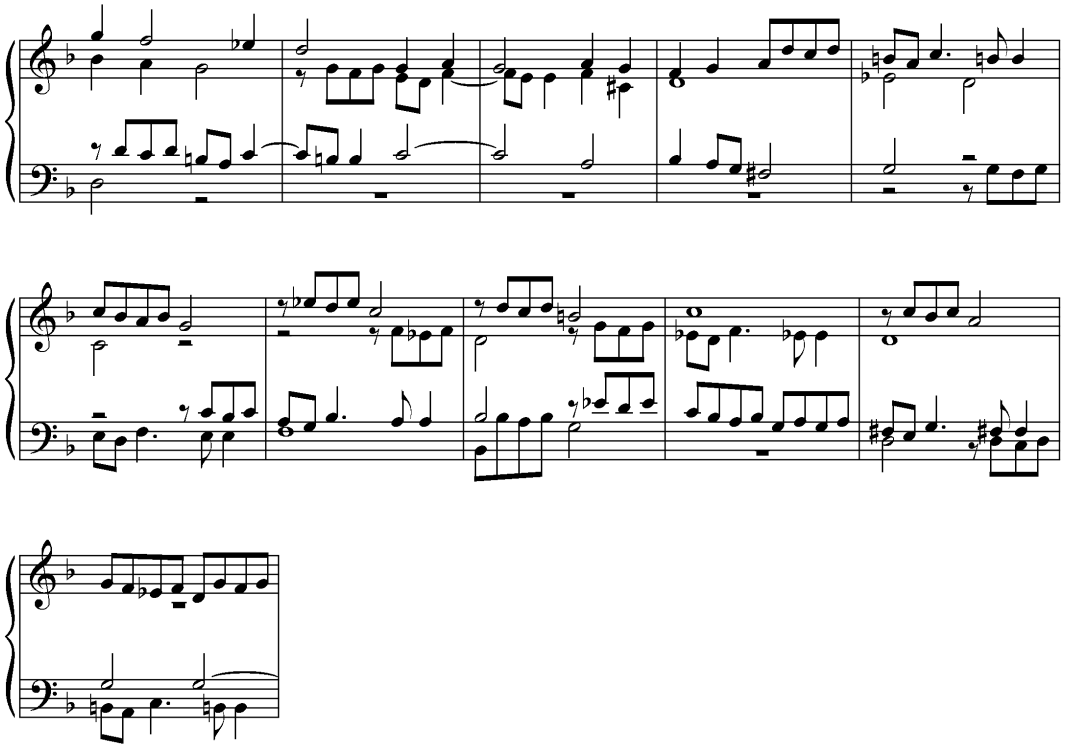


Figura 11. *Phantasia de 1º tom*, cc. 142-152

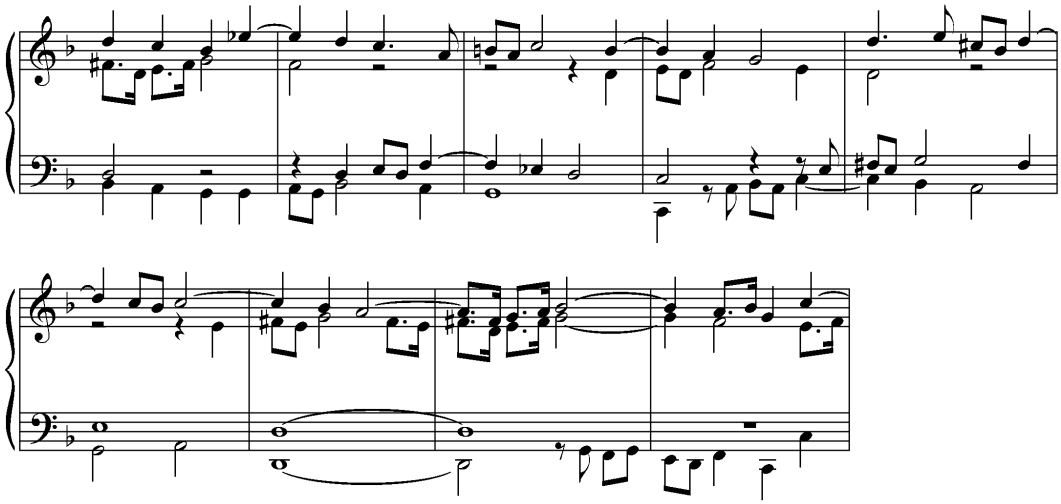


Figura 12. *Meio Registo de 2 tiples de 2º tom*, cc. 151-159

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-

tónica 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.

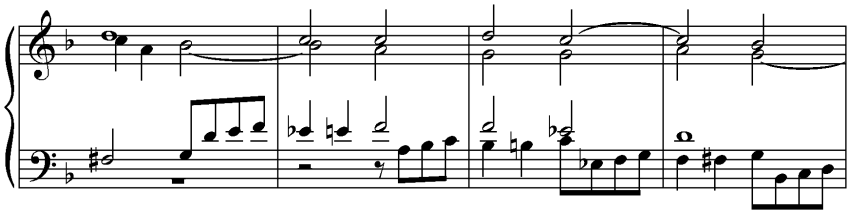


Figura 13. *Phantasia de 1º tom*, cc. 53-56

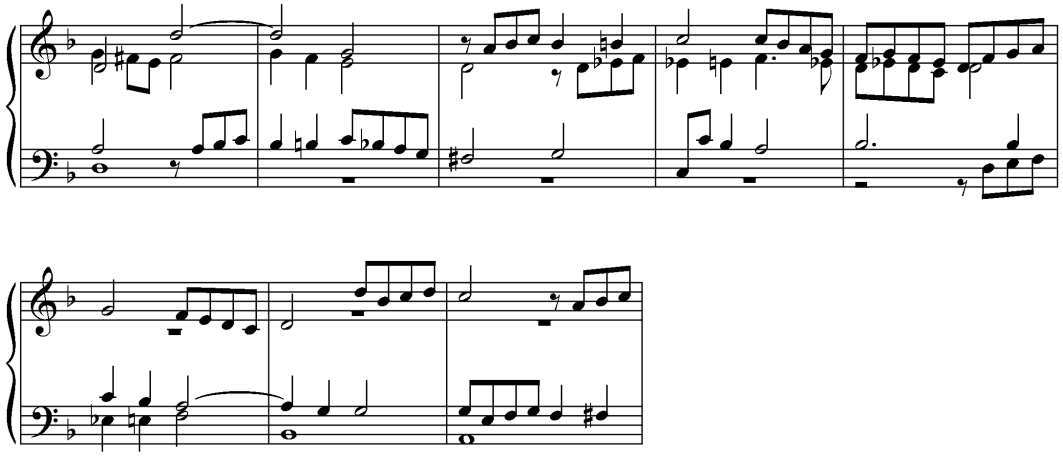


Figura 14. *Phantasia de 1º tom*, cc. 78-85

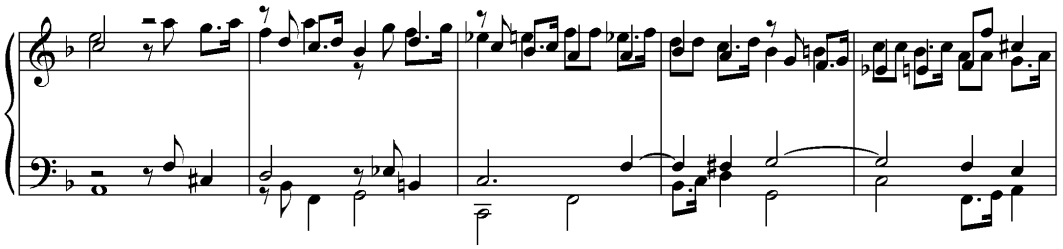


Figura 15. *Meio Registo de 2 tiples de 2º tom*, cc. 37-41

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:

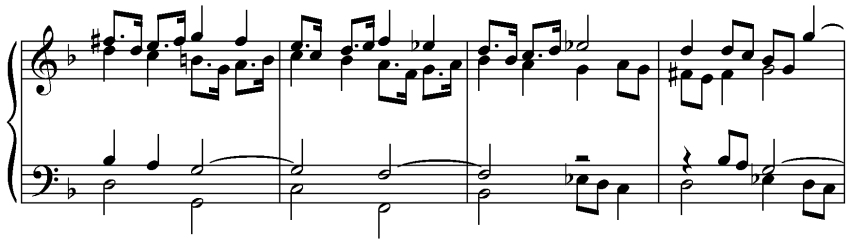


Figura 16. *Meio Registo de 2 tiples de 2º tom*, cc. 166-169

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).

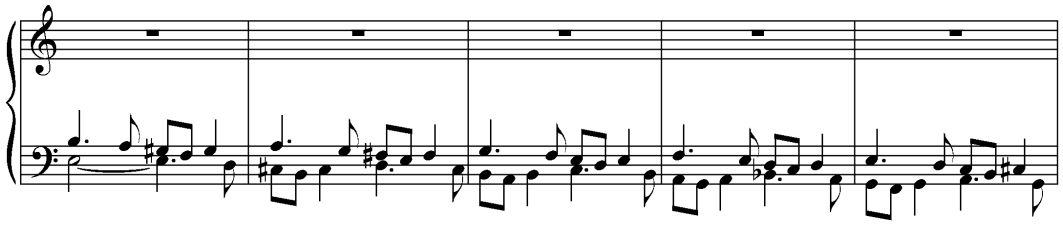


Figura 17. *Meio Registo de 2 tiples de 3º tom*, cc. 119-123

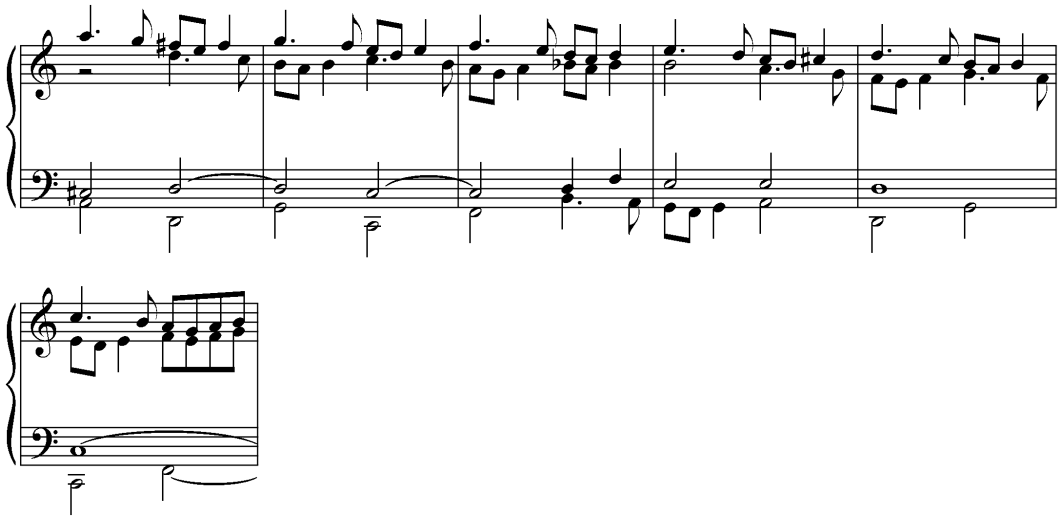


Figura 18. *Meio Registo de 2 tiples de 3º tom*, cc. 125-130

A peça em questão apresenta uma secção cujo motivo-motor é idêntico a outro do *Meio Registo de 2 tiples 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 tiples 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 tiples solistas com contraponto nas vozes inferiores, cujo caso paradigmático é o *Meio Registo de 3 tiples*.

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.

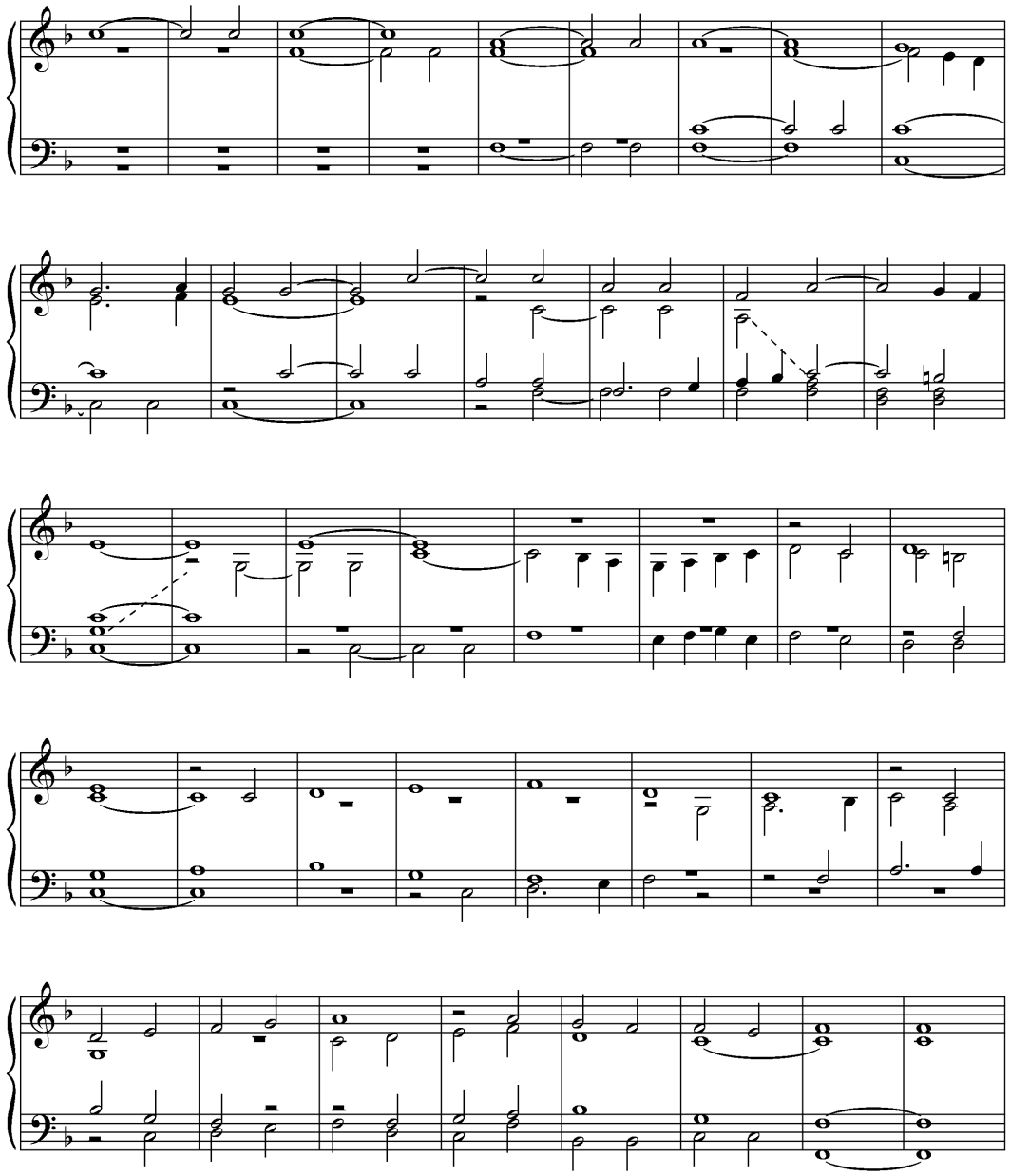


Figura 19. *Batalha de 6º tom*, cc. 1-40

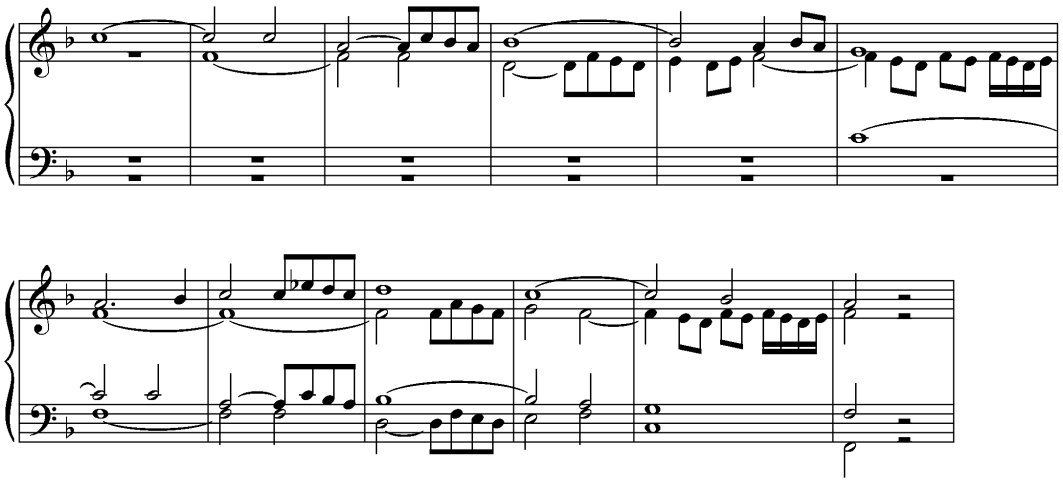


Figura 20. *Batalha de 6º tom "Compendiária"*, cc. 1-12

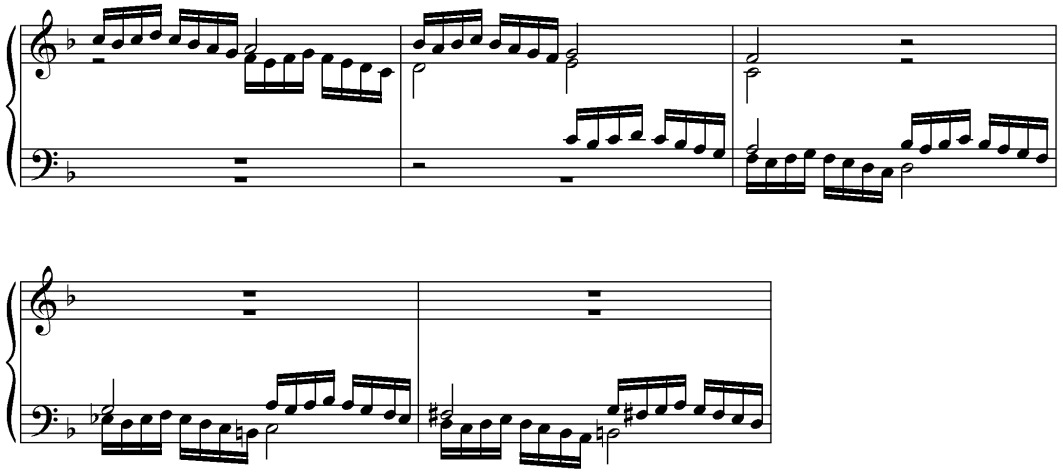


Figura 21. *Batalha de 6º tom "Compendiária"*, cc. 40-44

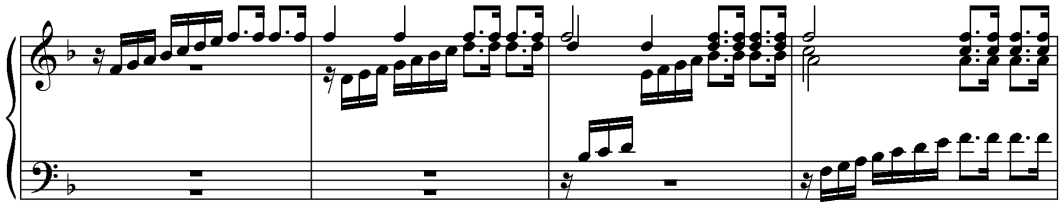


Figura 22. *Batalha de 6º tom "Compendiária"*, cc. 95-98

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**
Batalha de 6º tom	P-Pm 43 f. 55v
	P-BRd 964 f. 38v
Batalha de 6º tom "Compendiária"	P-BRd 964 f. 56r
Meio Registo de 2 tiples de 1º tom	P-Pm 43 f. 42v
Meio Registo de 2 tiples de 2º tom	P-Pm 43 f. 58v
	P-BRd 964 f. 32r
Meio Registo de 2 tiples de 3º tom	P-Pm 43 f. 91r
Meio Registo de 3 tiples	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 apprendesse, 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 fólio 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 épocas[60]. 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 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 tiples*, 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 sustenidos pretendem ter o efeito de bequadro. Por exemplo, um si com sustenido, 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 fólio ou de face do fólio, 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 portuguesa[61].

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.

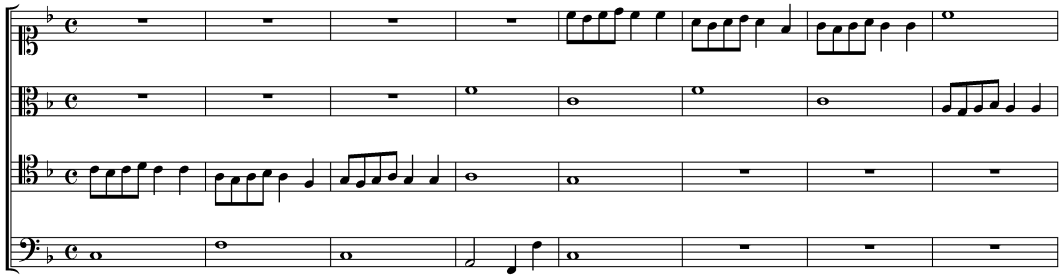


Figura 23. P-BRd 964 f. 40r, cc. 139-146, versão inicial do texto

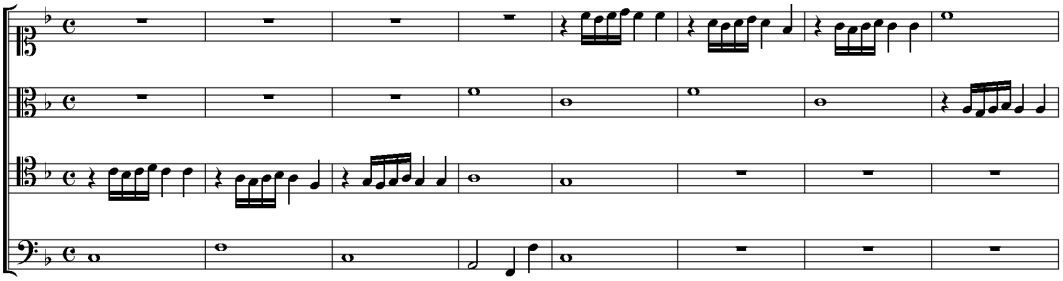


Figura 24. P-BRd 964 f. 40r, cc. 139-146, versão actual do texto

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

não parece haver grandes dúvidas, pois as semelhanças com uma determinada passagem da *La Guerre* são evidentes[62].

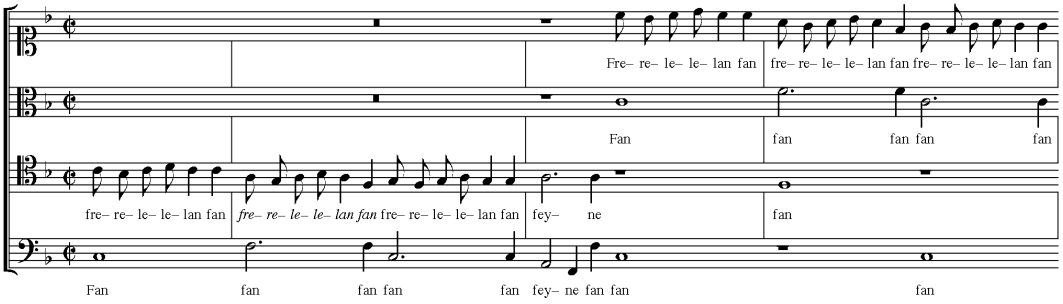


Figura 25. *La Guerre*, de Clément Janequin, cc. 140[3]-143

Sobre a referida passagem, no manuscrito do Porto, surge de forma idêntica à *chanson*, sem qualquer alteração, com excepção da proporção do compasso, que é **𝐂**.

Ainda sobre o manuscrito de Braga, verifica-se outra alteração na última secção da peça, a partir do compasso 178, onde algumas notas estão rasuradas e outras incluídas, sugerindo um material temático diferente do inicial, mas que, por sinal, até faz um certo sentido com o desenvolvimento da secção (figuras 26, 27 e 28).

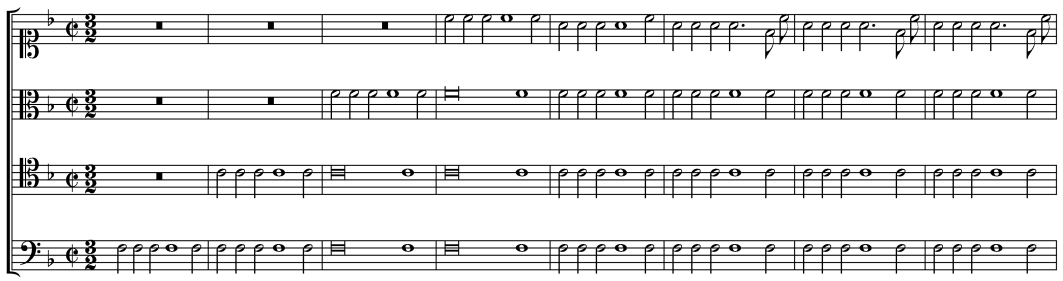


Figura 26. P-BRd 964 f. 40v, cc. 178-185, versão inicial do texto (hipótese 1)

[62] Os excertos de *La Guerre* apresentados são construídos com base no *facsimile* em formato digital disponível em *Münchener Digitalisierungszentrum* http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00045523/images/

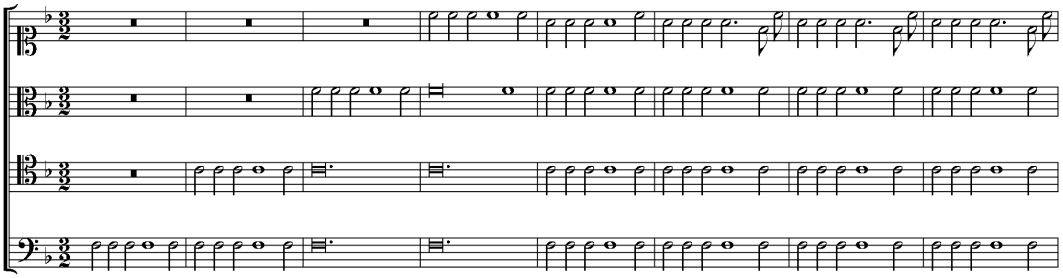


Figura 27. P-BRd 964 f. 40v, cc. 178-185, versão inicial do texto (hipótese 2)

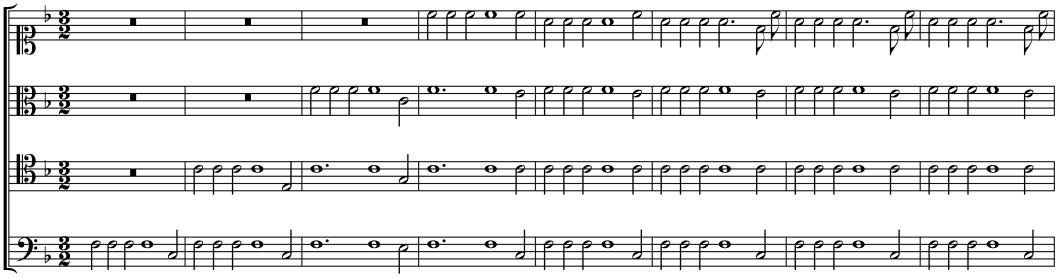


Figura 28. P-BRd 964 f. 40v, cc. 178-185, texto actual

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):

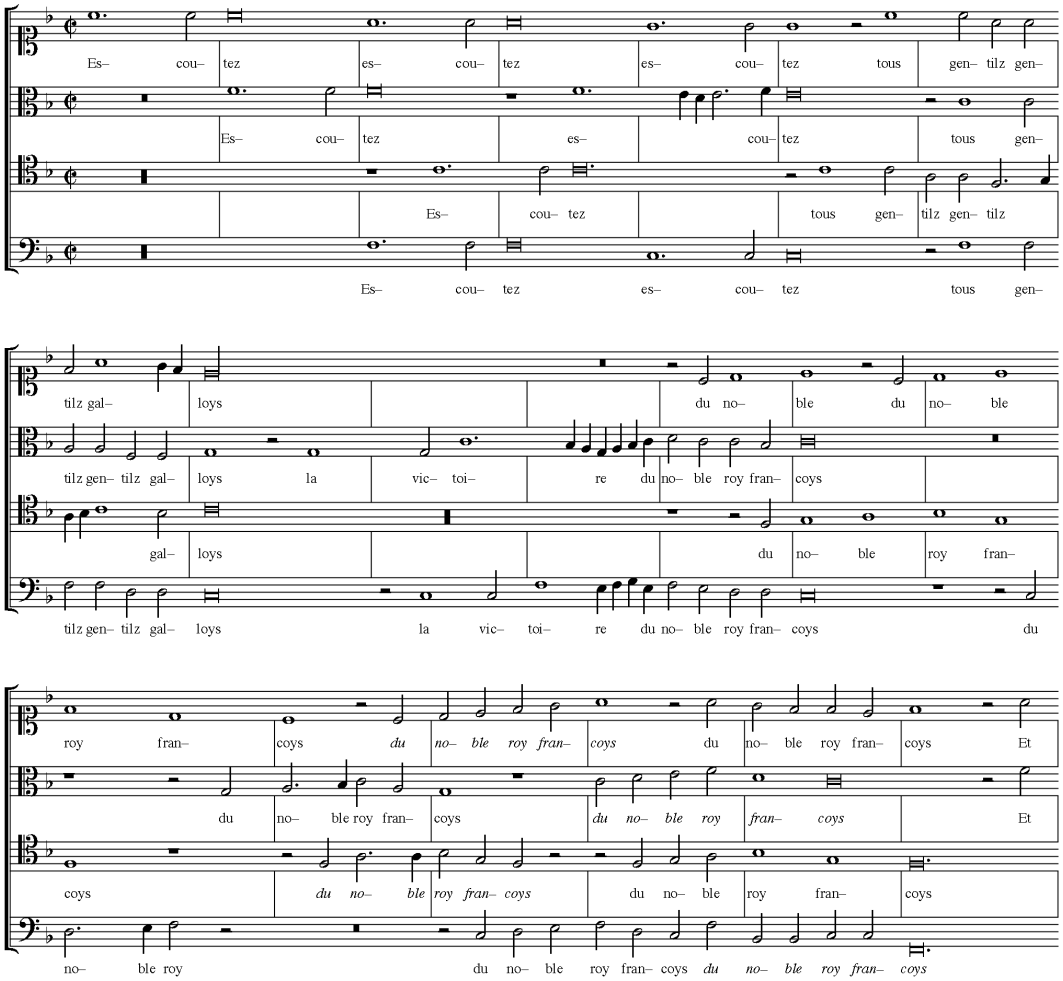


Figura 29. *La Guerre*, de Clément Janequin, cc. 1-20

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 𝅜 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 3ª acima, que estariam correctas com a colocação de *c*1 (clave) no c. 135, como sucede em P
Br	cc. 139-146	Motivo surge
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	B^{5} *B*
Br	cc. 183-185	S^{4} 𝅗𝅥.
Br	c. 199	B ritmo 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ; B^{2} *f*

ACIDENTES REDUNDANTES:

c. 66 A^{3} *b* ♯; c. 75 T^{3} *e'* ♭; c. 95 T^{6,7} *b* ♯; c. 108 T^{3,5} *b*♯; c. 133 T^{3} *c'*♯; c.135 T^{3} *b*♯; c. 152 T$^{3-6}$ *c'*♯; c. 153 S$^{3-6}$ *c''*♯; c. 154 S$^{3-6}$ *c''*♯, T$^{3-6}$ *c'*♯; c. 173 A^{6} *c'*♯, T^{8} *c'*♯; cc. 189-191 T$^{2-4}$ *b* ♯; cc. 194, 195 T$^{2-4}$ *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 bequadros onde já estavam sustenidos, 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$^{3\text{-}5}$ ♫
c. 23	B$^{3\text{-}5}$ ♫
c. 30	A *c*1 (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	S^1 𝅗𝅥 (ver c. 75 S^1, A^1, T^6, B^6); A^1 𝅗𝅥
c. 86	T *c*2 (clave)
c. 93	A^3 *d*’
c. 94	A^1 *e*’
c. 95	S *g*2 (clave); A *c*2 (clave) riscada, *c*1 (clave); T *c*2 (clave); B *c*4 (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 *f*4 (clave)
c. 111	parte de texto musical rasurado, quase ilegível; B^1 “sol” sobre *A*
c. 114	B^1 “la”; B^8 “sol”
c. 118	“repitase 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	T^1 *e*
c. 125	S^1 *c*’; B^1 *F* ; sobre B^1 surge “fa”
c. 126	S^1 *c*’
c. 133	B o texto musical é o mesmo que os dois compassos anteriores
c. 137	A *c*2 (clave)
cc. 137-176	Ocasionalmente, hemíolas e ritmos que não respeitam a proporção estão representadas em coloração negra
c. 144	A *c*1 (clave)
c. 145	S *g*2 (clave)
c. 175	S *c*1 (clave)
c. 176	A *c*3 (clave)
c. 184	“117” sob a parte de B “Finis Laus Deo” no fim da peça

ACIDENTES REDUNDANTES:

c. 34 A[10] *f* ’♯; c. 35 B[4] *f* ♯; c. 36 B[4] *B* ♯; c. 43 B[5] *e*♭; c. 45 T[3] *f* ♯; c. 53 A[3] *f* ’♯; c. 77 T[3,5,7] *b* ♯; c. 79 A[5] *e*’♭, B[3,5,7] *e*♭; c. 82 A[7] *f* ’♯; c. 83 T[3,5,7] *b* ♯; c. 84 S[3,5,7] *b*’♯; c. 89 B[11] *f* ♯; c. 104 B[9] *f* ♯; c. 106 B[9] *B* ♯; c. 115 B[3,5] *B* ♯; cc. 116, 117 B[5] *B* ♯; c. 124 B[5] *c* ♯; cc. 125, 128 B[5,7] *c* ♯; c. 129 B[5] *f* ♯; cc. 130, 131 T[5,7] *f* ♯; c. 182 S[11] *e*”♭

Meio Registo de dois tiples de 1º tom

FONTES: P-Pm 43 f. 42v

TÍTULOS: *Meio Registo de dous Contra baixos. Pro 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	B^1 *D* 𝅗𝅥 ; B^2 𝄻
c. 33	B *D*
c. 34	T^1 *e* ♯ que se deve referir a T^2 *c*
c. 59	S^5 *f*’’♯
c. 64	T^{1-3} ♩ ♫
c. 71	B^1 𝅗𝅥 ; B^2 𝄽 ; B^3 ♩
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	T^1 *d* ♯ que se deve referir a T^2 *c*
c. 156	T^3 *d*

c. 157 B^{2} *c*♭ que se deve referir a B^{1} *B*

c. 184 B^{5,6} 𝅗𝅥 𝅗𝅥

c. 189 B^{5} 𝅗𝅥

c. 198 T$^{1\text{-}4}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

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*’♭; c. 78 S^{5} *b*’♭; c. 103 A^{3} *b*’♭;
c. 105 S^{3} *e*”♭; c. 116 S^{3} *b*’♭; c. 133 T^{4} *f*♯; c. 143 A^{10} *b*’♭; c. 162 A^{7} *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*’♭; c. 249 A^{5,8} *b*’♭

Meio Registo de dois tiples de 2º tom

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

TÍTULOS: *Meio Registo de 2º Tom dois tiples 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*♯
P	c. 65	T^{1-6} falta indicação de tercina
P	c. 69	S^4 *e*
P	c. 75	T^3 *B*♭
	c. 82	Barra dupla em todas as vozes, que não percorre o sistema
P	c. 109	S^1 *b*'♭
P	c. 117, 118	B duas 𝅝 desligadas
P	c. 120	T^4 *B* ♭
P	c. 154	B^4 *B* ♯
	c. 160	$S^{2,3}$ ♫

c. 165 S[5,6] ilegível; A[1] 𝅗𝅥

ACIDENTES REDUNDANTES:

c. 16 T[7] *f*♯; c. 23 A[5] *f*'♯; c. 42 A[3] *f*'♯; c. 44 S[4] *f*'♯; c. 56 T[5] *c*♯; c. 61 A[8] *f*'♯; c. 75 S[9] *e*''♭; c. 80 A[7] *e*''♭; c. 84 T[3] *f*♯; c. 92 S[4] *f*''♯; c. 99 S[6] *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 B[3] *B*♯; c. 123 B[5] *e*♭; cc. 124, 131 T[3] *f*♯; c. 138 A[3,6] *f*'♯; c. 139 A[5] *f*'♯; c. 143 T[4] *f*♯; c. 143 B[6] *B*♯; cc. 157, 158 A[4] *f*'♯; c. 166 S[4] *f*''♯, A[6] *b*'♯; c. 169 A[3] *f*'♯; c. 171 A[5] *b*'♯

Meio Registo de dois tiples de 3º tom

FONTES: P-Pm 43 f. 91r

TÍTULOS: *Meyo 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 *Meyo 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	S^1 ♯ (mínima com um traço)
c. 26	T^1 *B*
cc. 26-42	Ritmos que não respeitam a proporção são, ocasionalmente, representados em coloração negra
c. 27	T^2 *f*
c. 29	T^2 *e*
c. 39	T ritmo 𝅝 𝅗𝅥
c. 40	A^2 *d*”; T ritmo 𝅝 𝅗𝅥
c. 41	B^2 *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 ▬ ; A ▬
c. 120	B[5] *c*♯
c. 142	A[7] 𝅘𝅥𝅯, 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 A3 *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*’ ♭; c. 86 A[3] *e*”♭; 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*’ ♭; c. 139 S[3] *c*”♯

Meio Registo de três tiples

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

TÍTULOS: *Meio Registo terçado de tres Tiples Pº de Araujo* (Braga)
Meio Registo terçado de Tres Tiples (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 com 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 tiples. 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 sustenido 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 tiples 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 Arauxo[63].

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 duma 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*’’♯
P		No fim da peça surge a seguinte inscrição “Tem 163 compassos”

ACIDENTES REDUNDANTES:

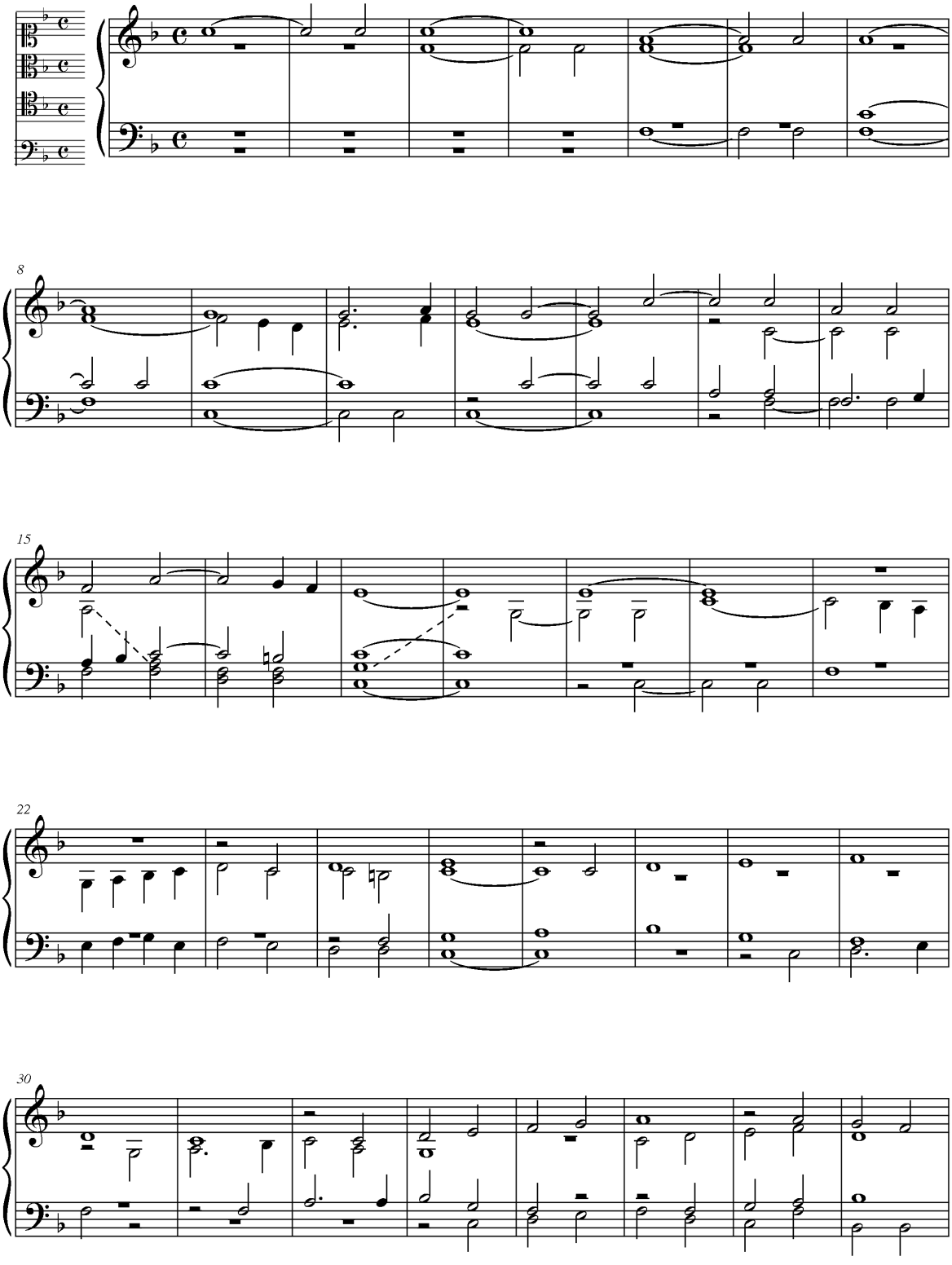
c. 6 S2[6,8] *c*’♯; c. 8 S2[3] *c*’’♯; c. 11 S3[3,6] *c*’’♯; c. 15 S3[3] *c*’’♯; c. 19 S2[4,6,8,10] *c*’’♯; c. 21 S2[4,6] *f*’’♯; c. 25 S1[3] *c*’’♯; c. 27 S1[5] *f*’♯; c. 29 S3[3] *c*’’♯; c. 30 S2[3] *f*’♯; c. 38 S1[4] *g*’♯; c. 39 S3[3] *g*’♯; c. 40 S2[3] *c*’’♯; c. 47 B[4] *c*♯; c. 50 S1[5] *c*’’♯;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

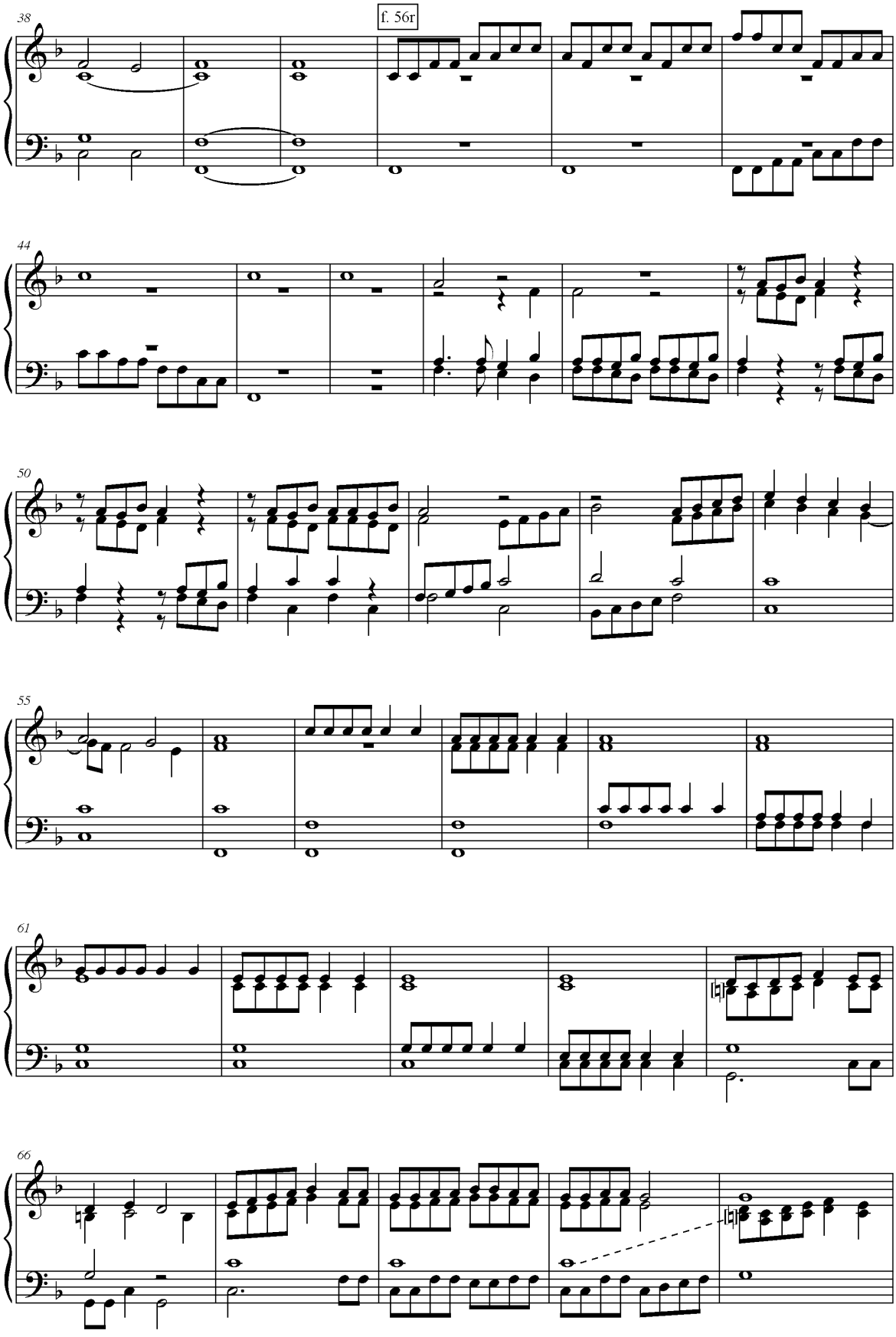
Textos musicais

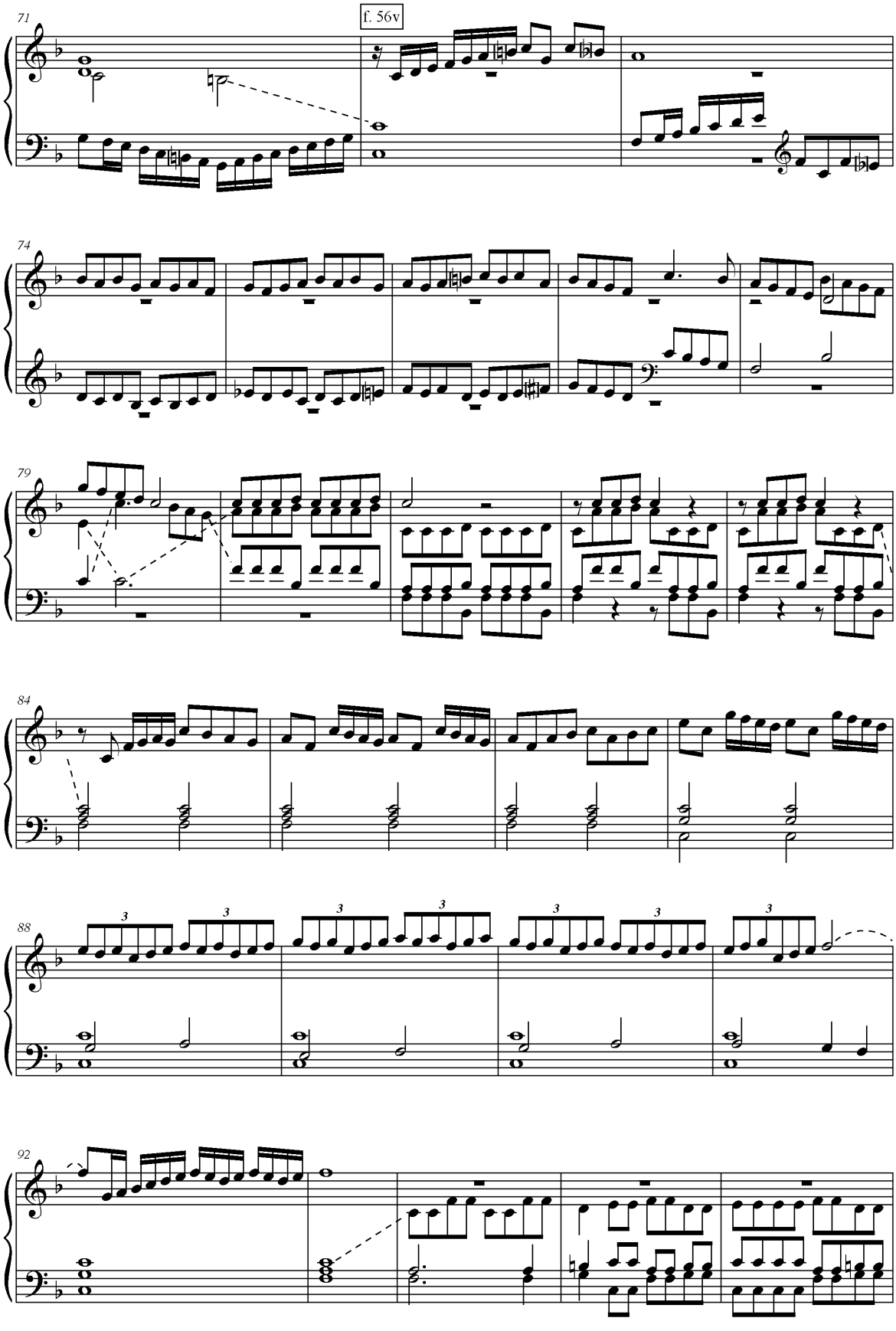
Batalha de 6º Tom

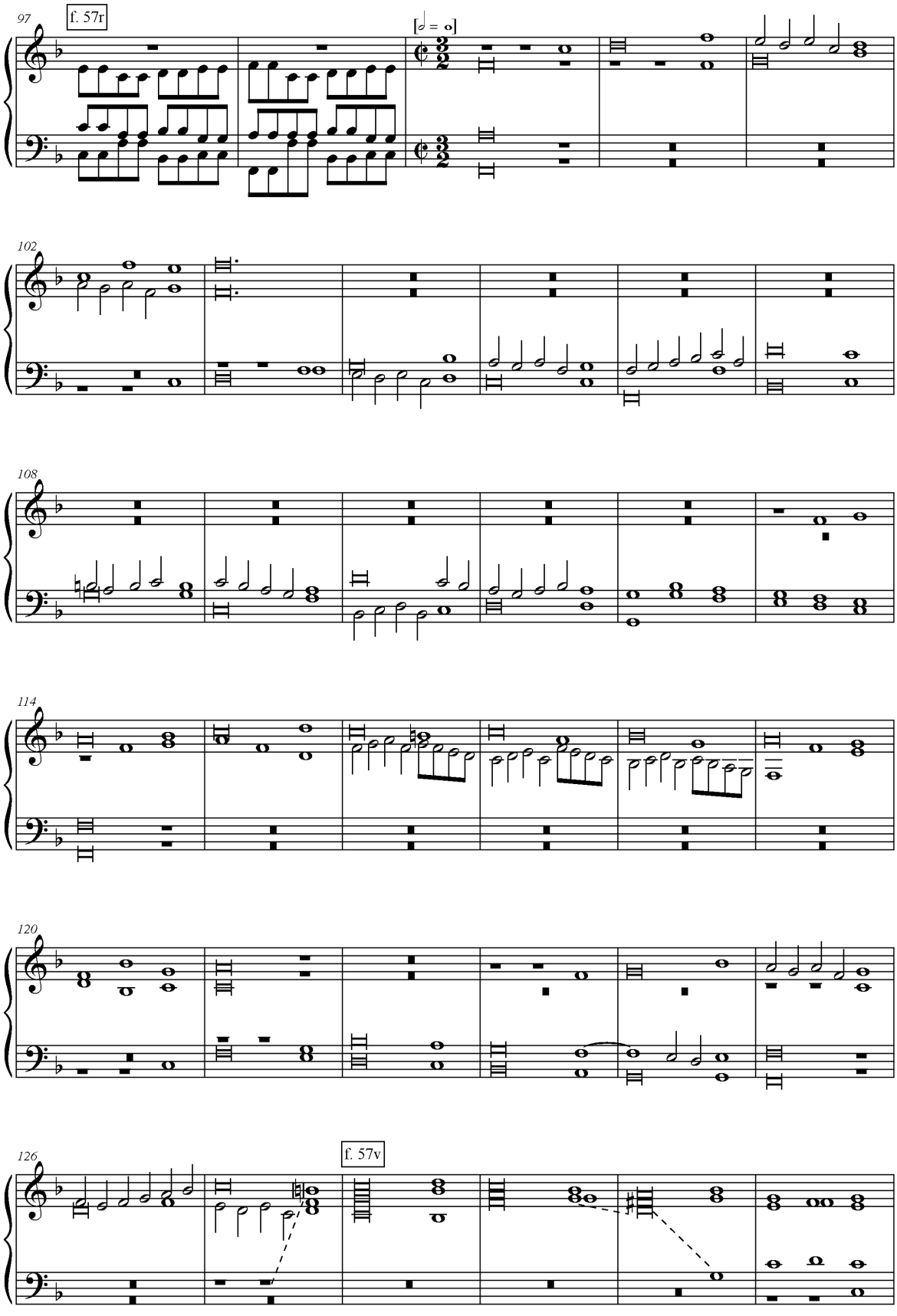
Pedro de Araújo

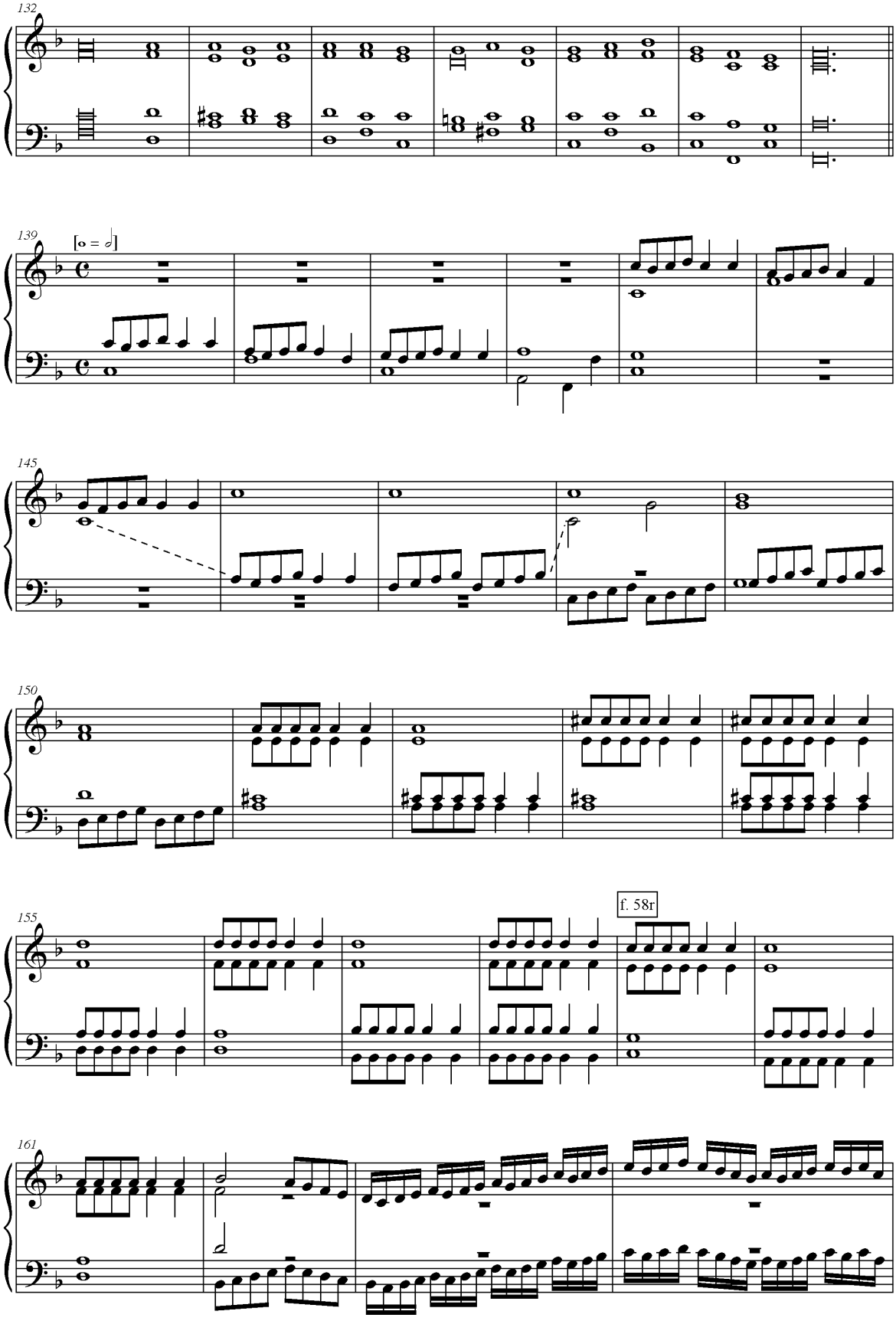
P-Pm 43 f. 55v

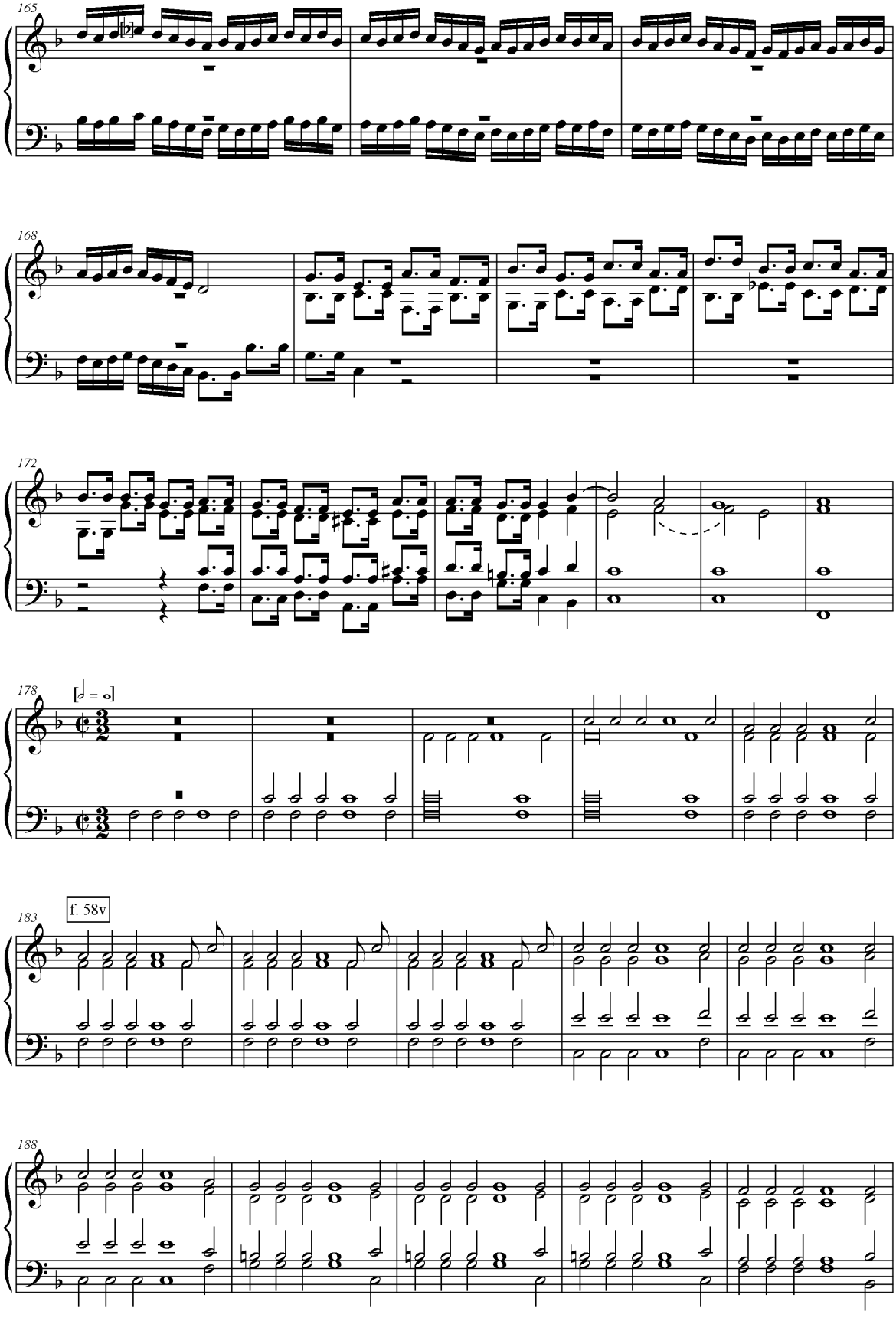


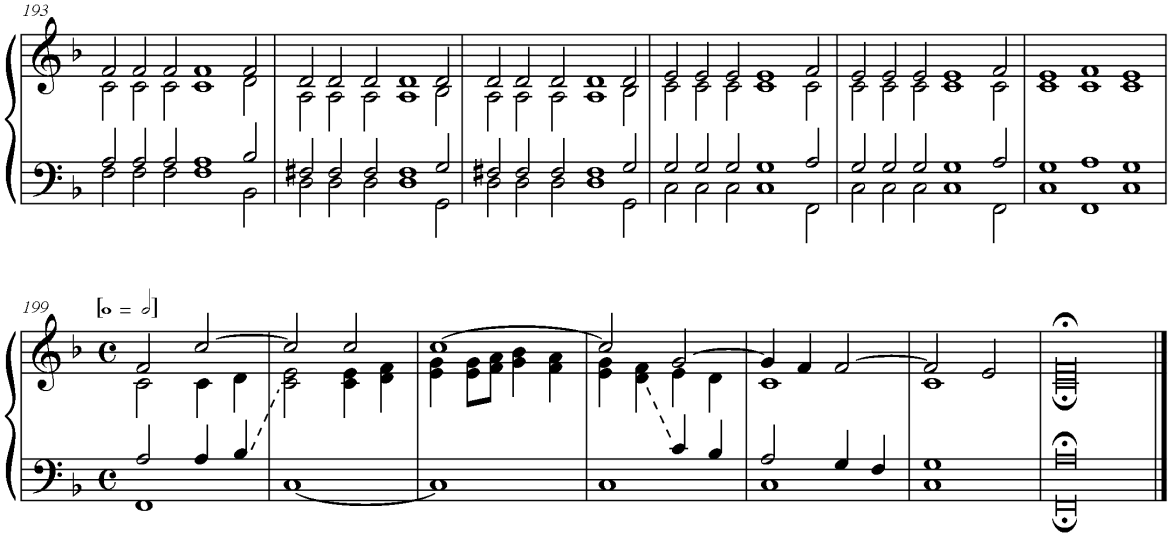

38
f. 56r
44
50
55
61
66


71
f. 56v
74
79
84
88
92


97
f. 57r
[𝅗𝅥 = 𝅝]
102
108
114
120
126
f. 57v


132
139
[o = 𝅗𝅥]
145
150
155
f. 58r
161

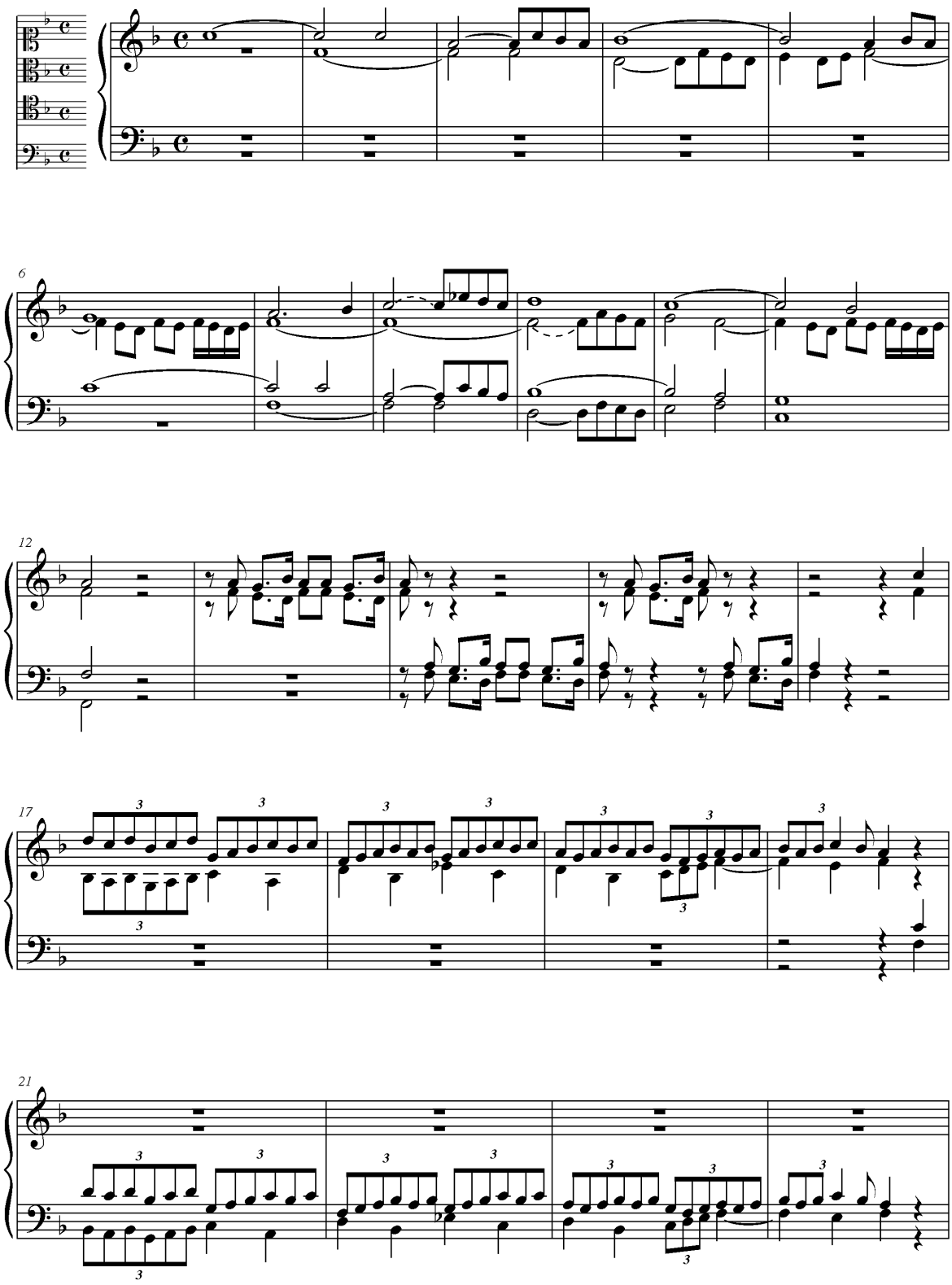

165
168
172
178
[𝅗𝅥 = 𝅝]
183
f. 58v
188

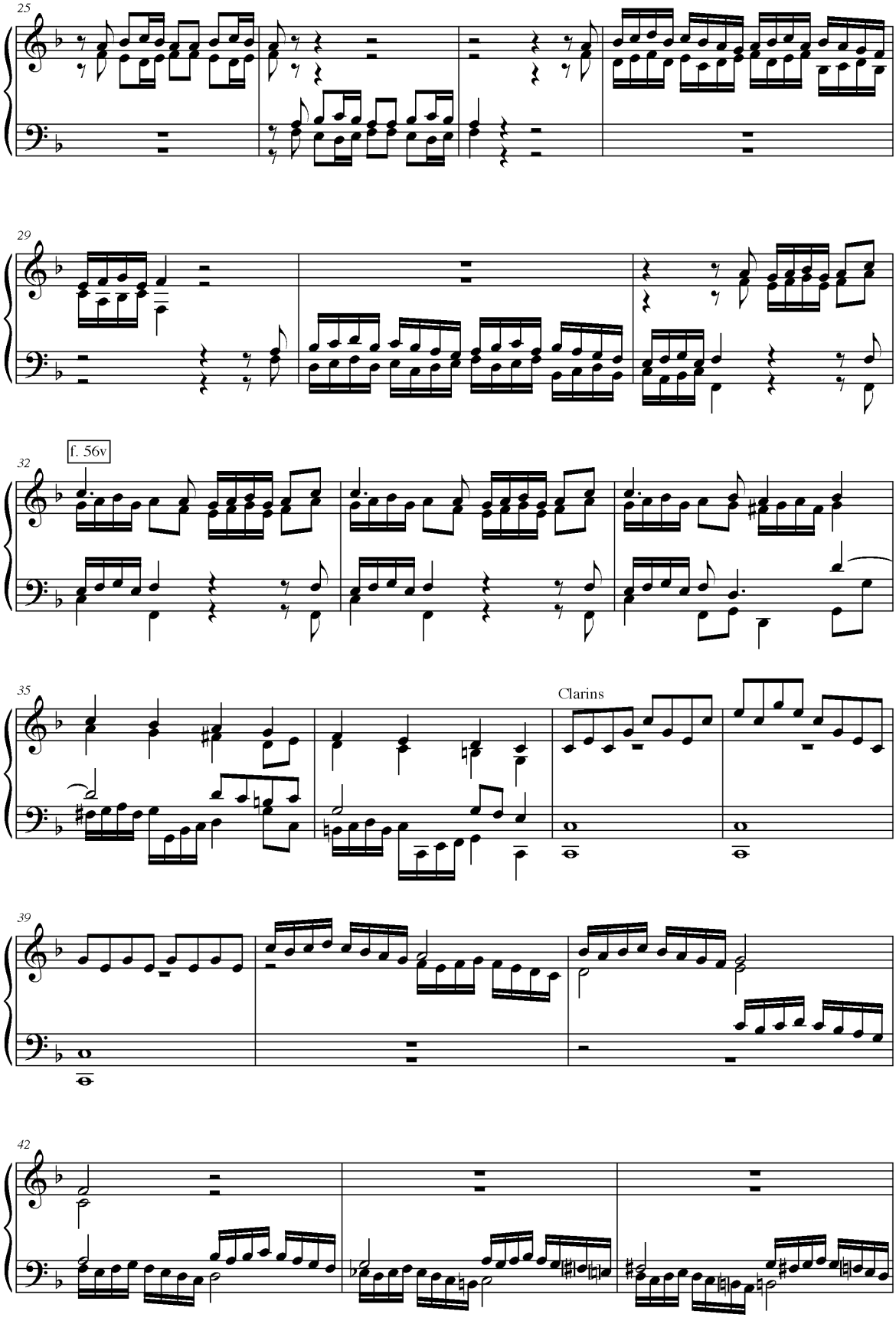

193
199
[𝅝 = 𝅗𝅥]

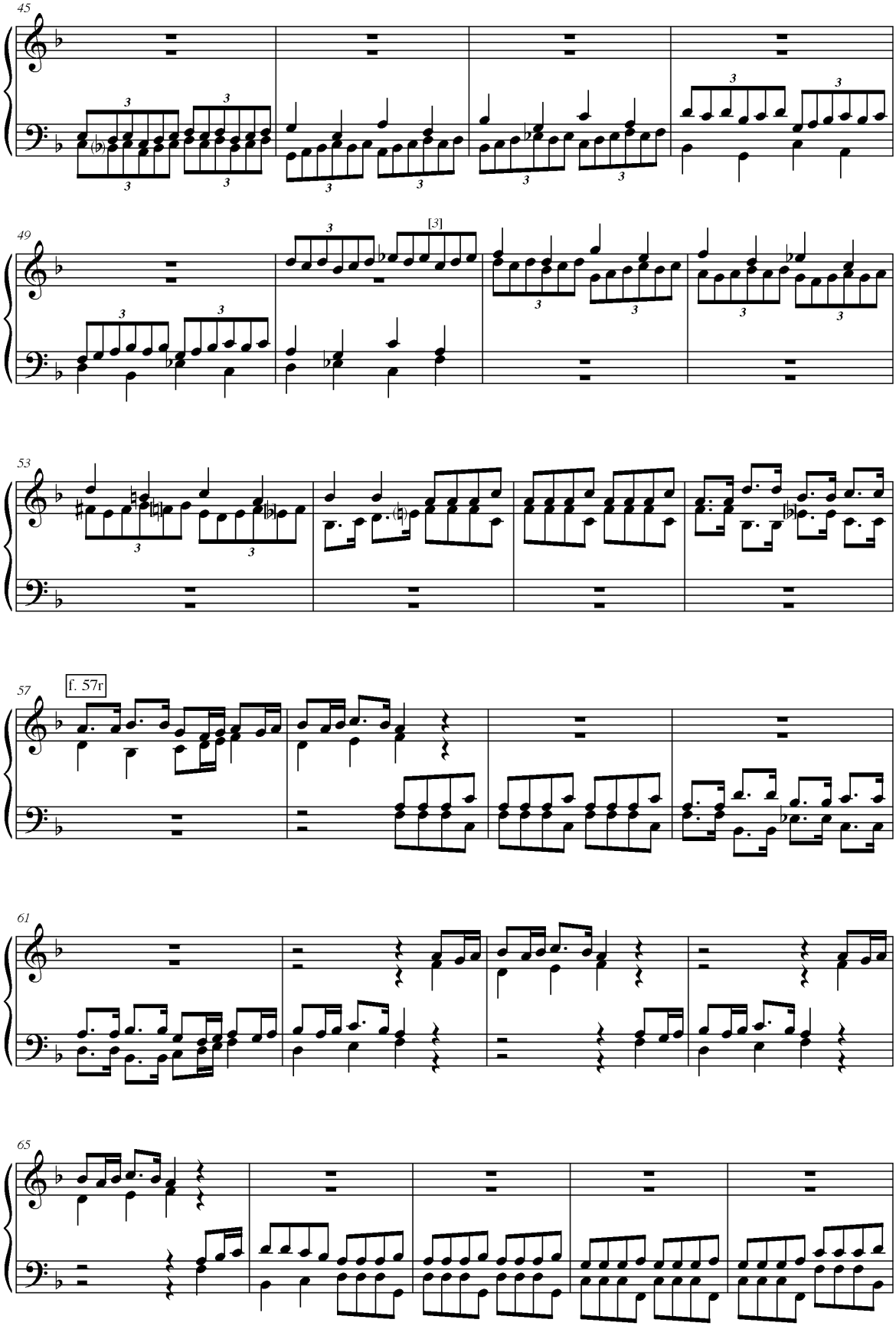
Batalha de 6º Tom "Compendiária"

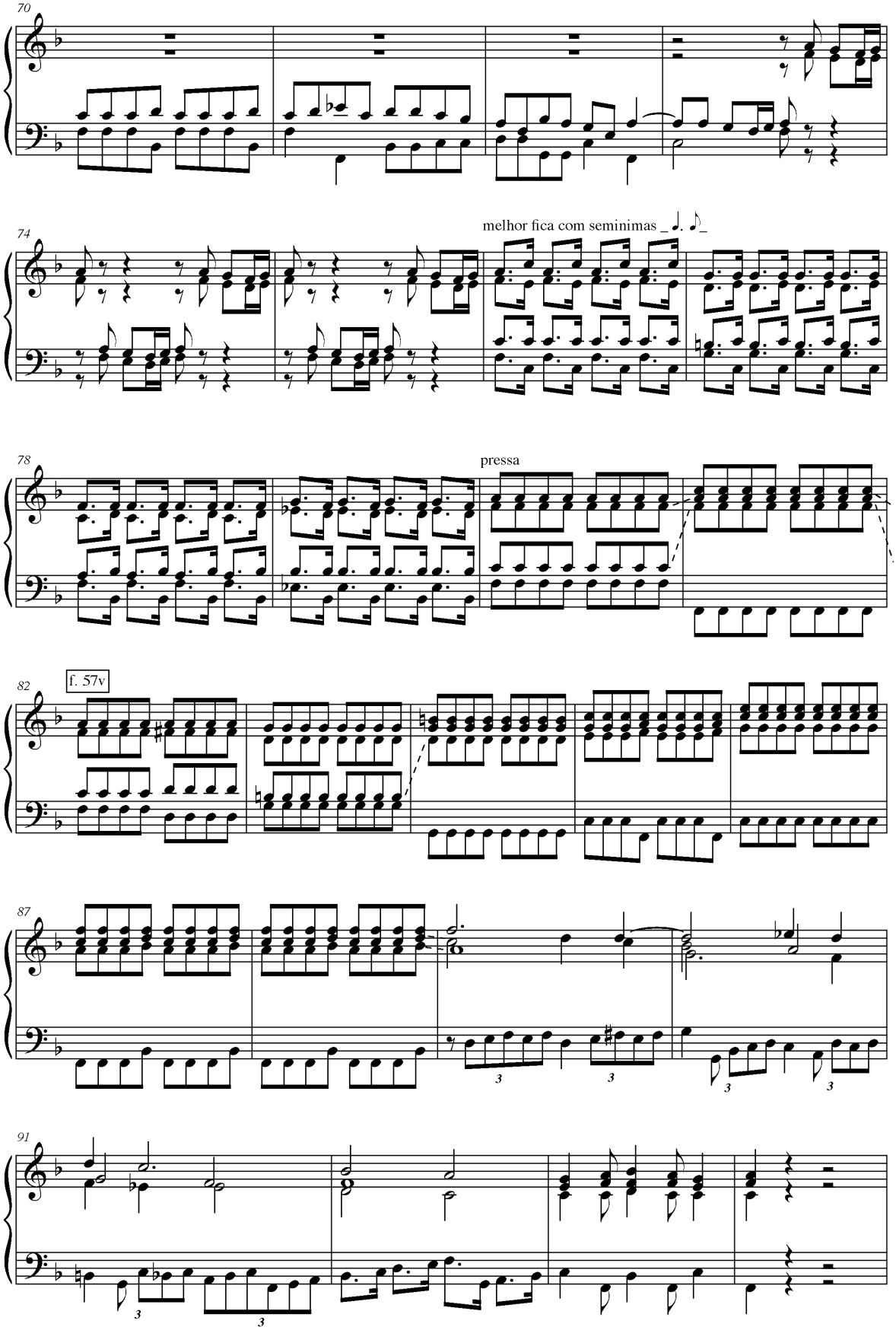
[Pedro de Araújo (?)]

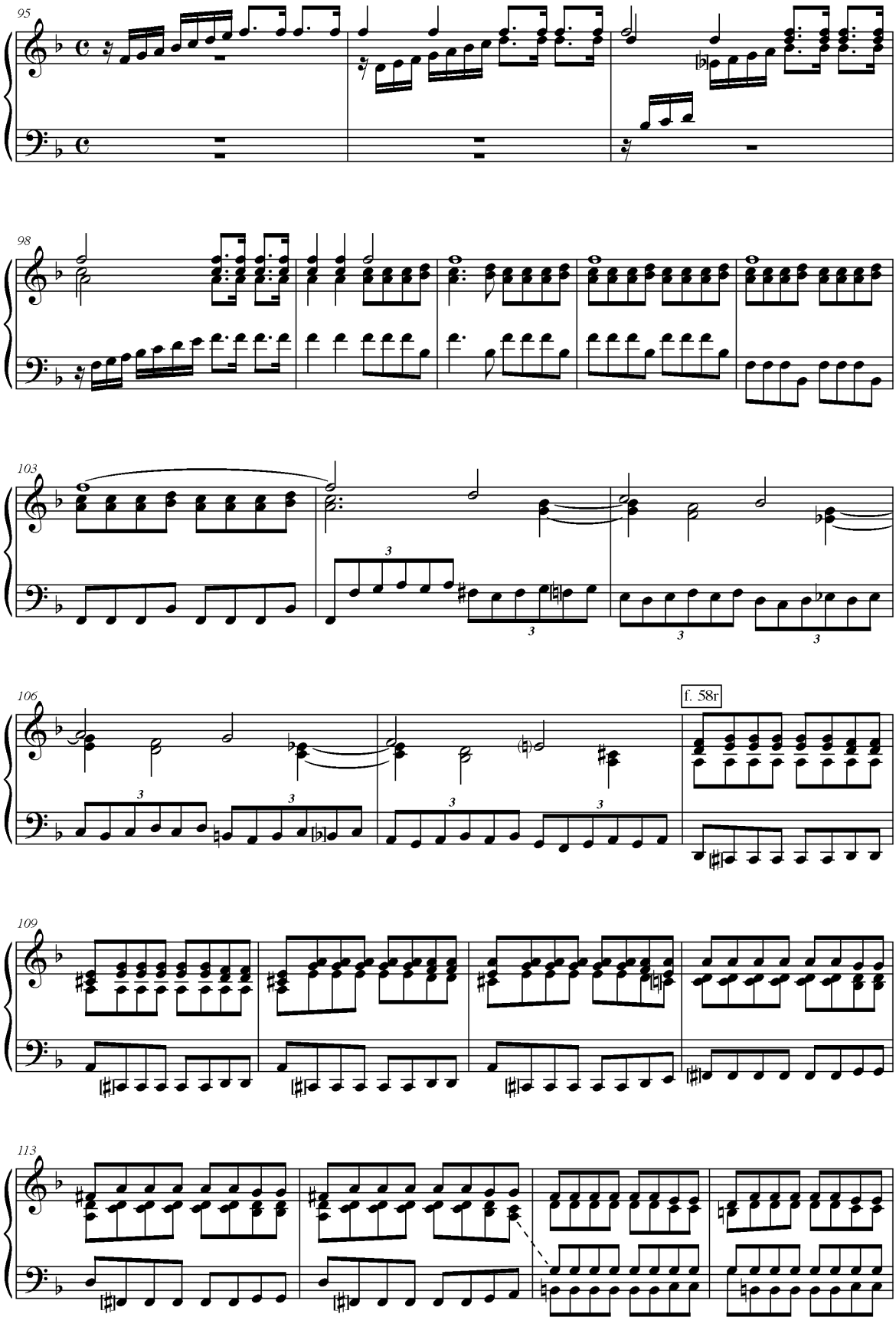
P-BRd 964 f. 56r

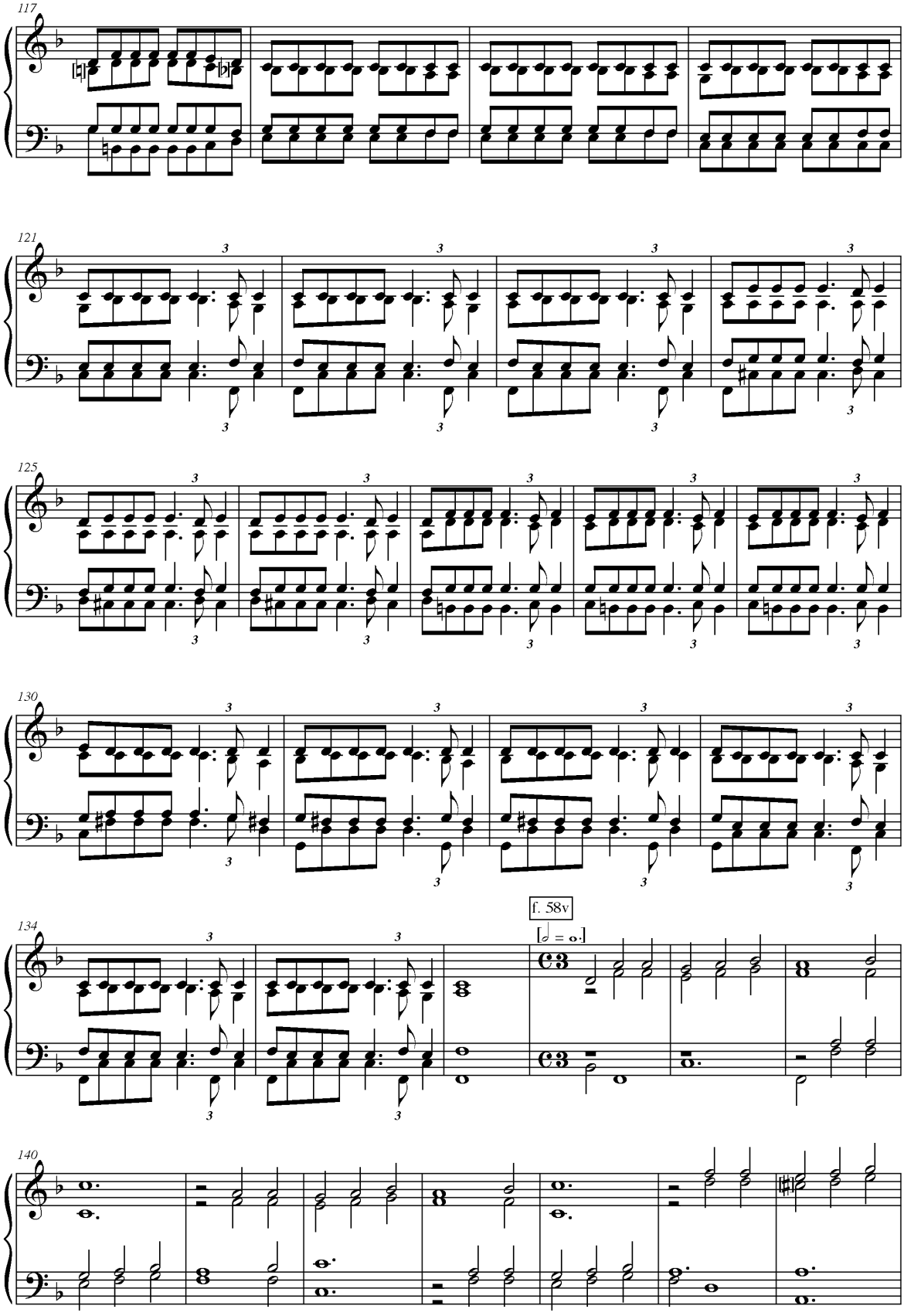


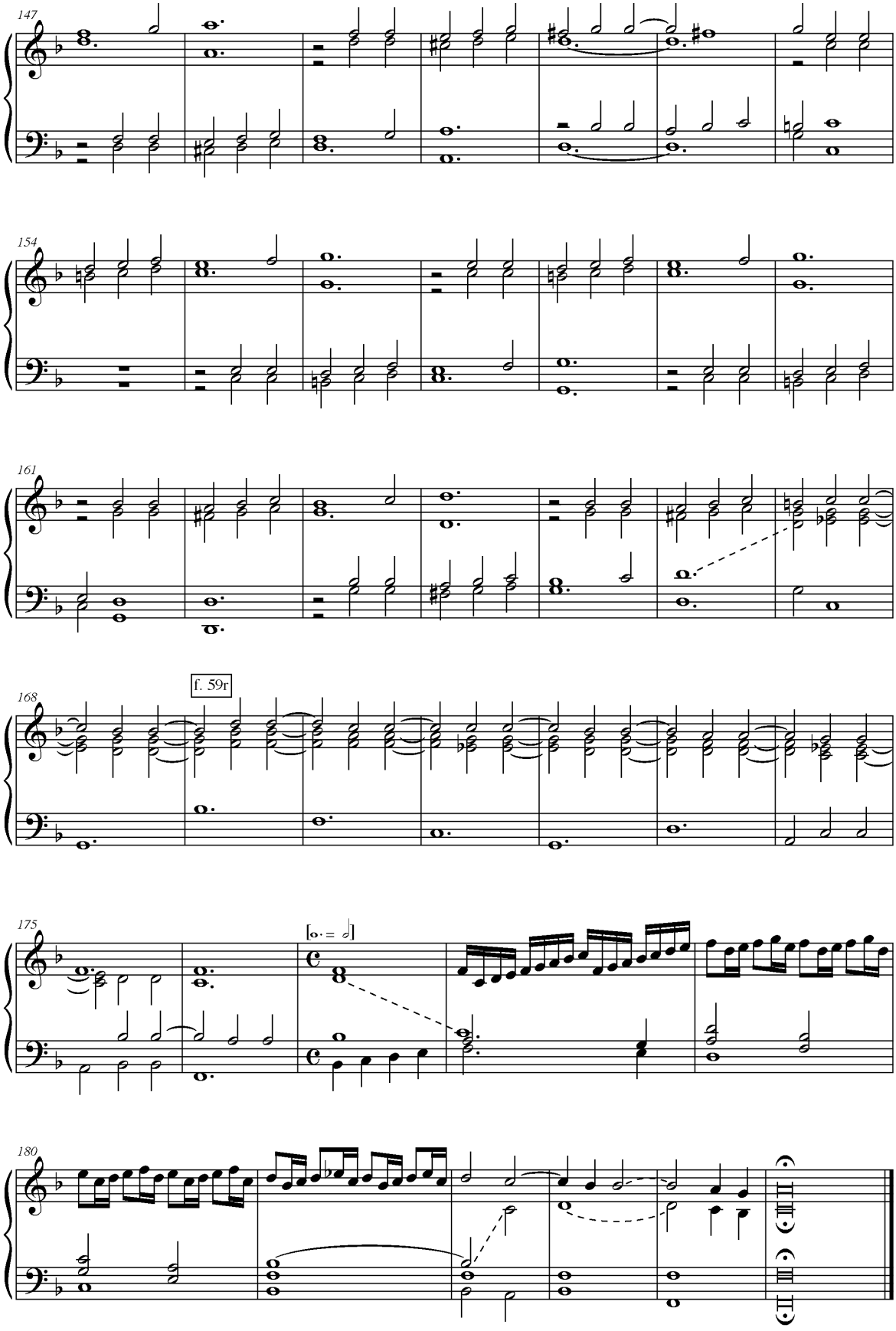

25
29
f. 56v
32
35
Clarins
39
42


45
49
[3]
53
57
f. 57r
61
65


70
74
melhor fica com seminimas
78
pressa
82
f. 57v
87
91


95
98
103
106
f. 58r
109
113

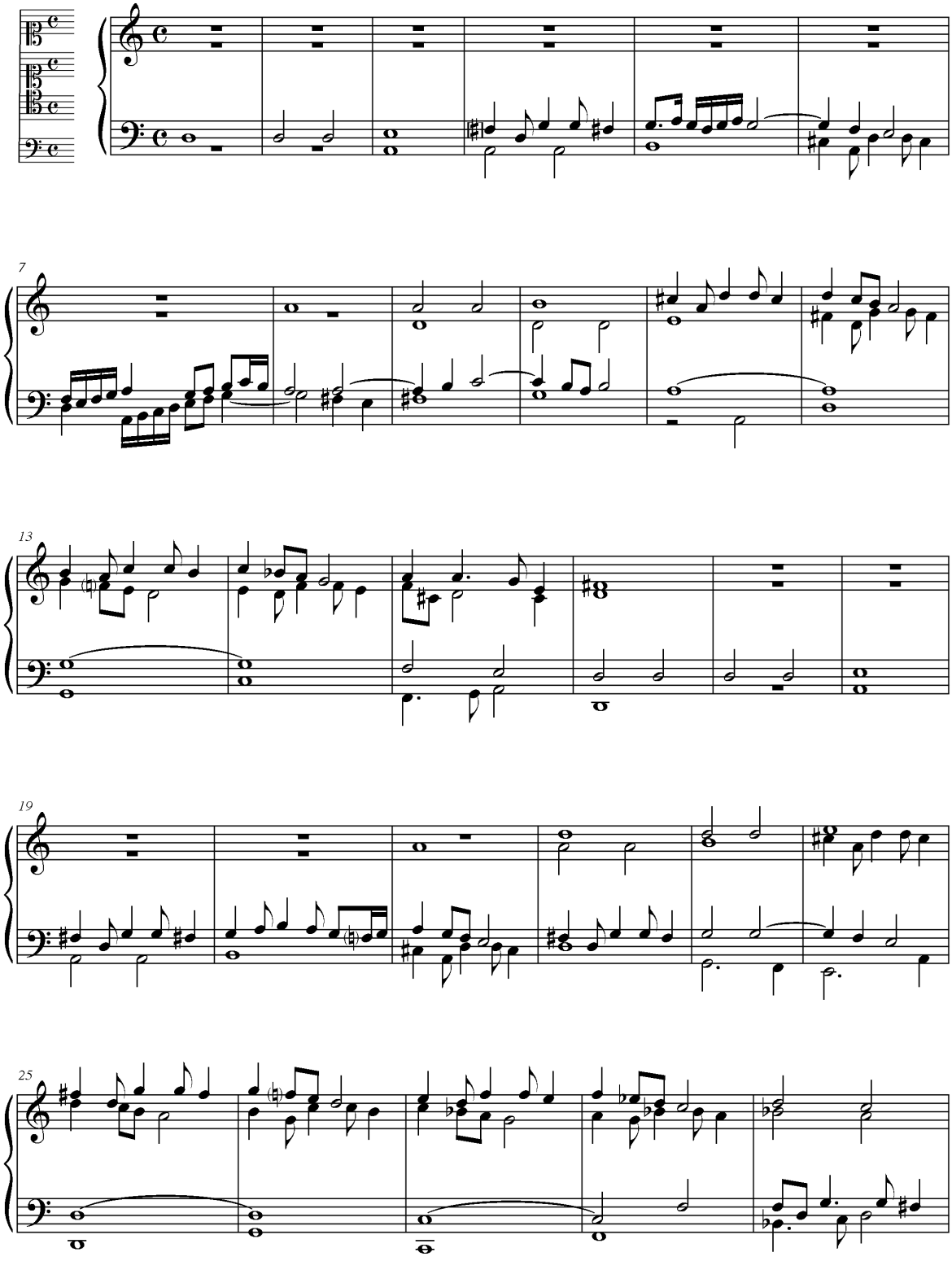

117
121
125
130
134
f. 58v
[𝅗𝅥 = o.]
140

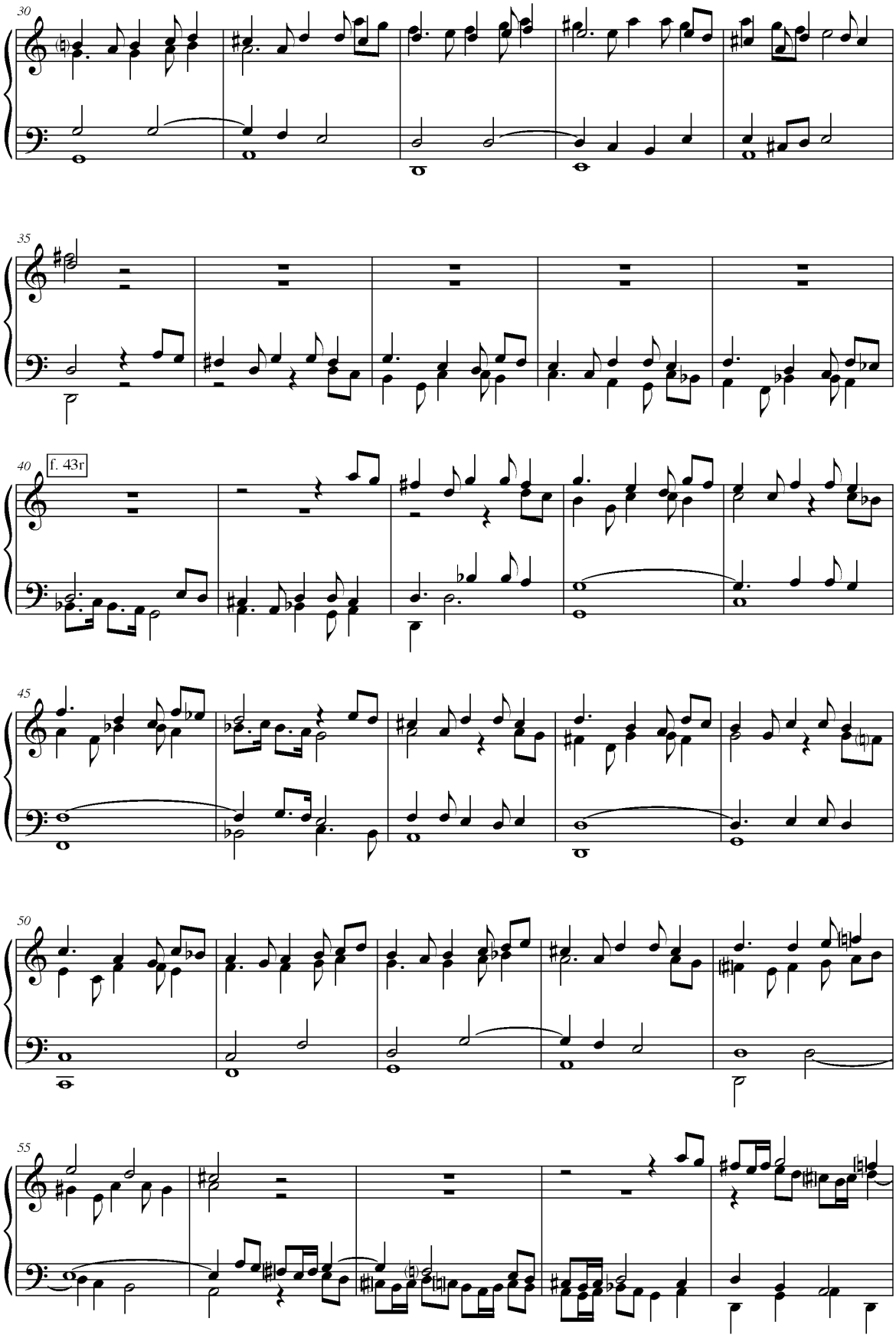

147
154
161
168
f. 59r
175
[𝅝· = 𝅗𝅥]
180

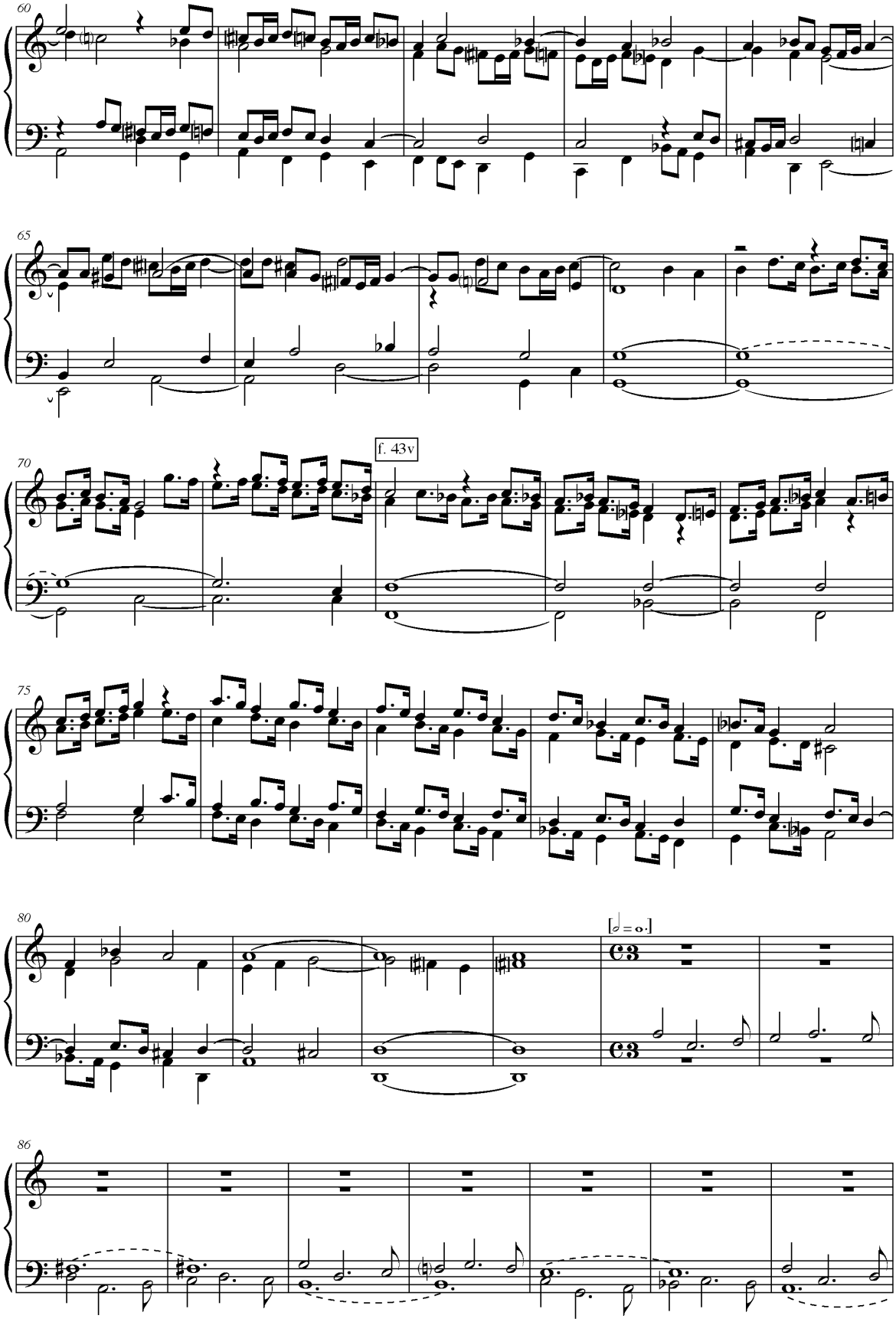
Meio Registo de 2 tiples de 1º Tom

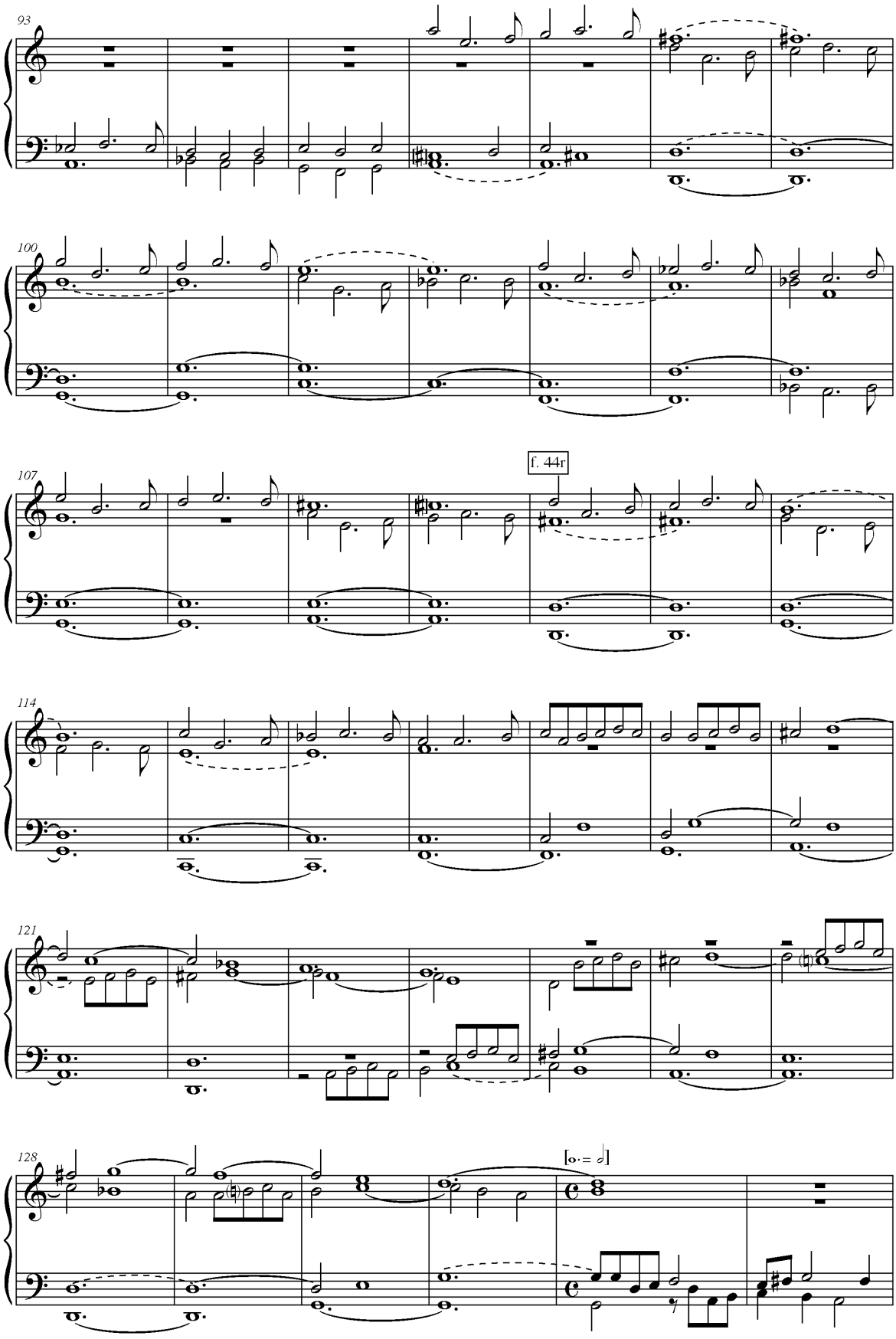
[Pedro de Araújo]

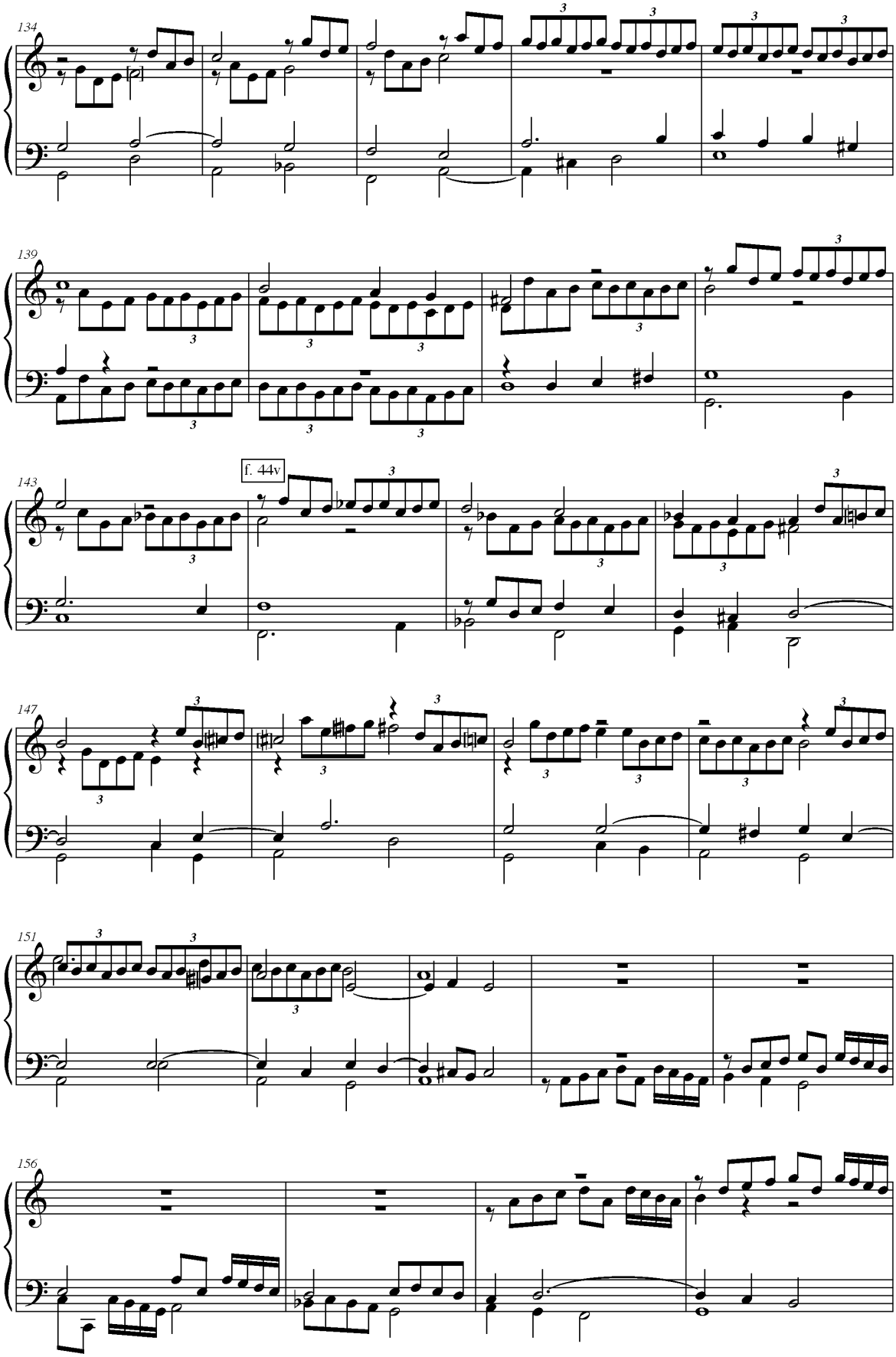
P-Pm 43 f. 42v

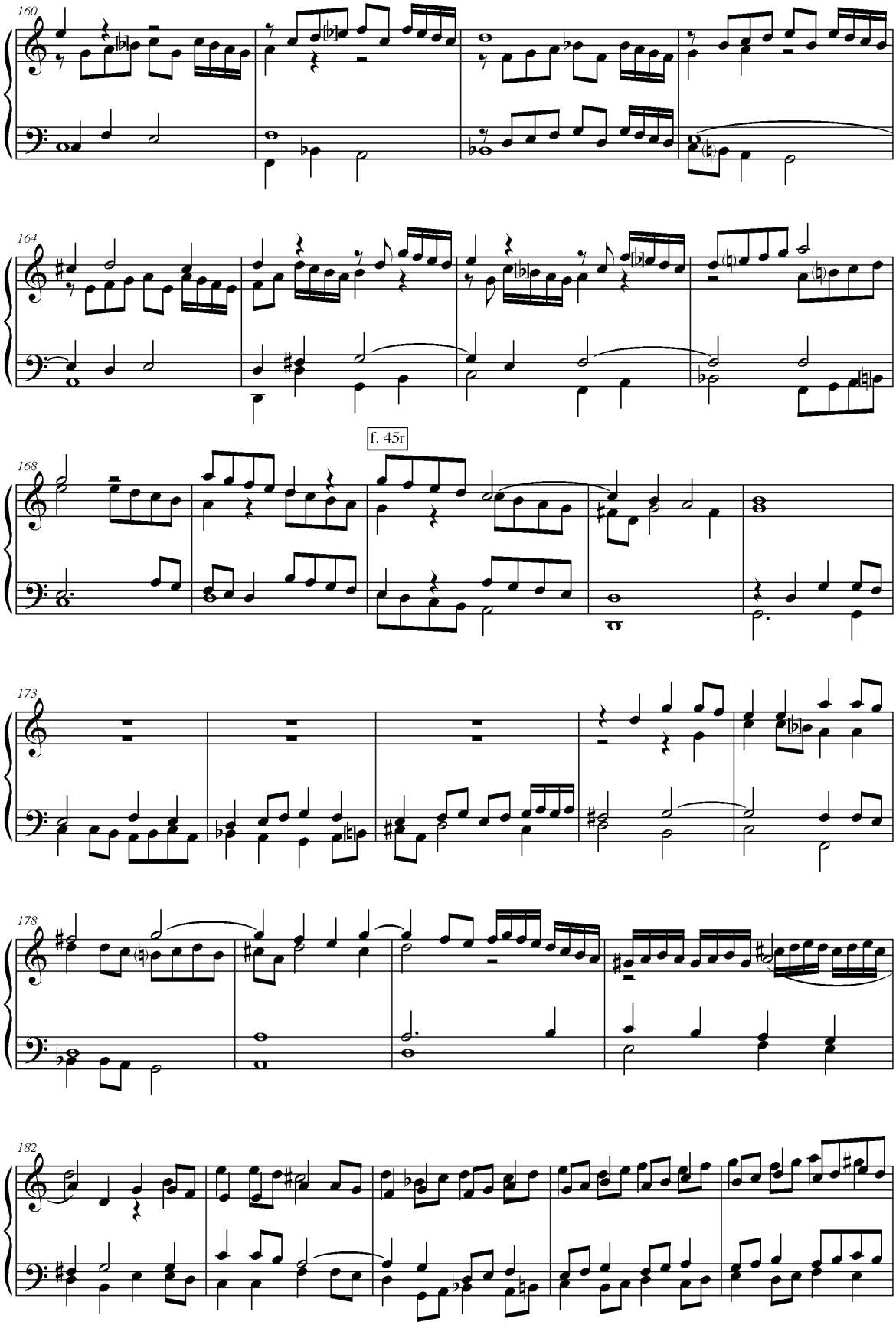


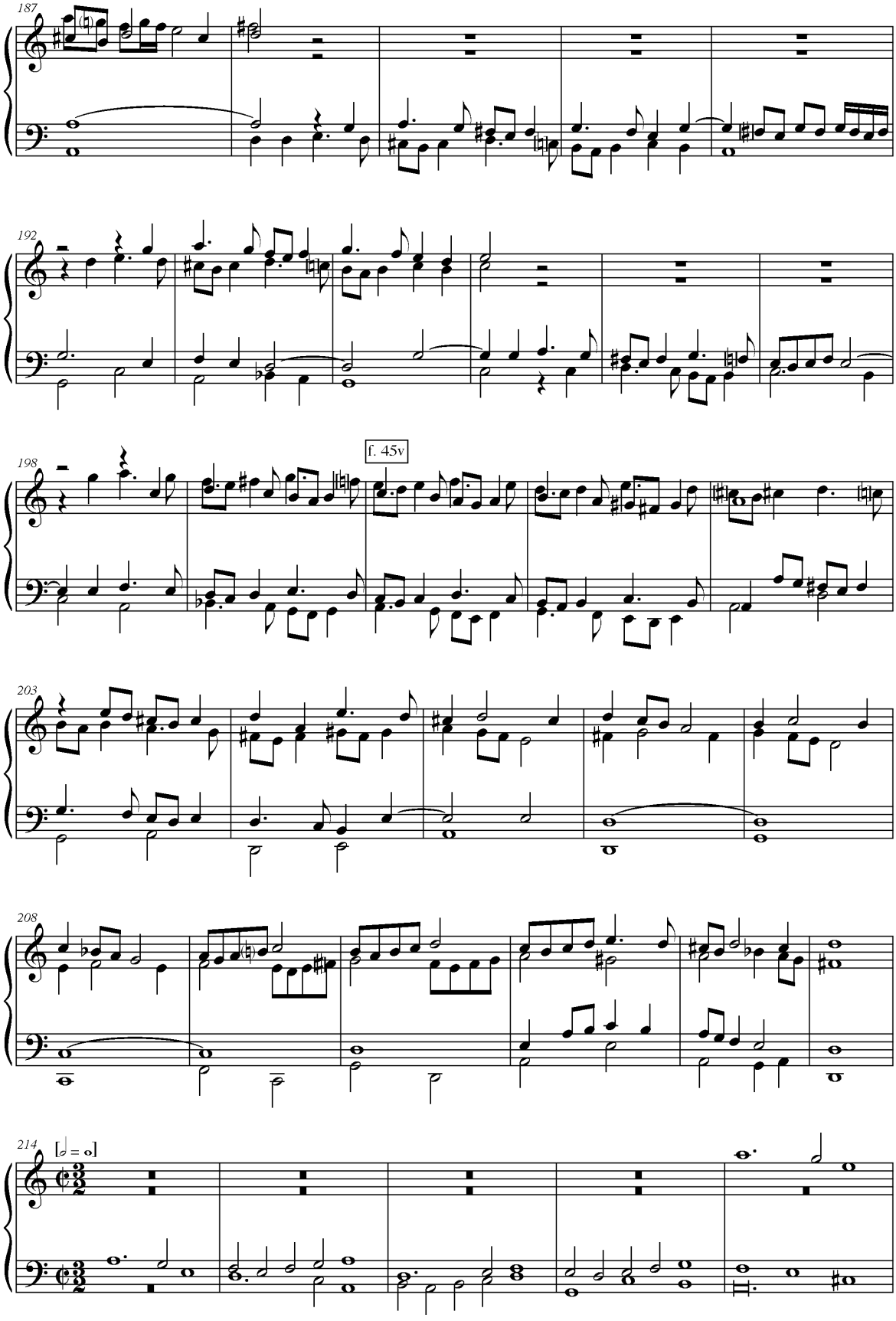

30
35
40
f. 43r
45
50
55

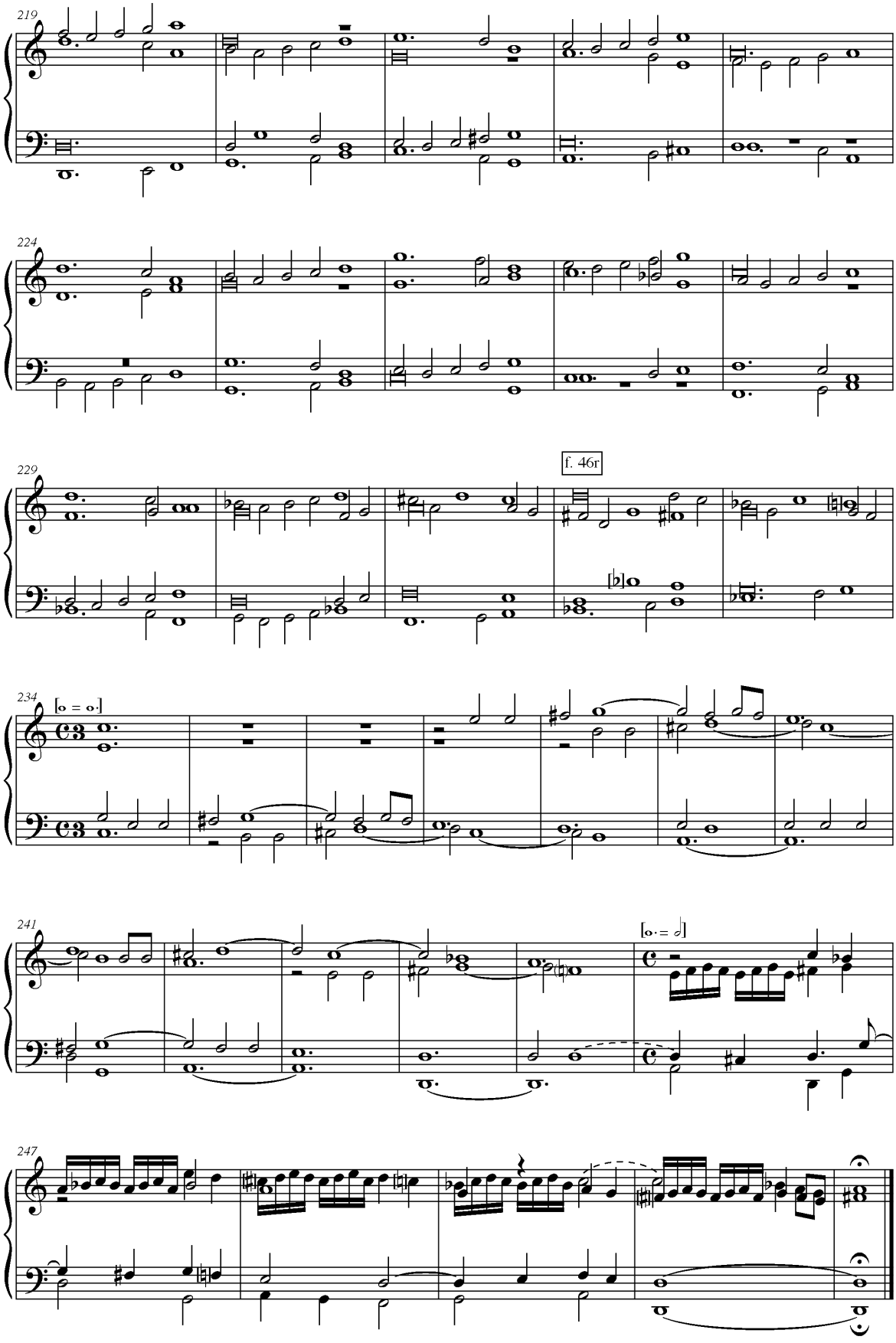

60
65
70
f. 43v
75
80
[𝅗𝅥 = o.]
86


93
100
107
f. 44r
114
121
128
[o· = 𝅗𝅥]


134
139
143
f. 44v
147
151
156


160
164
168
f. 45r
173
178
182

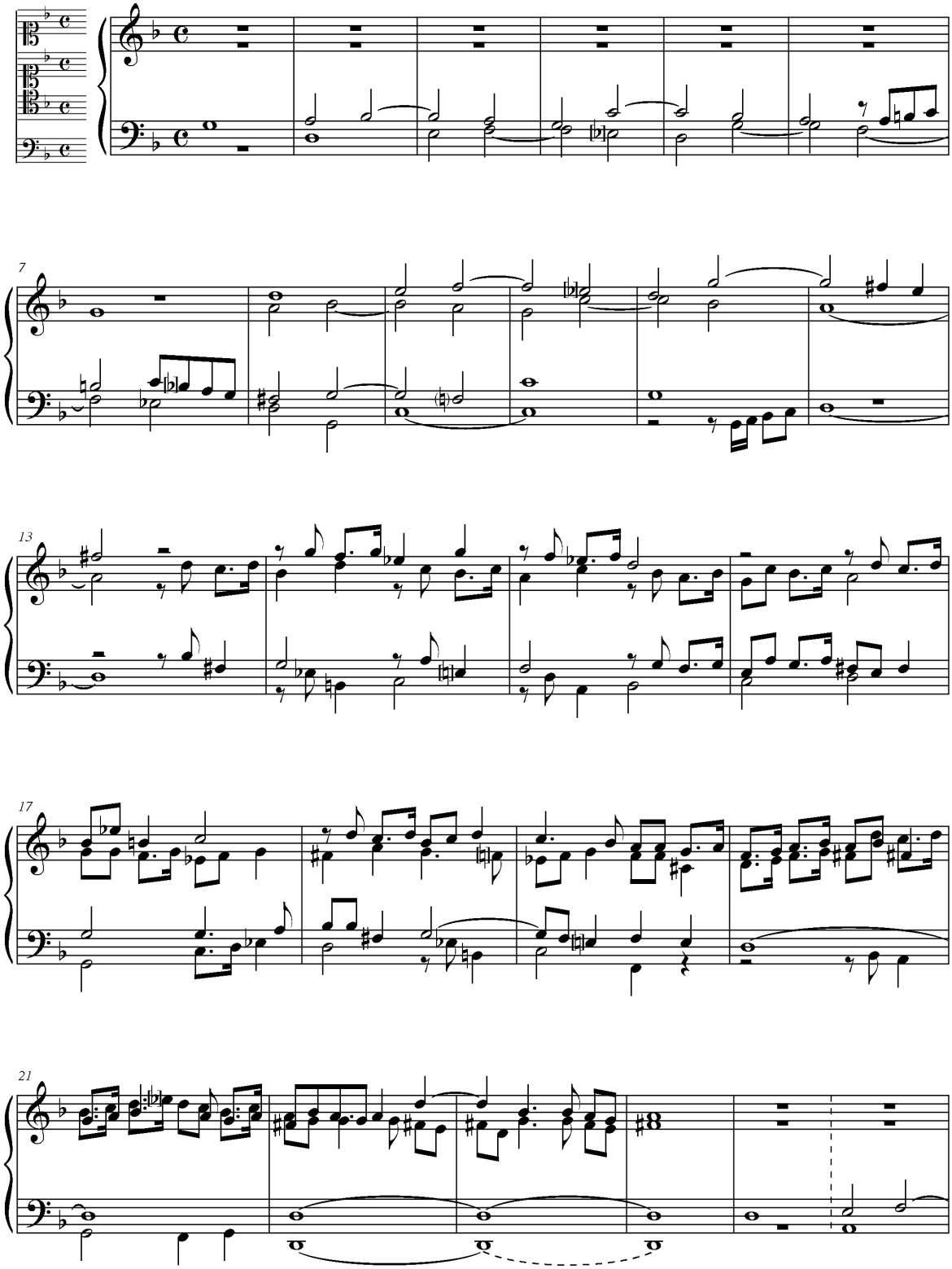

187
192
198
f. 45v
203
208
214
[𝅗𝅥 = 𝅝]

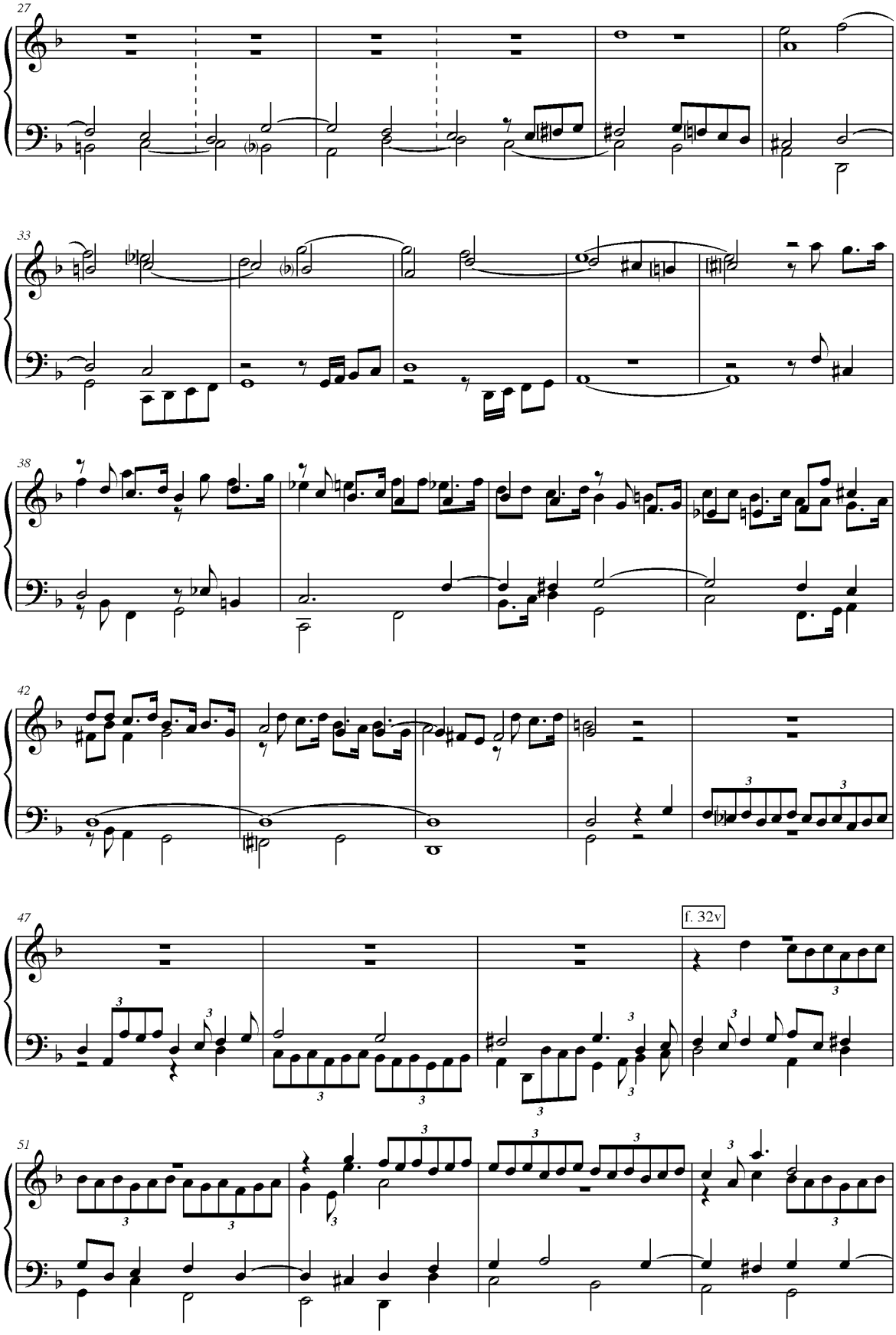

219
224
229
f. 46r
234
[𝅝 = 𝅝]
241
[𝅝. = 𝅗𝅥]
247

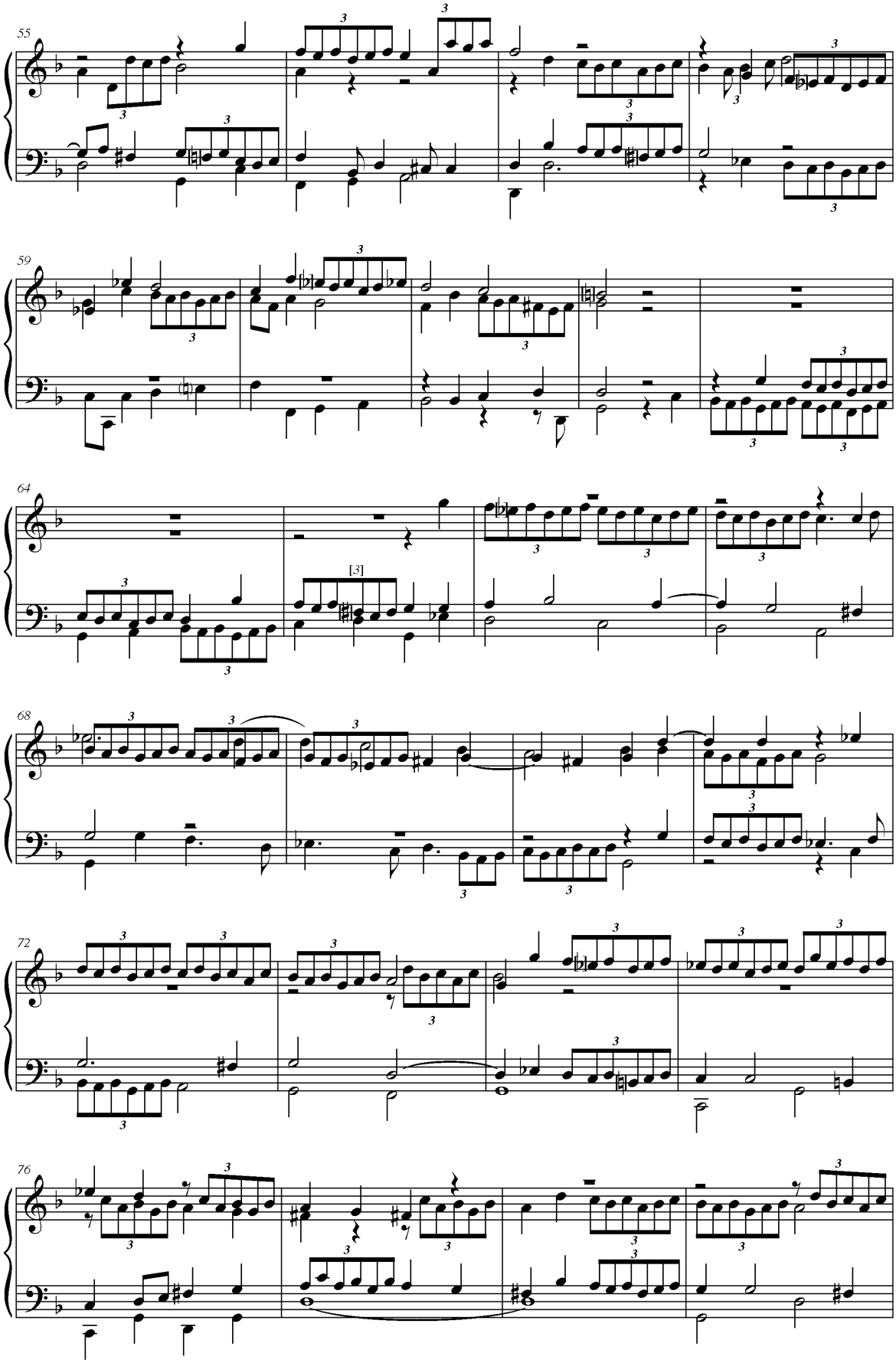
Meio Registo de 2 tiples de 2º Tom

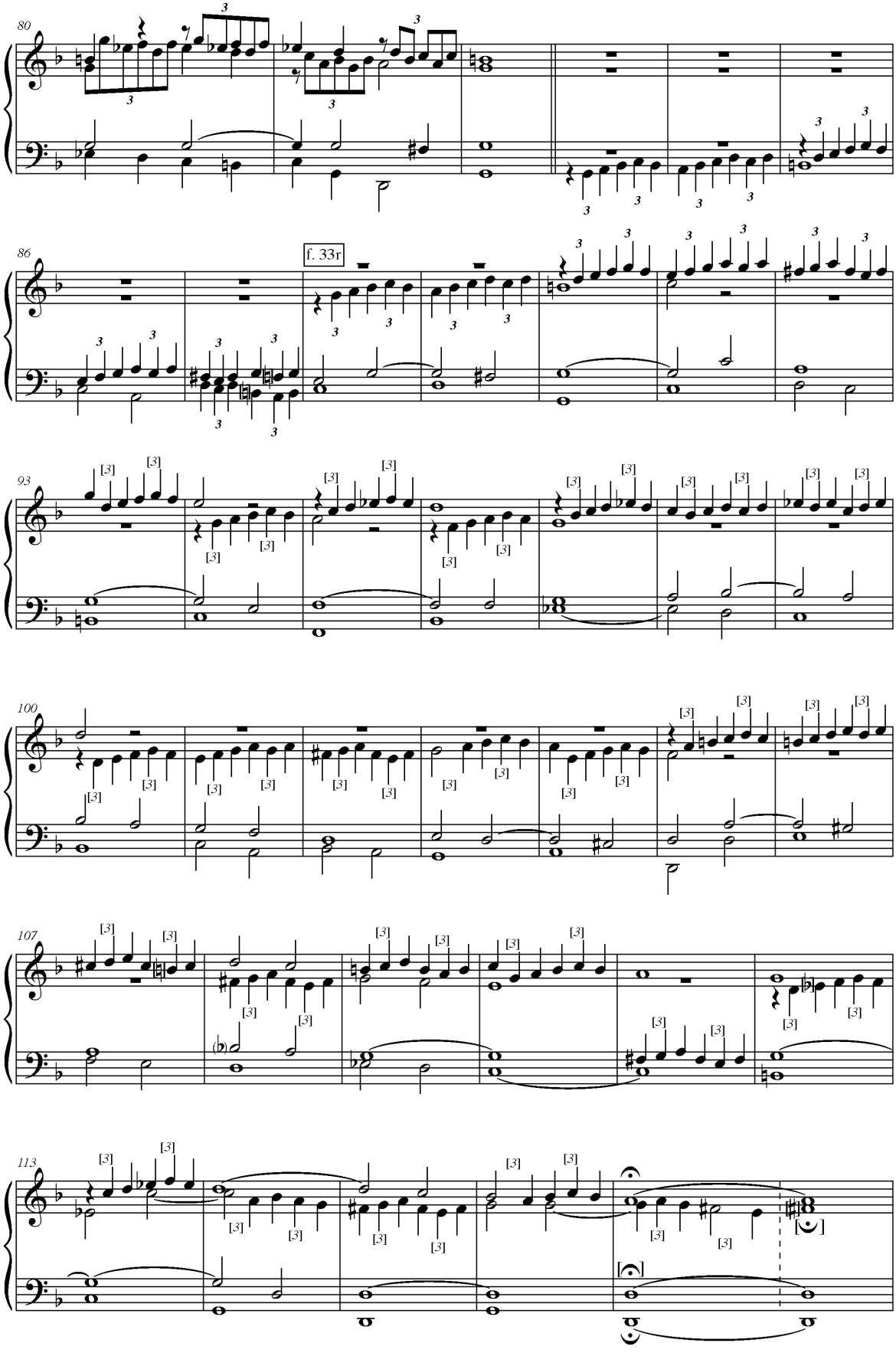
[Pedro de Araújo]

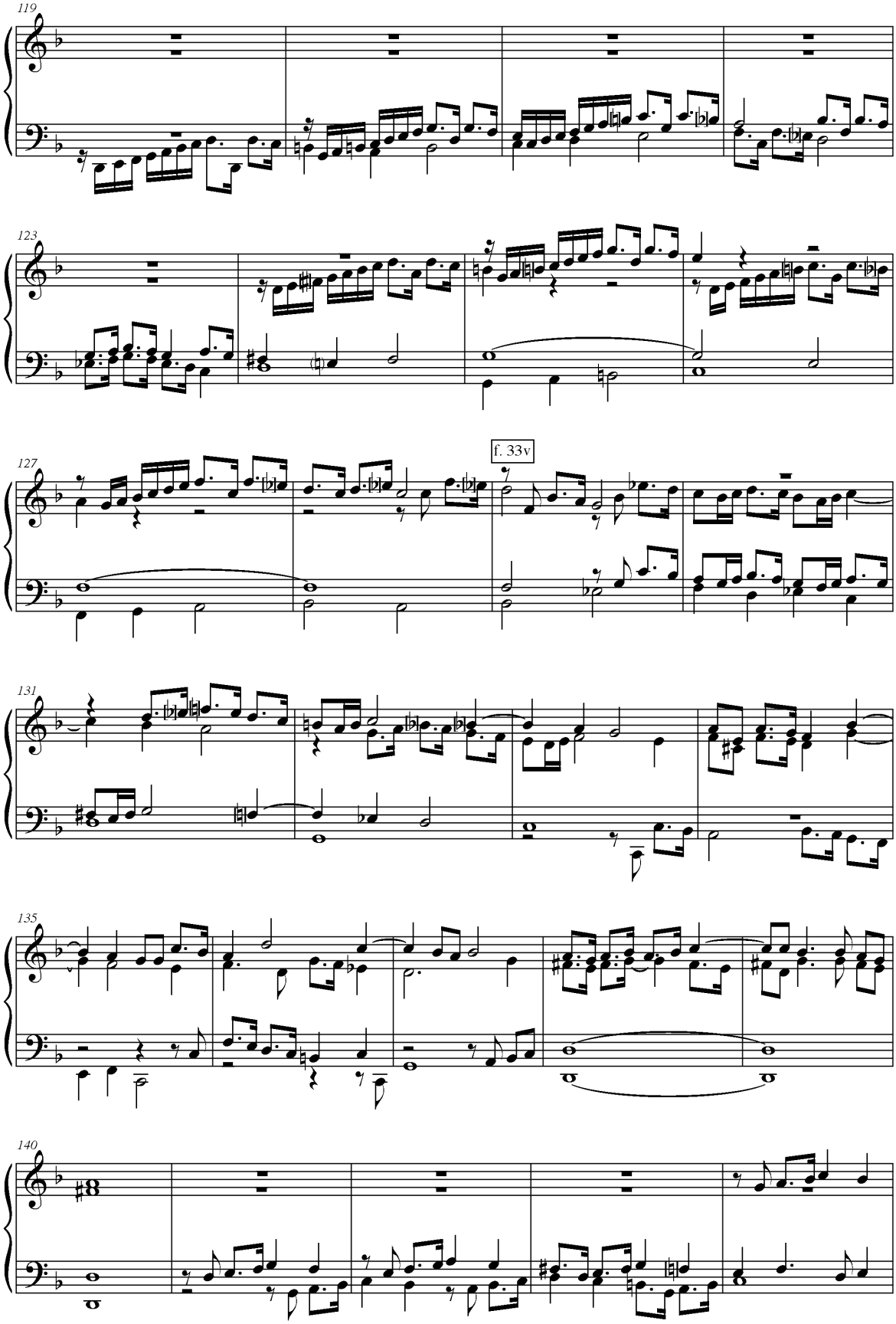
P-BRd 964 f. 32r

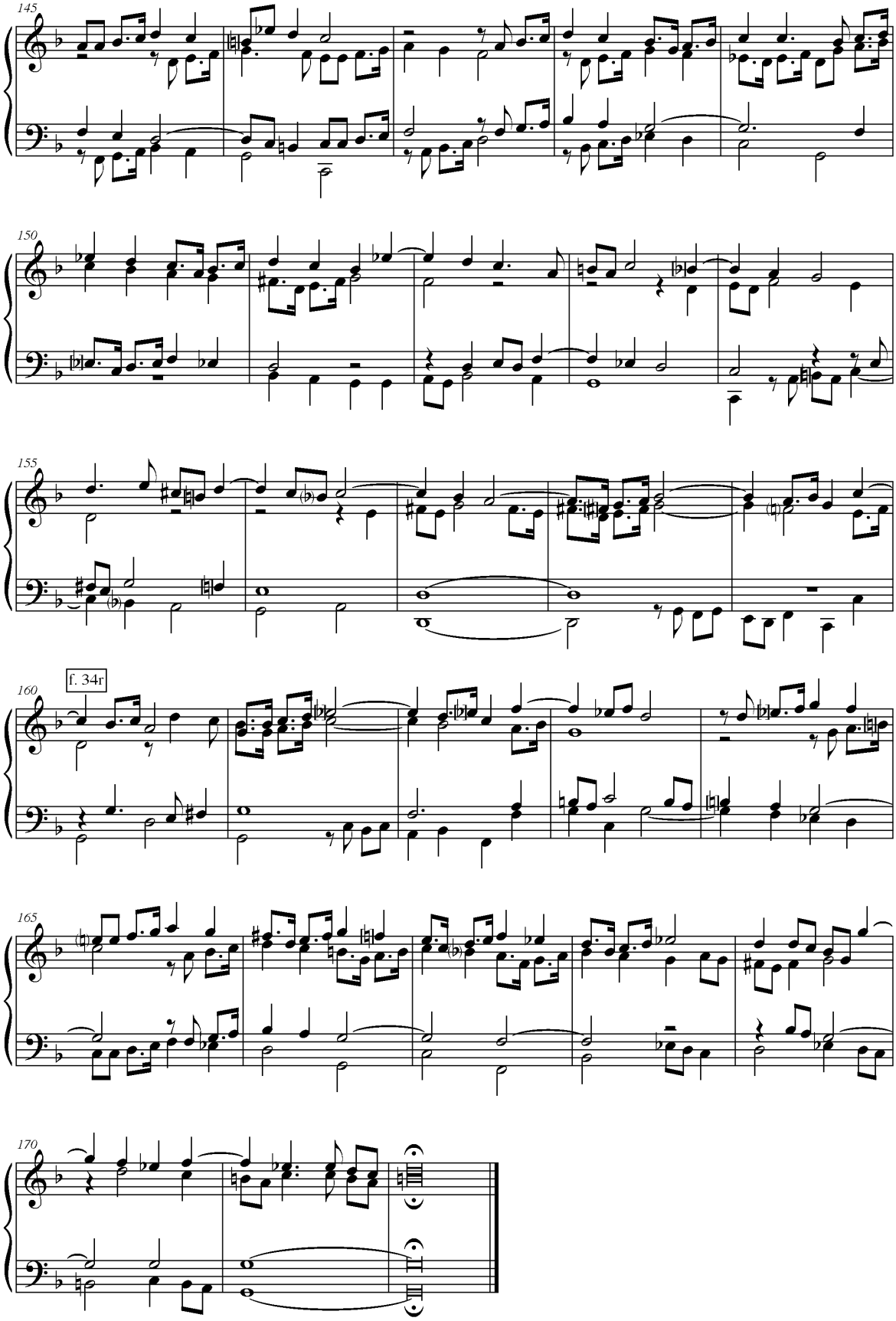



27
33
38
42
47
f. 32v
51


55
59
64
68
72
76


80
86
f. 33r
93
100
107
113

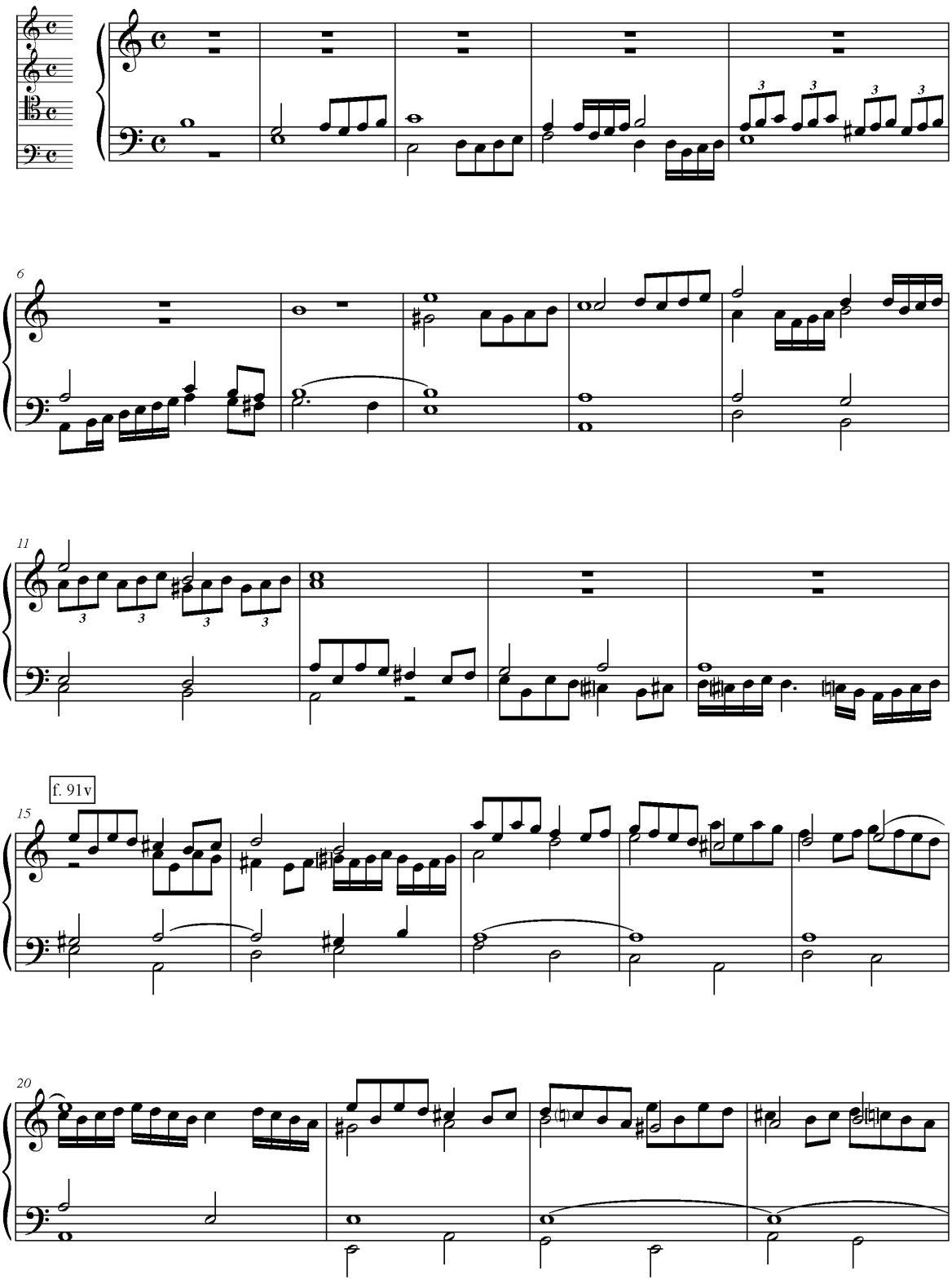

119
123
127
f. 33v
131
135
140

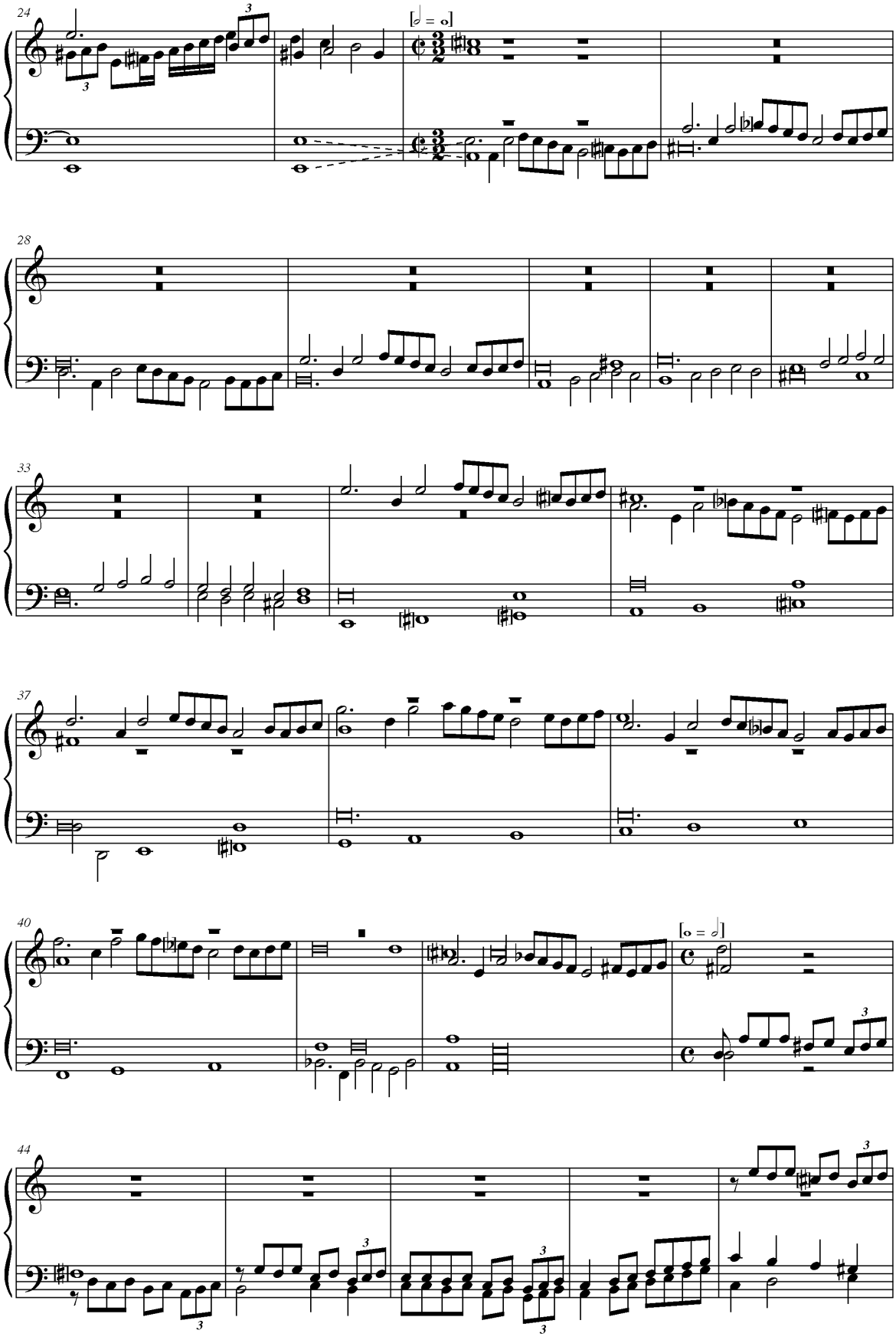

145
150
155
160
f. 34r
165
170

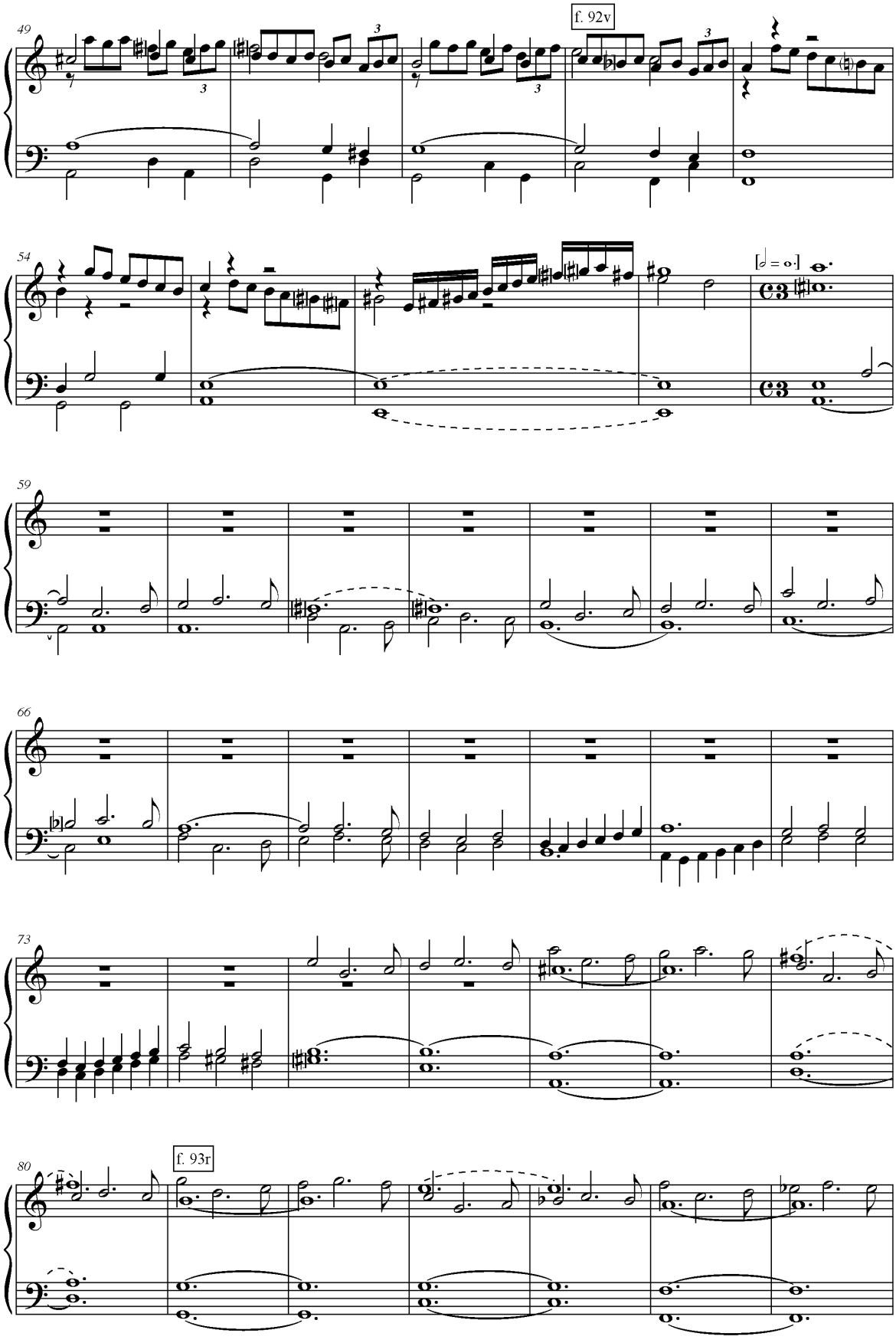
Meio Registo de 2 tiples de 3º Tom

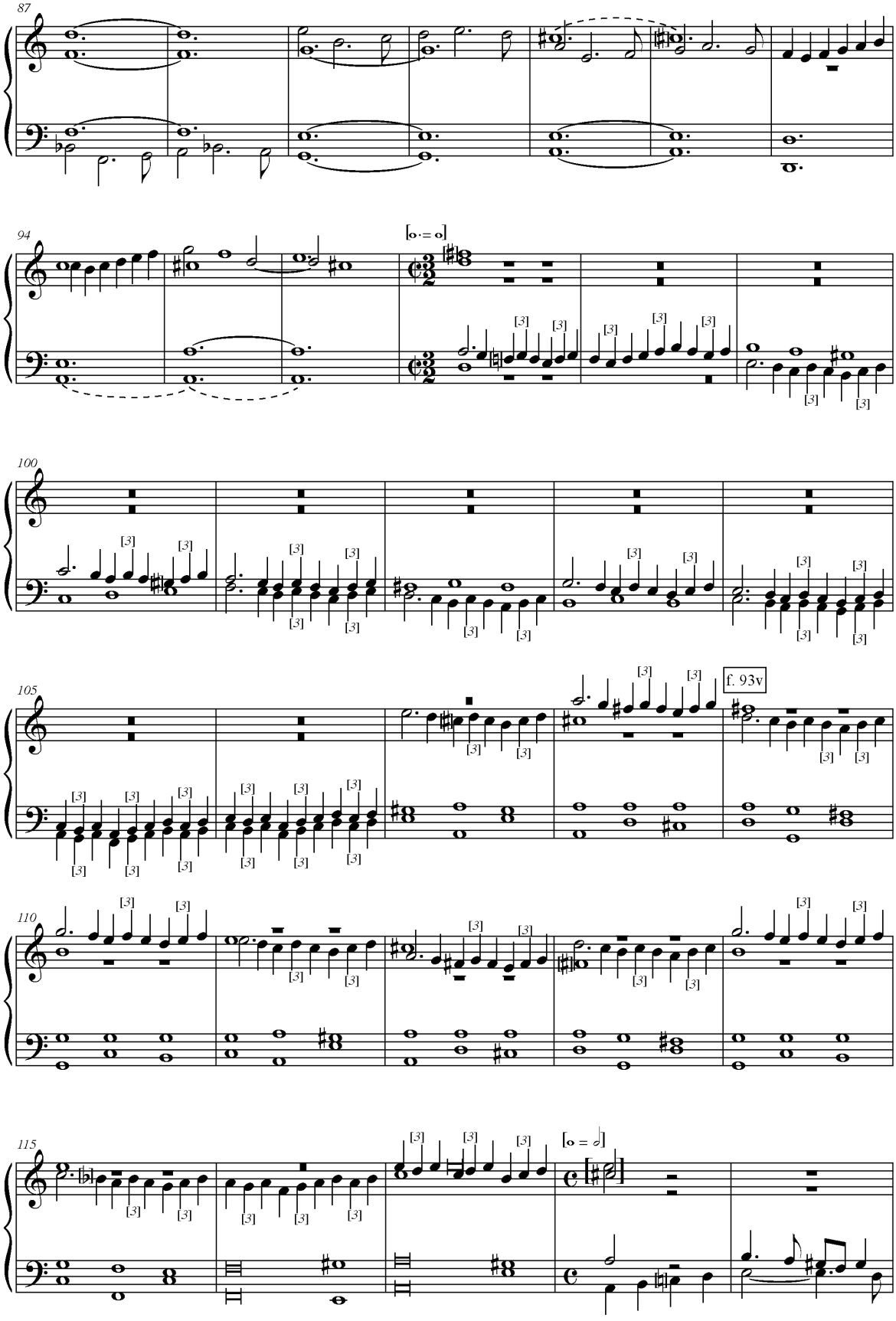
[Pedro de Araújo]

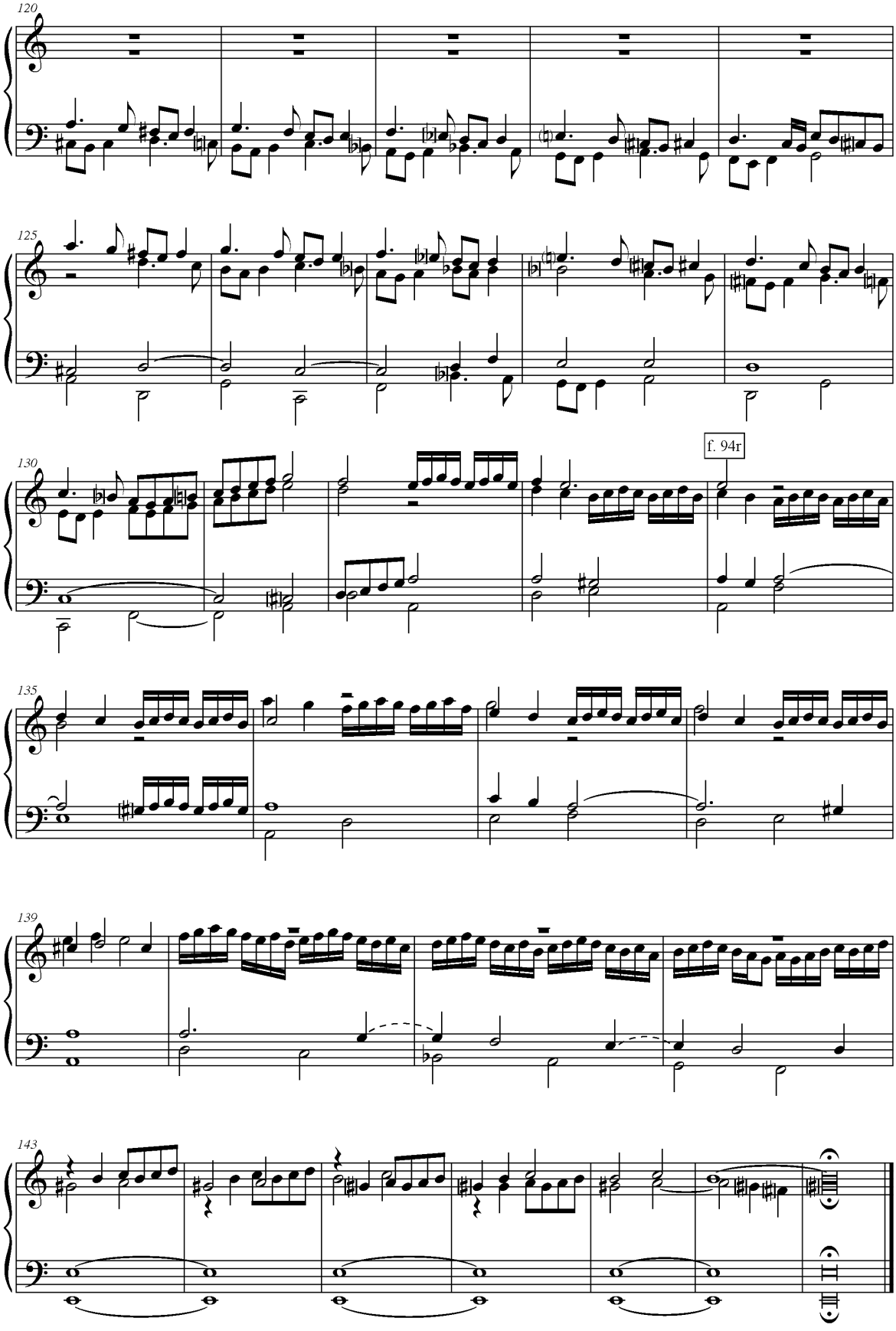
P-Pm 43 f. 91r




24
[𝅗𝅥 = 𝅝]
28
33
37
40
[𝅝 = 𝅗𝅥]
44


49
f. 92v
54
[𝅗𝅥 = o·]
59
66
73
80
f. 93r

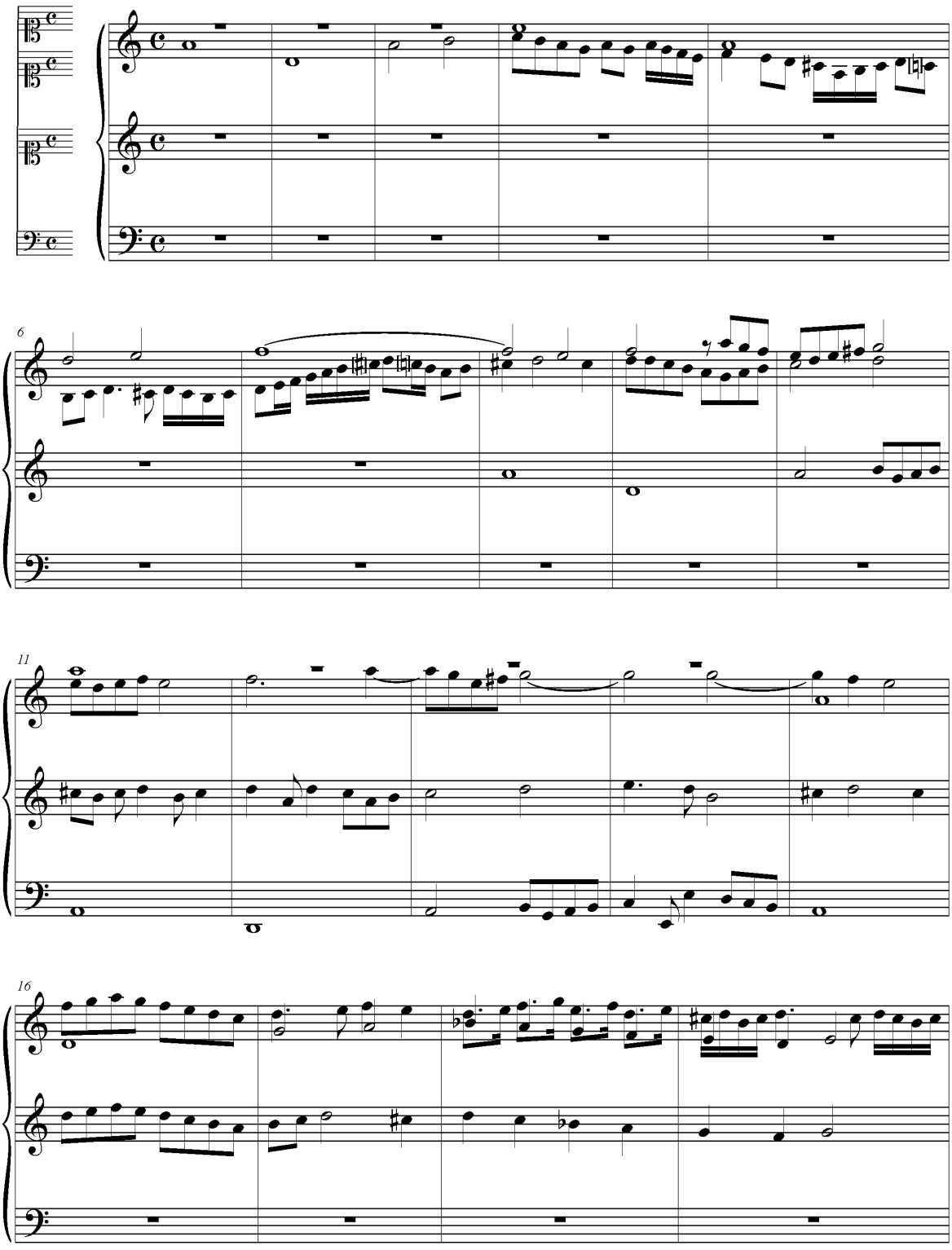

87
94
[o· = o]
100
105
f. 93v
110
115
[o = 𝅗𝅥]

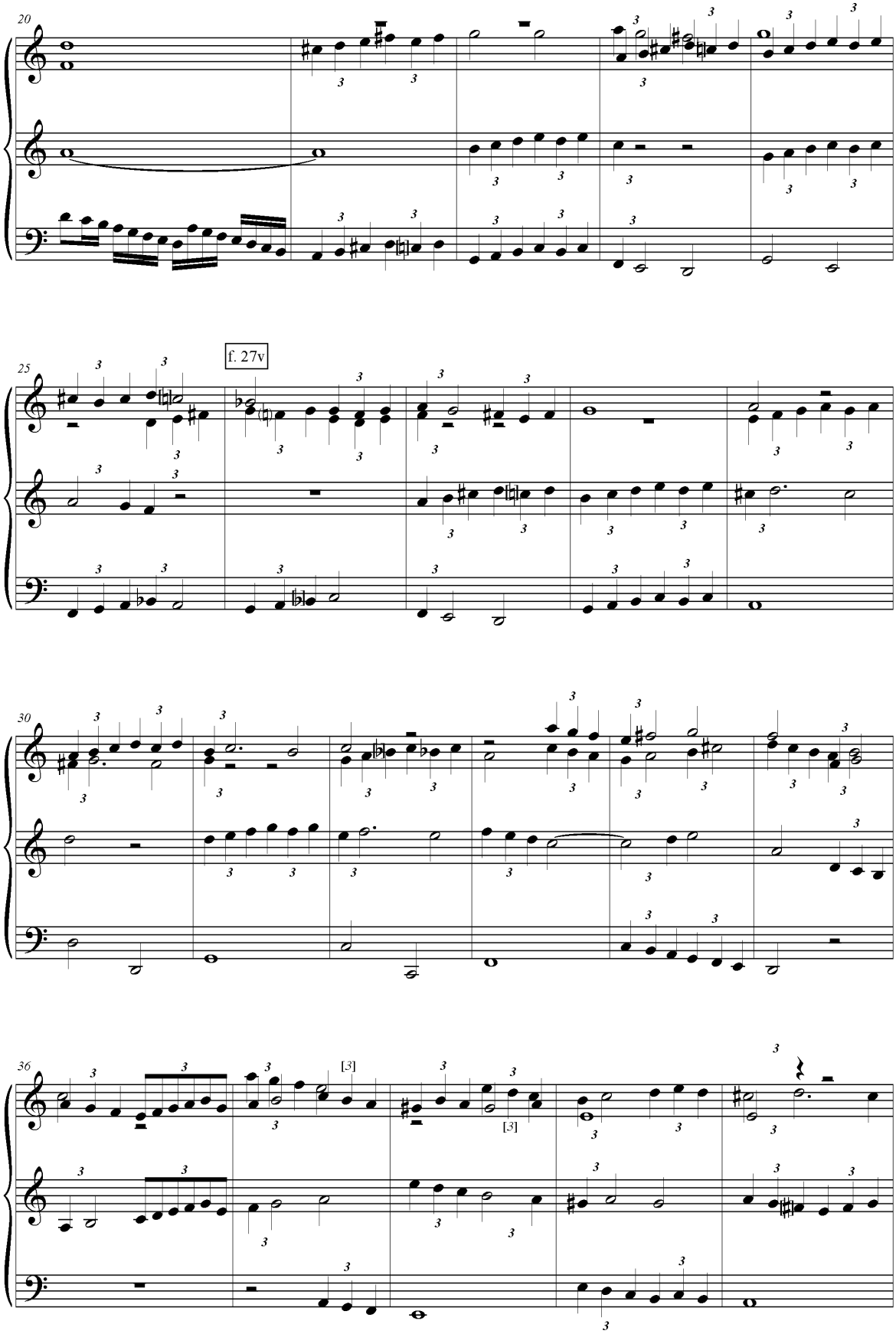

120
125
130
f. 94r
135
139
143

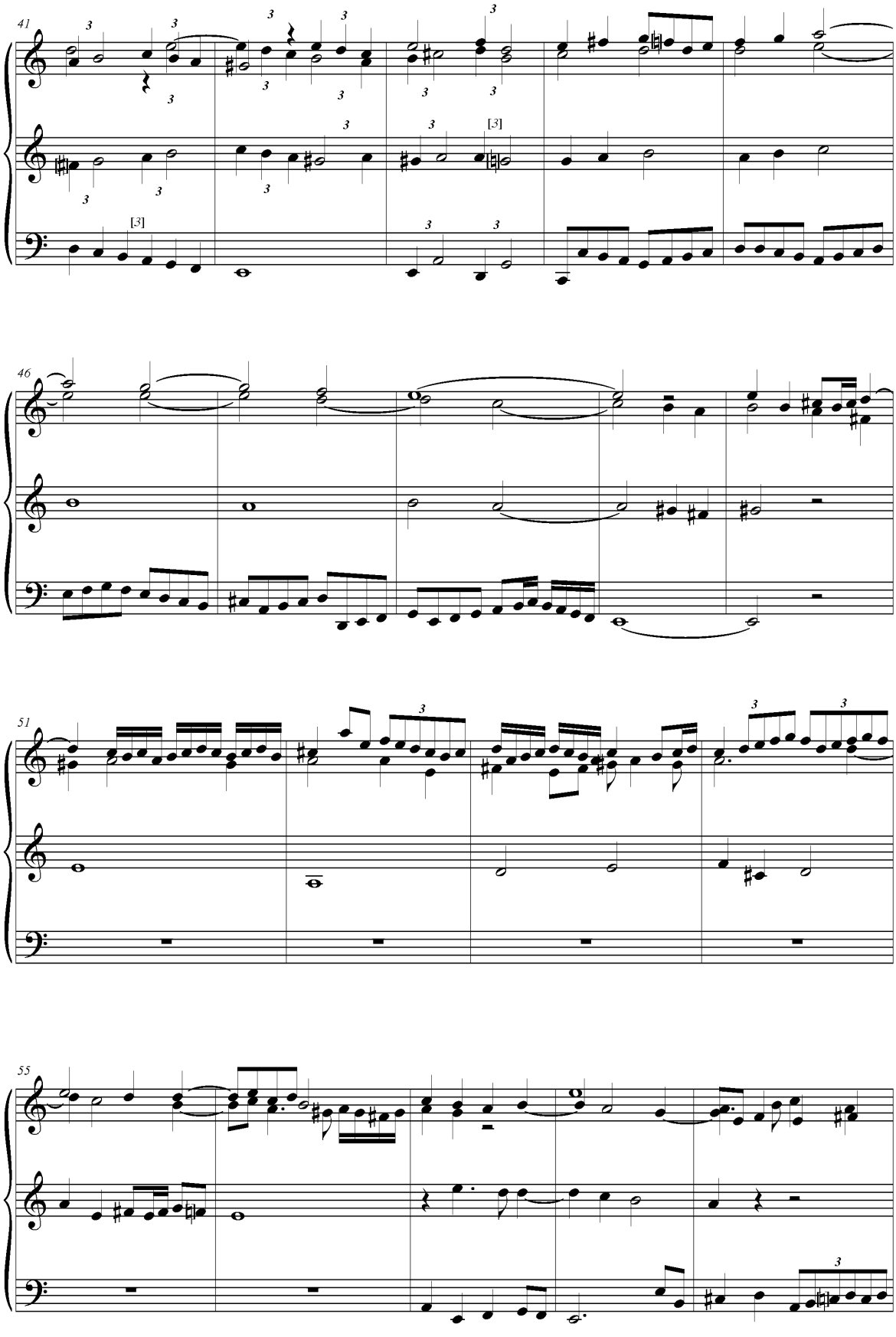
Meio Registo de 3 tiples

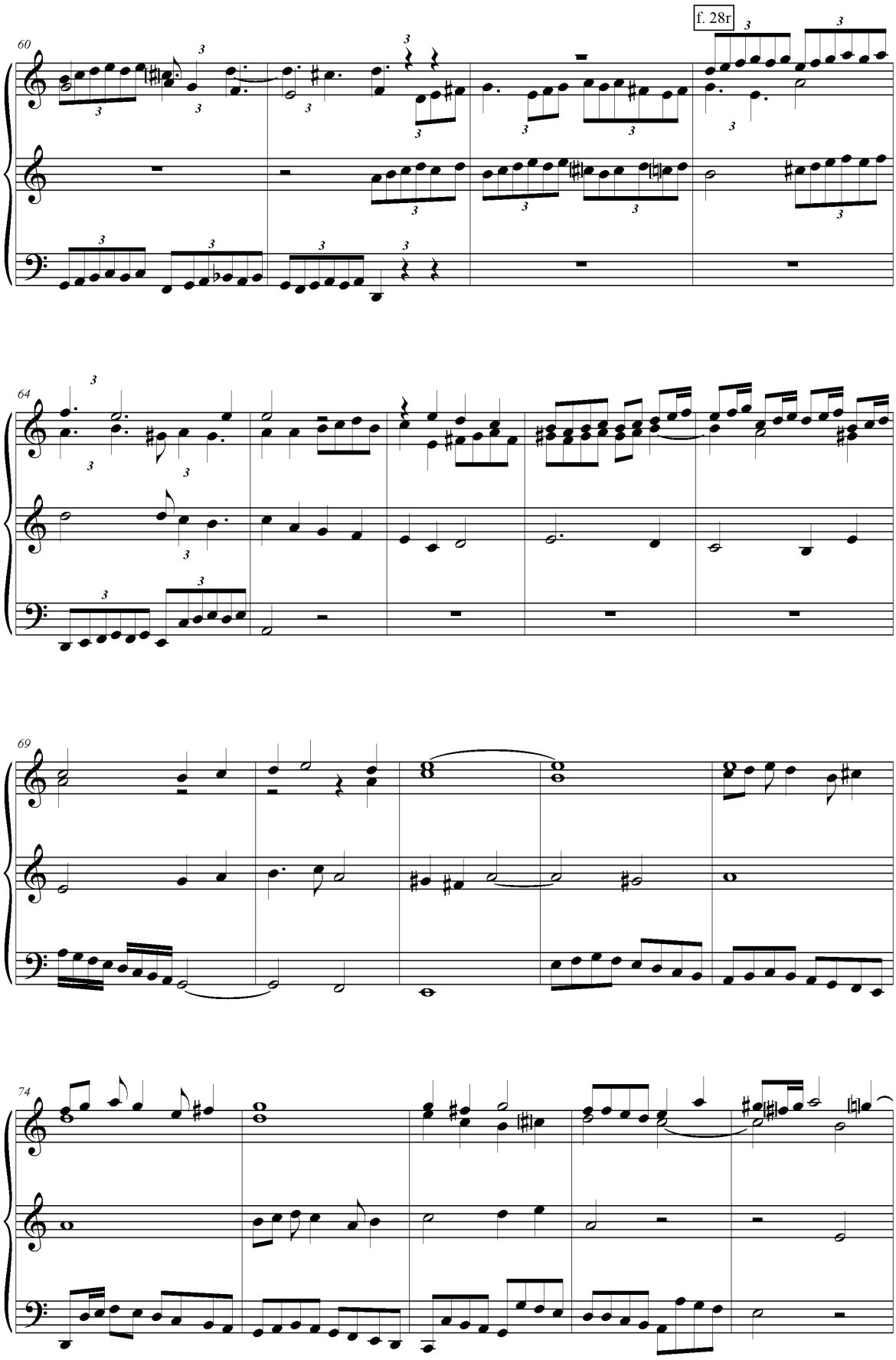
Pedro de Araújo

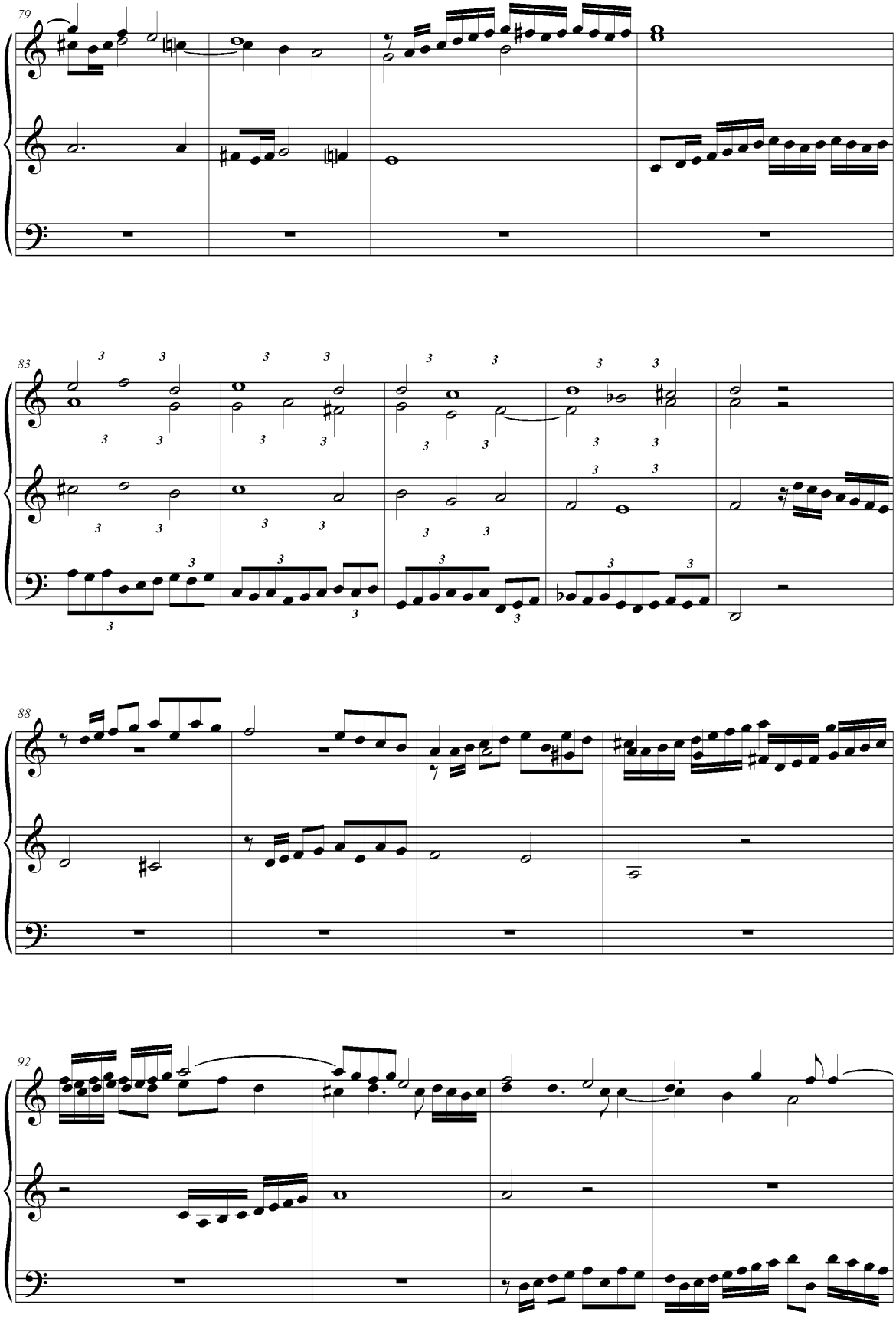
P-BRd f. 27r

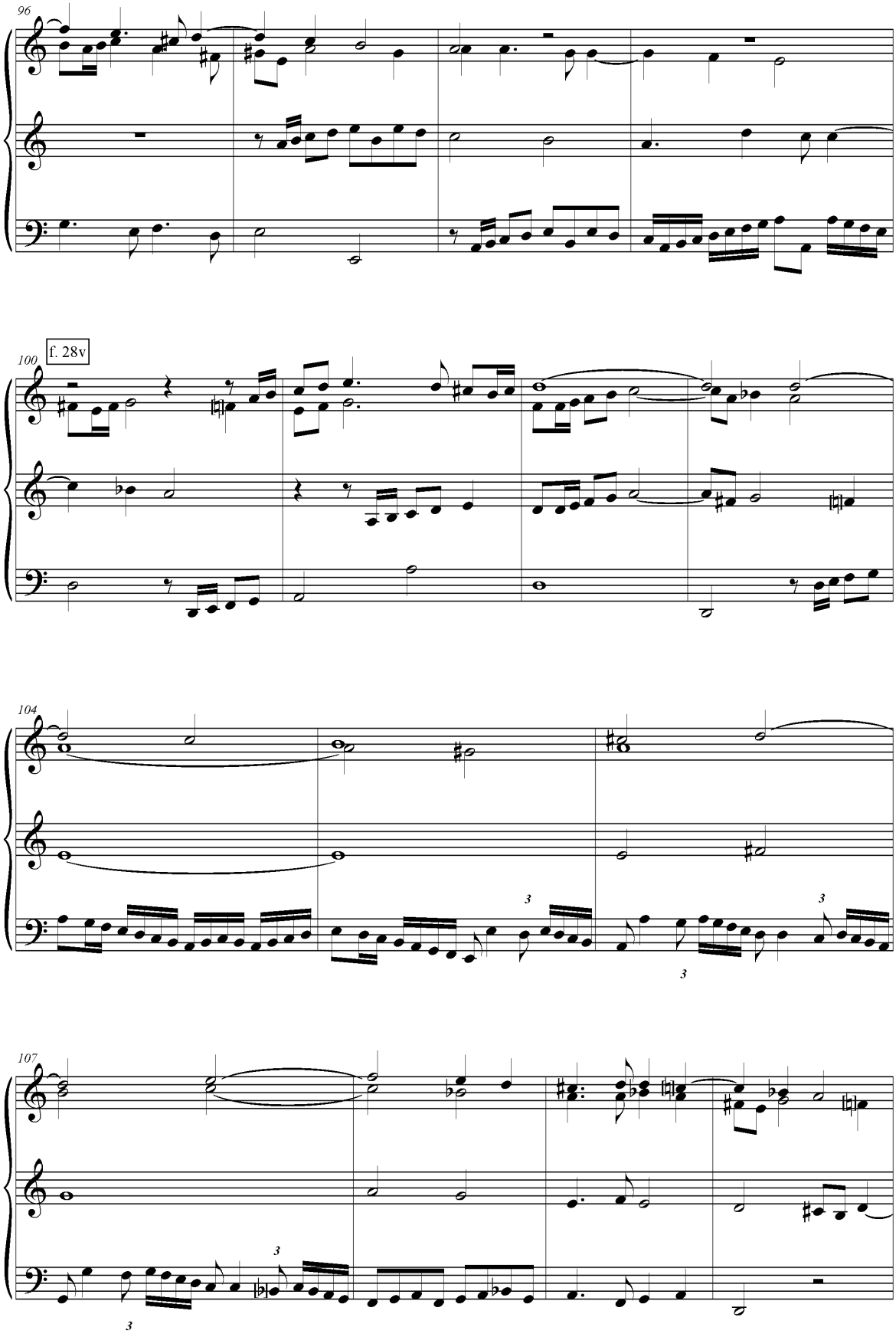


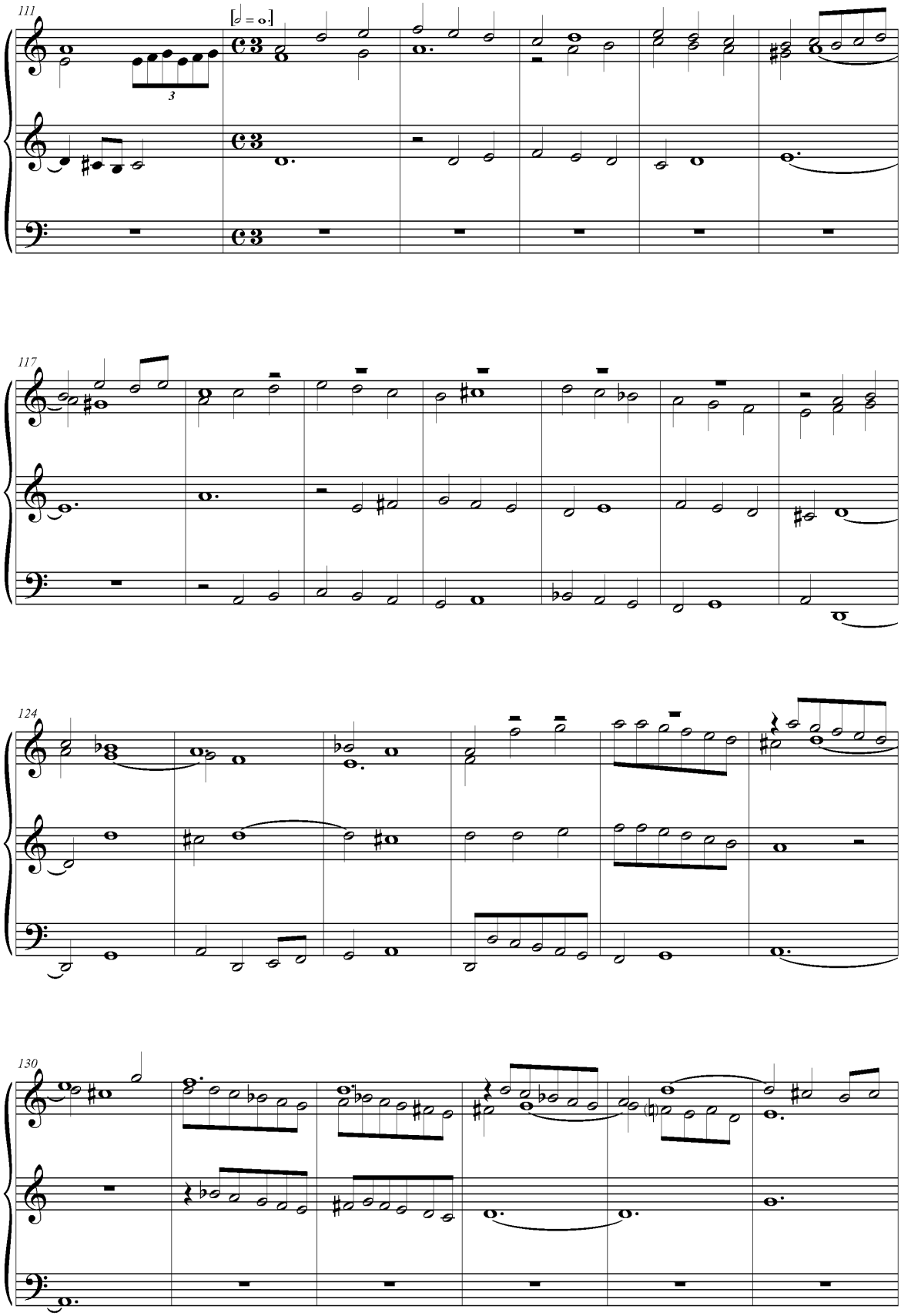

20
25
f. 27v
30
36
[3]
[3]
[3]

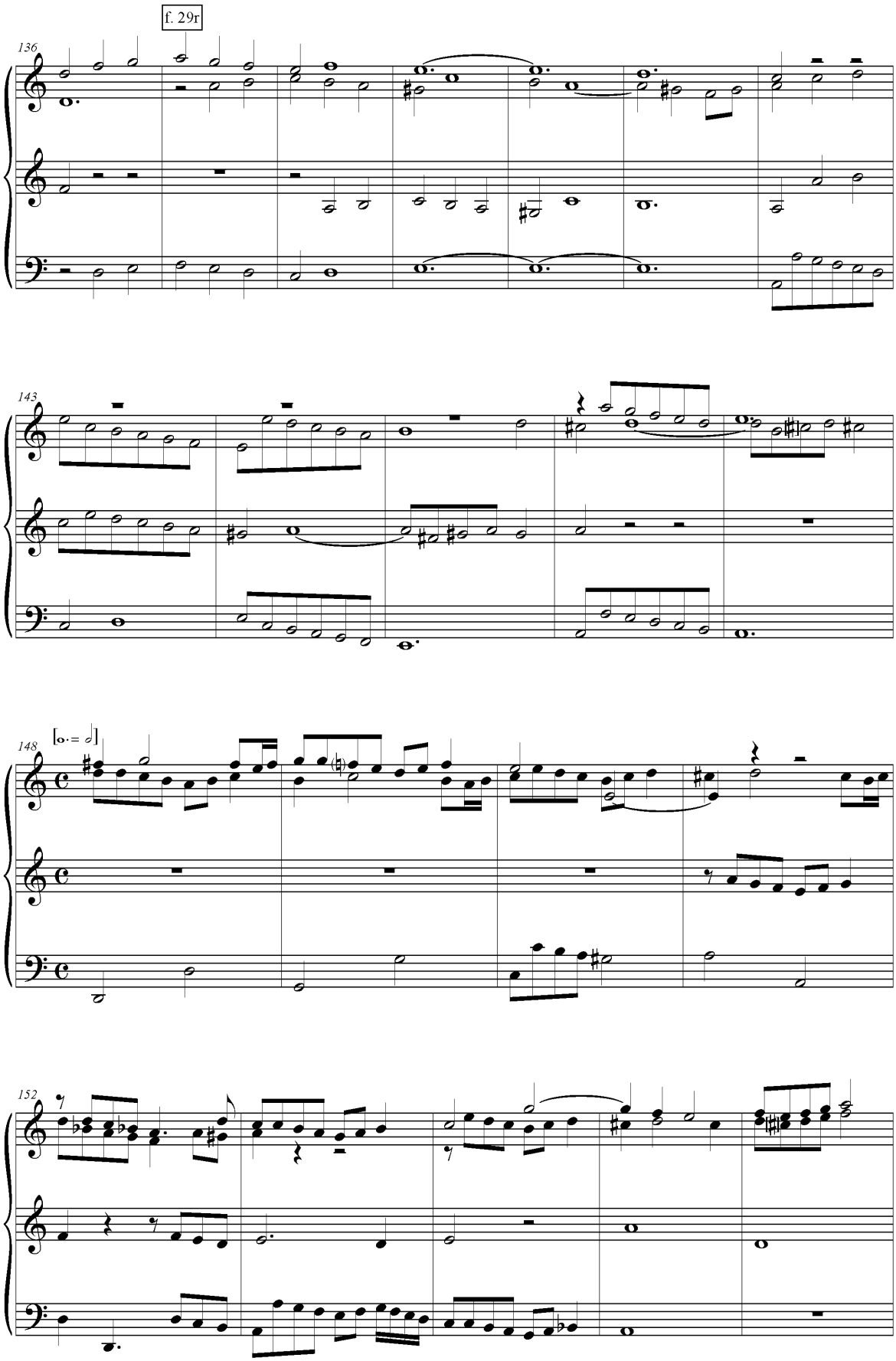

41
46
51
55

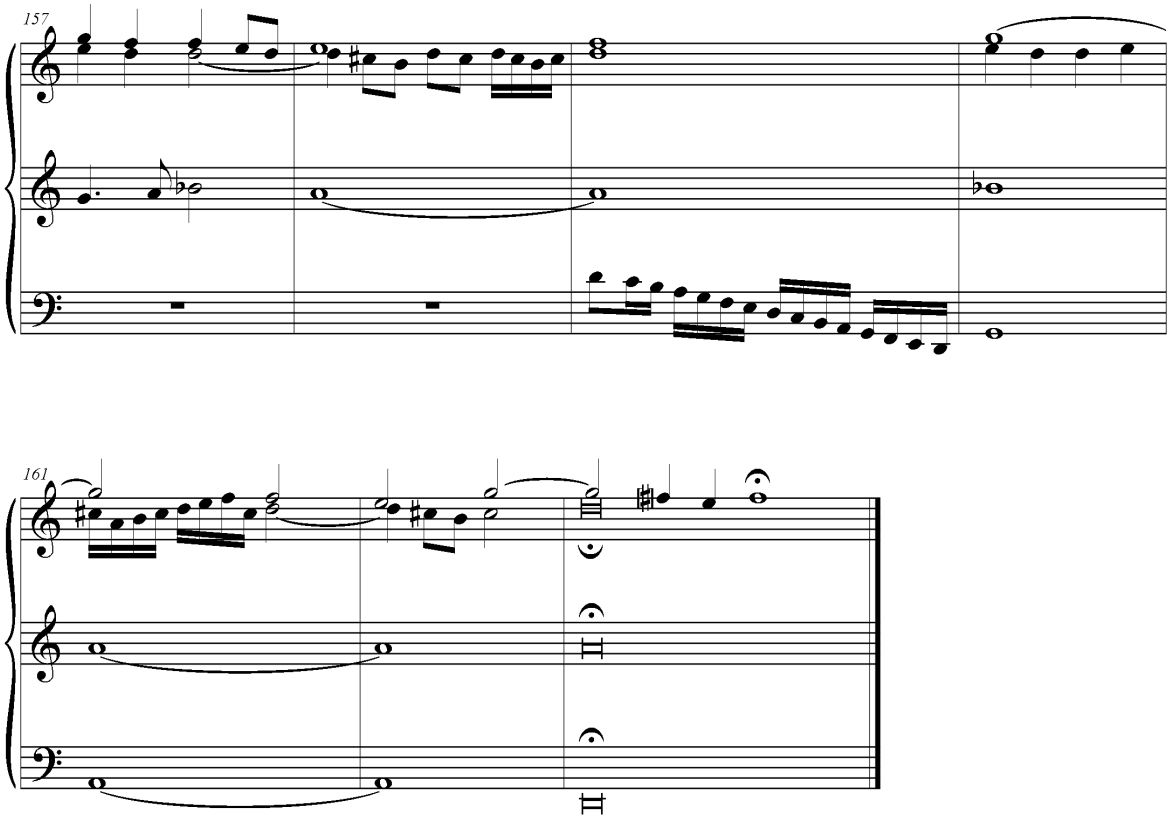

f. 28r
60
64
69
74


79
83
88
92


96
100
f. 28v
104
107


111
[𝅗𝅥 = 𝅝.]
3
117
124
130


f. 29r
136
143
148
[𝅝· = 𝅗𝅥]
152


157
161

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 motívico 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 coriosidade 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 Mvsica 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 orgão*, 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.s 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, «Annunciação, 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

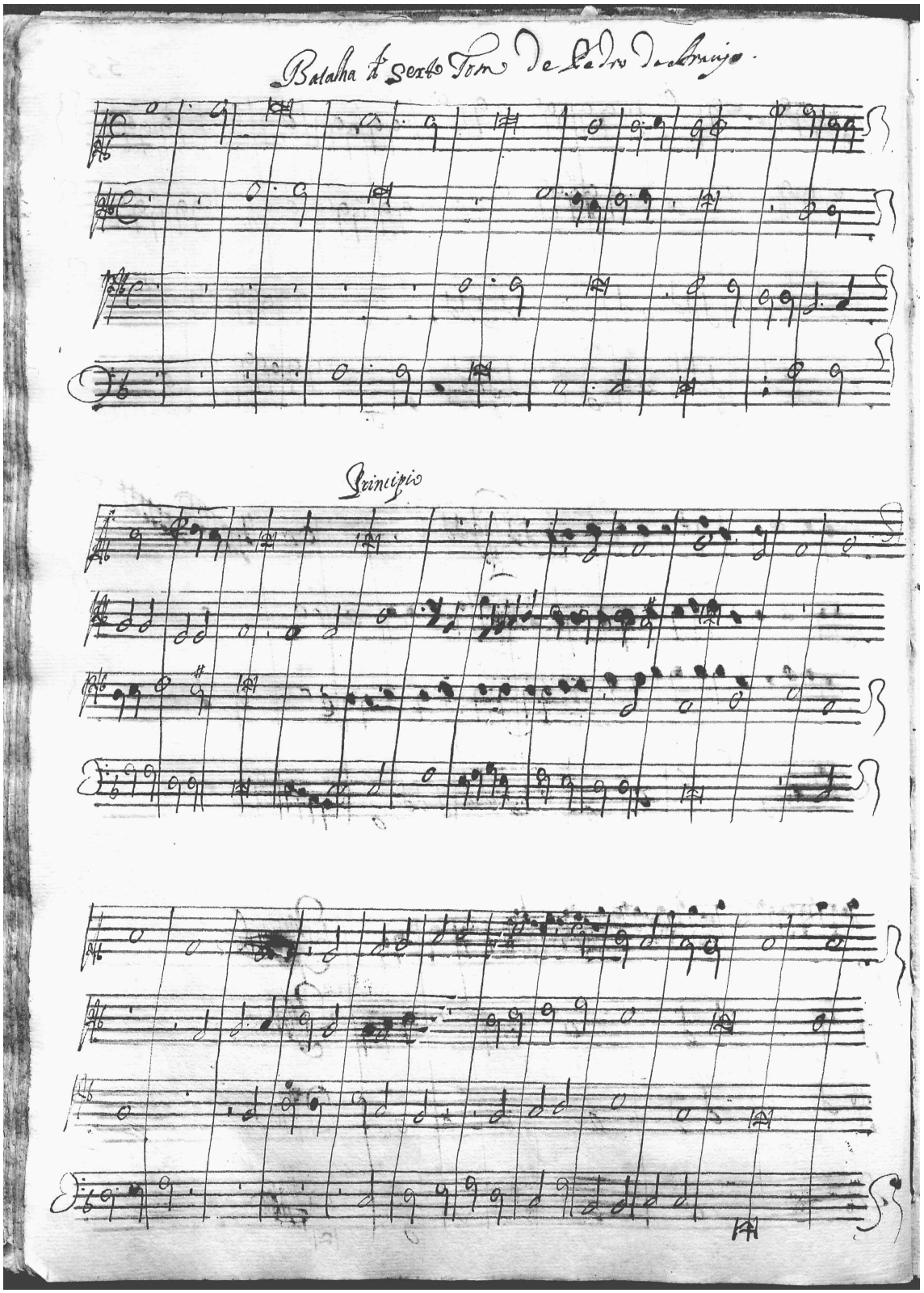
Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com

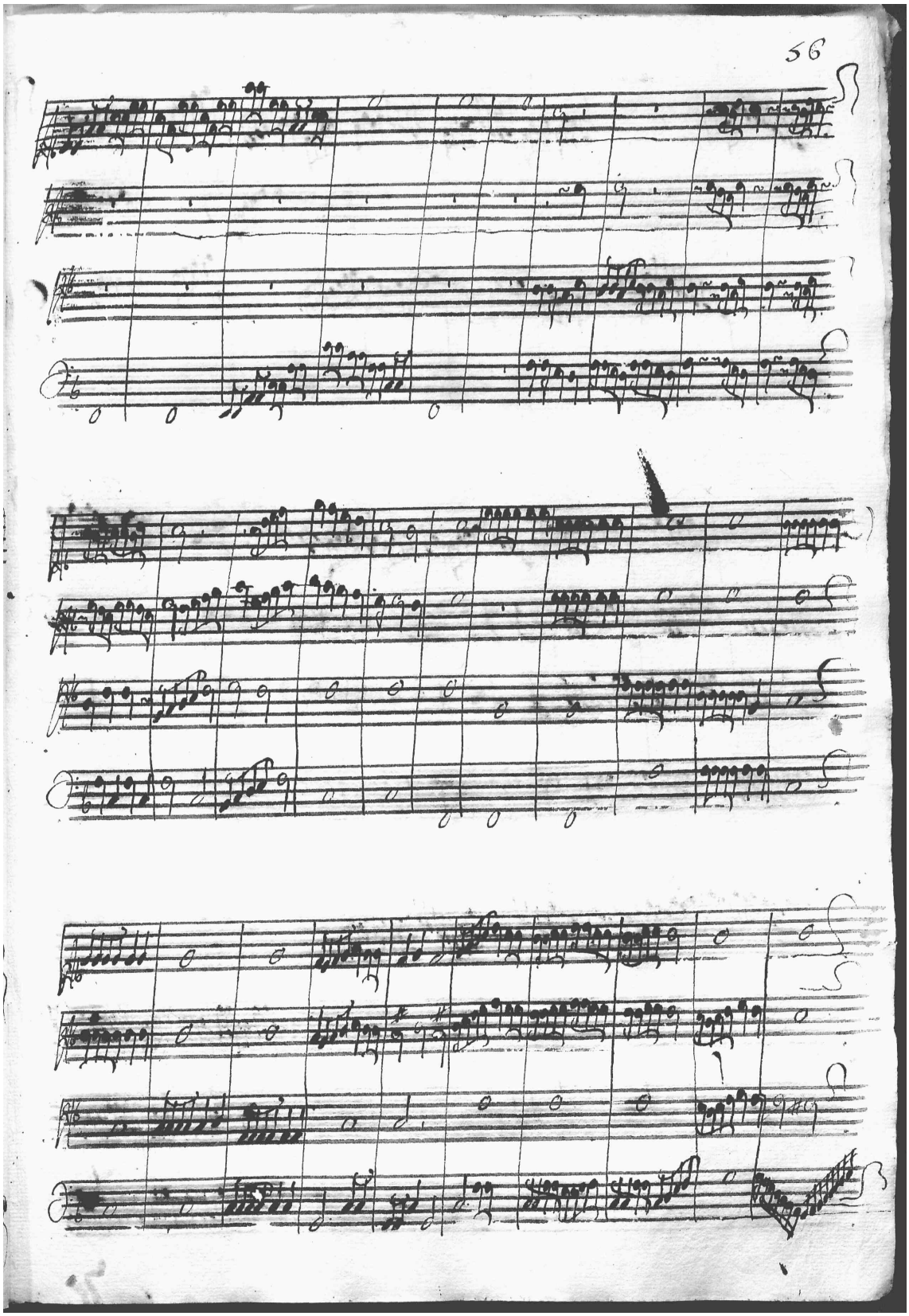
Biblioteca Nacional Digital, http://purl.pt

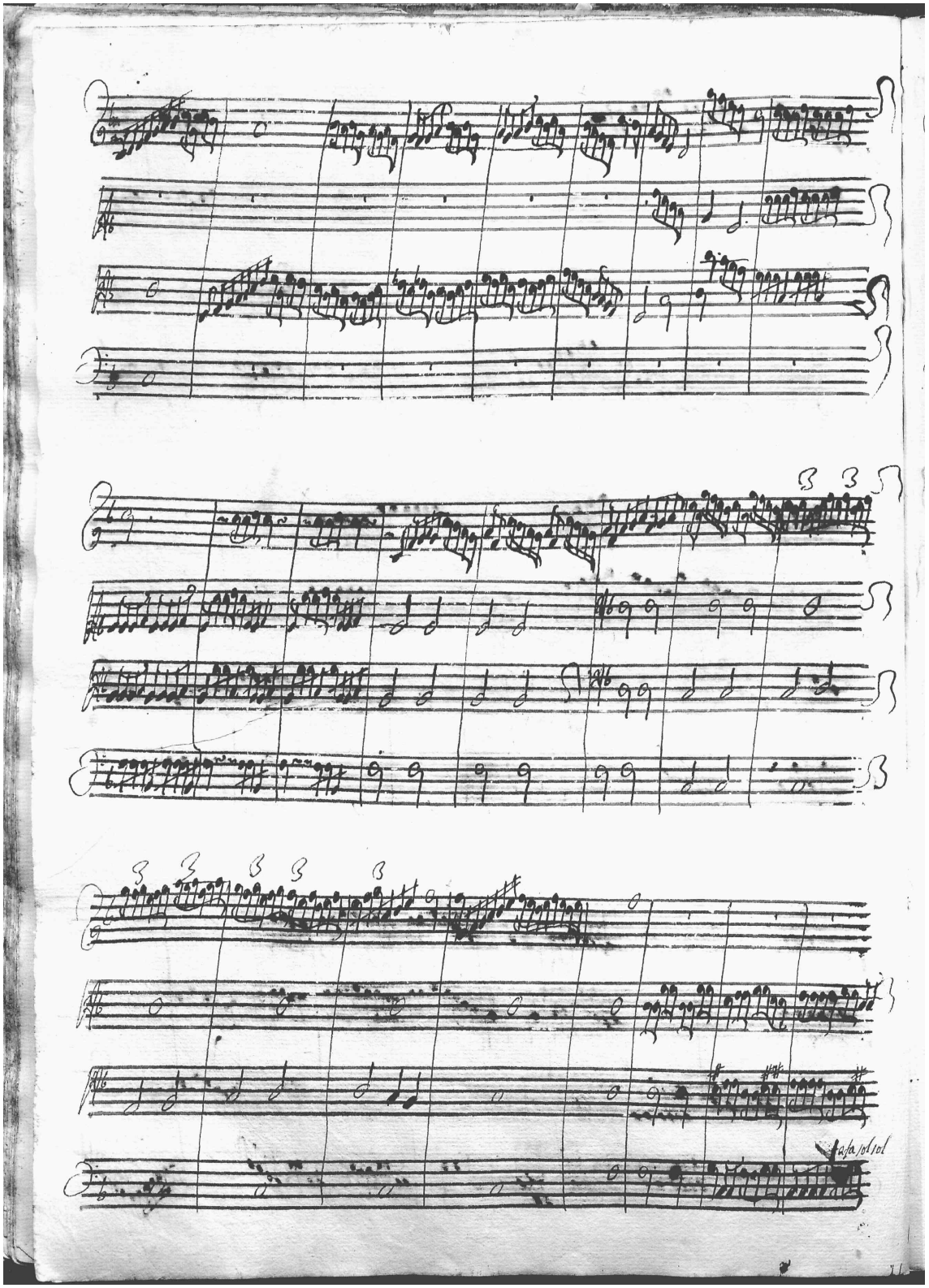
Münchener Digitalisierungszentrum, http://www.digitale-sammlungen.de

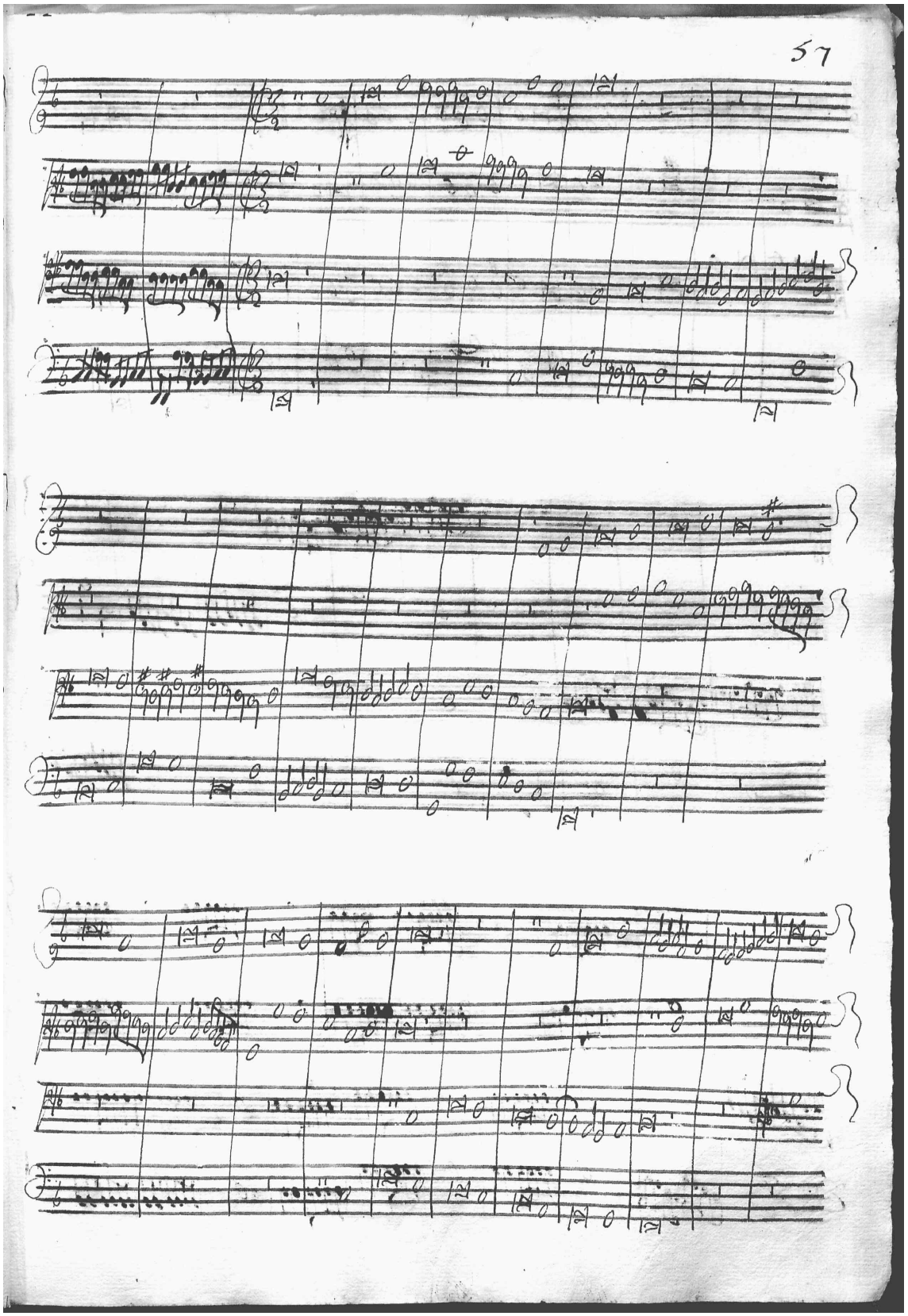
Anexo I

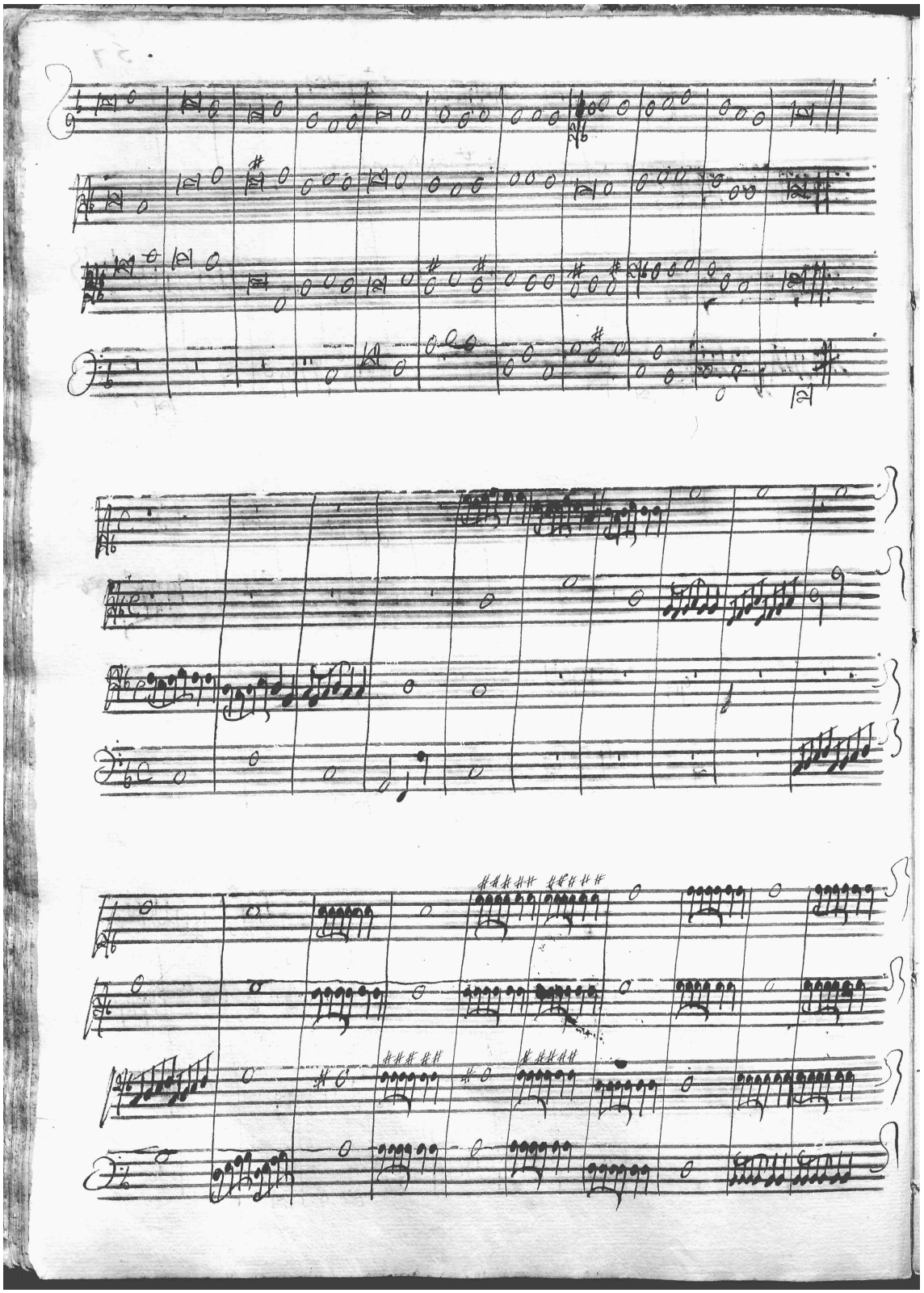
Facsimile das peças do Manuscrito Musical 43 da Biblioteca Pública do Porto

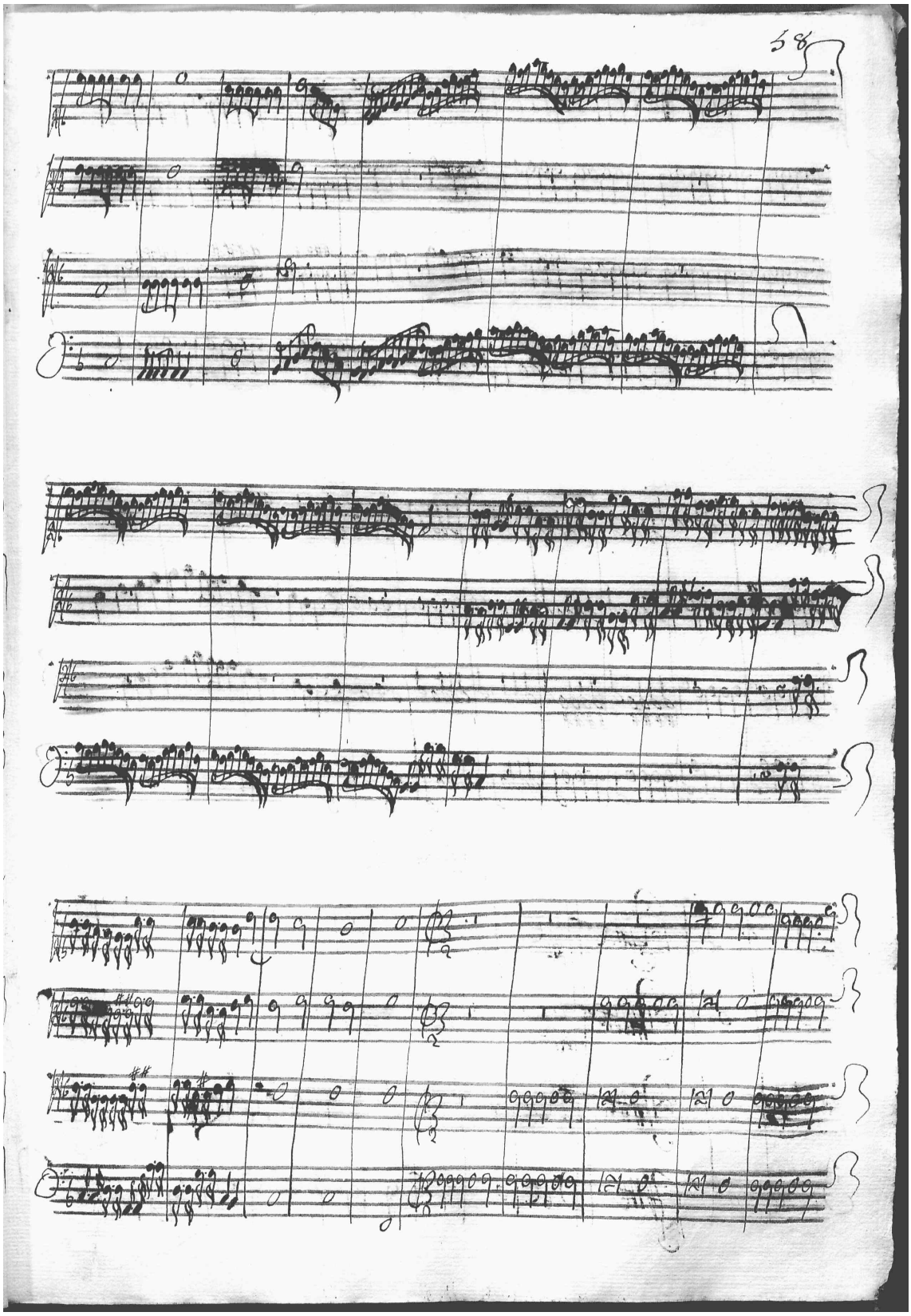

Batalha de sexto Tom de Pedro de Araujo.
Principio

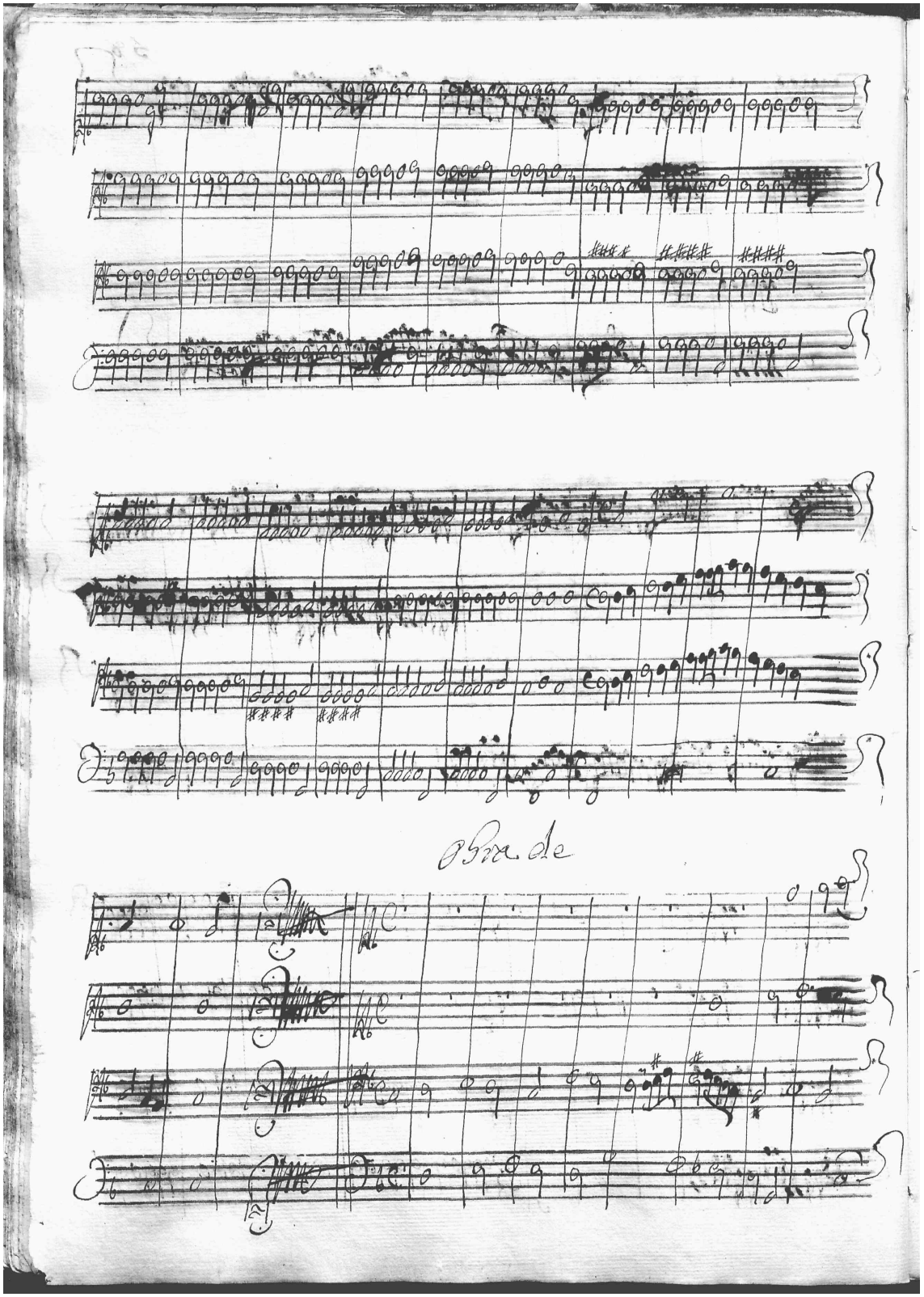

56

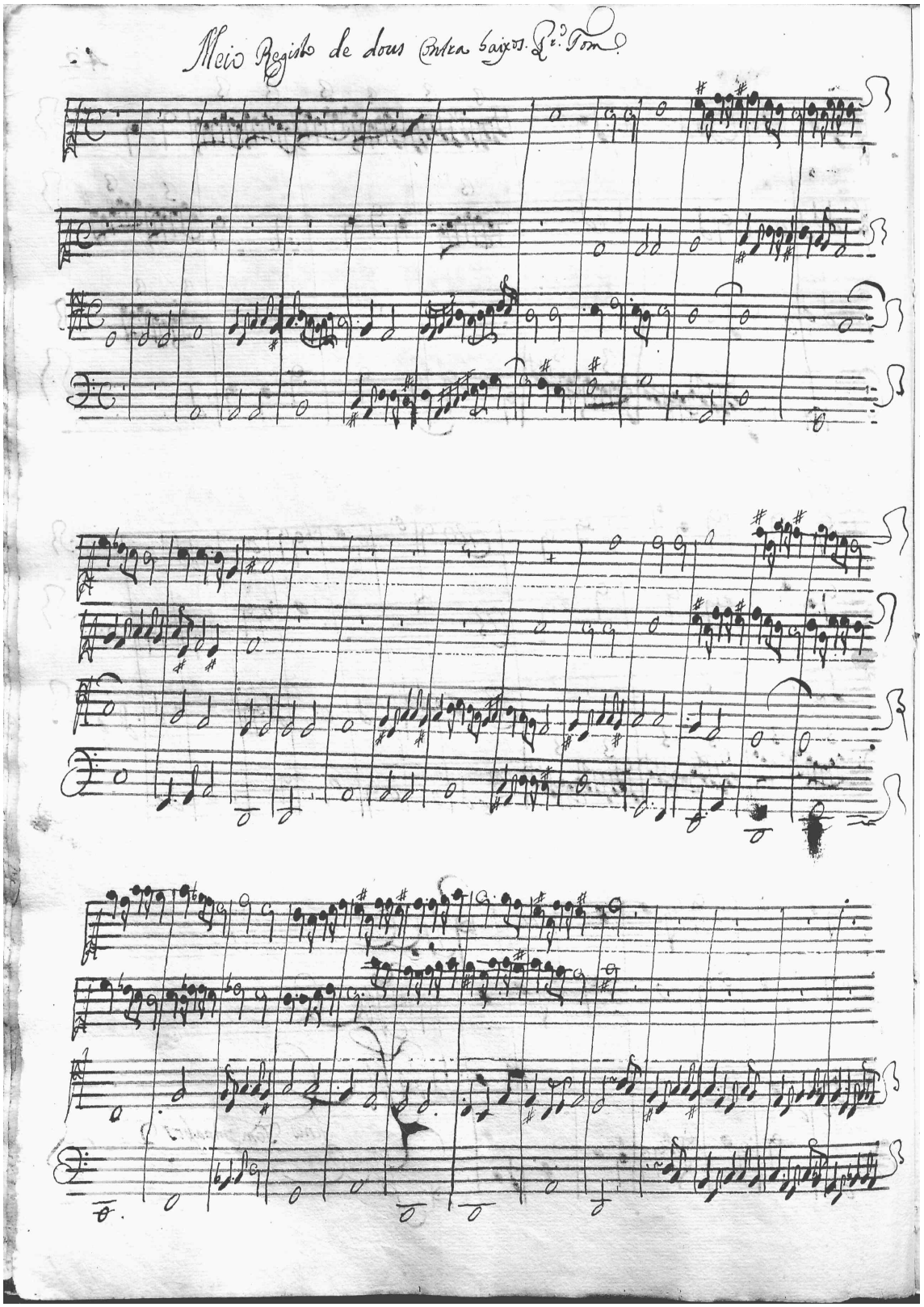


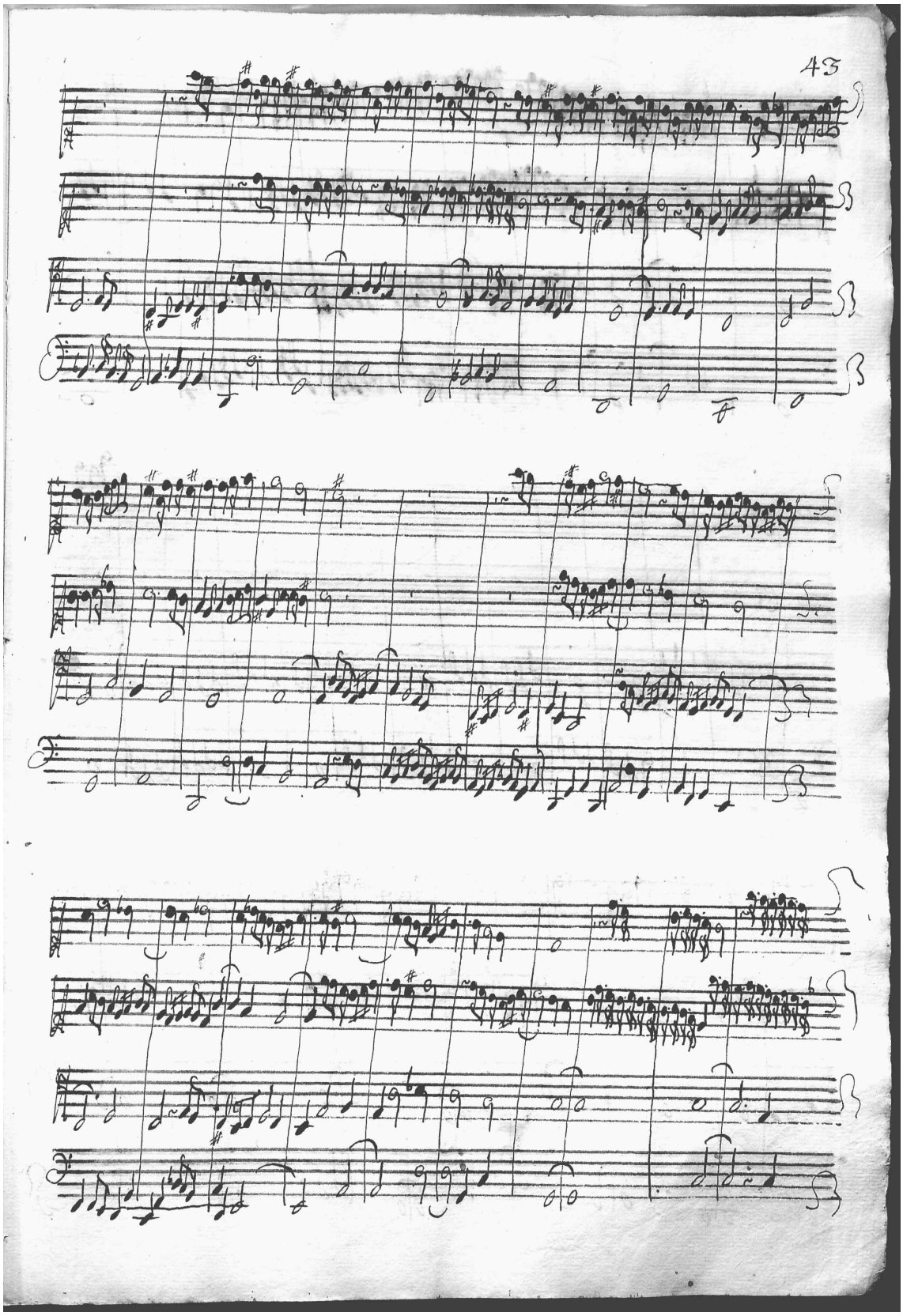

57

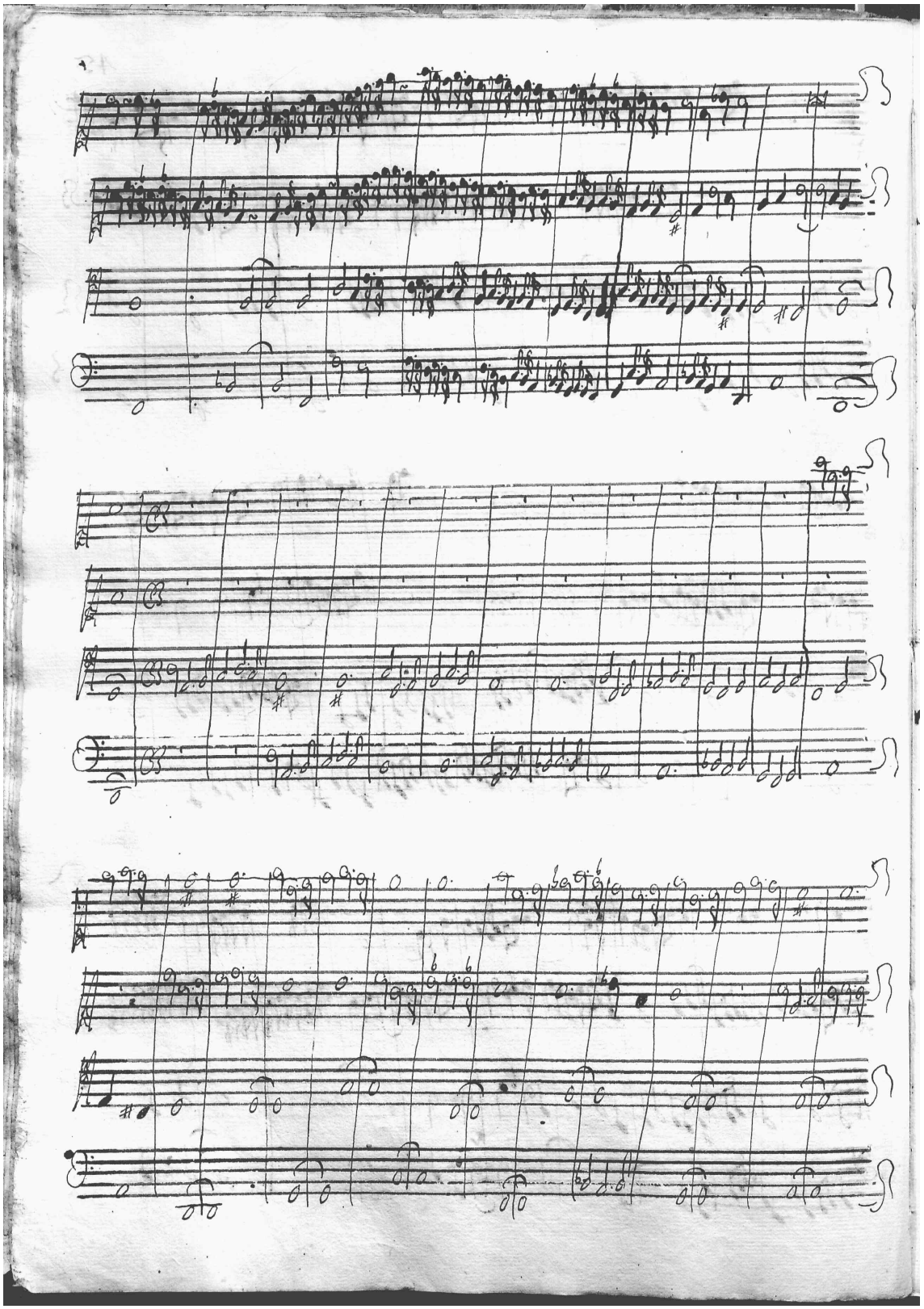


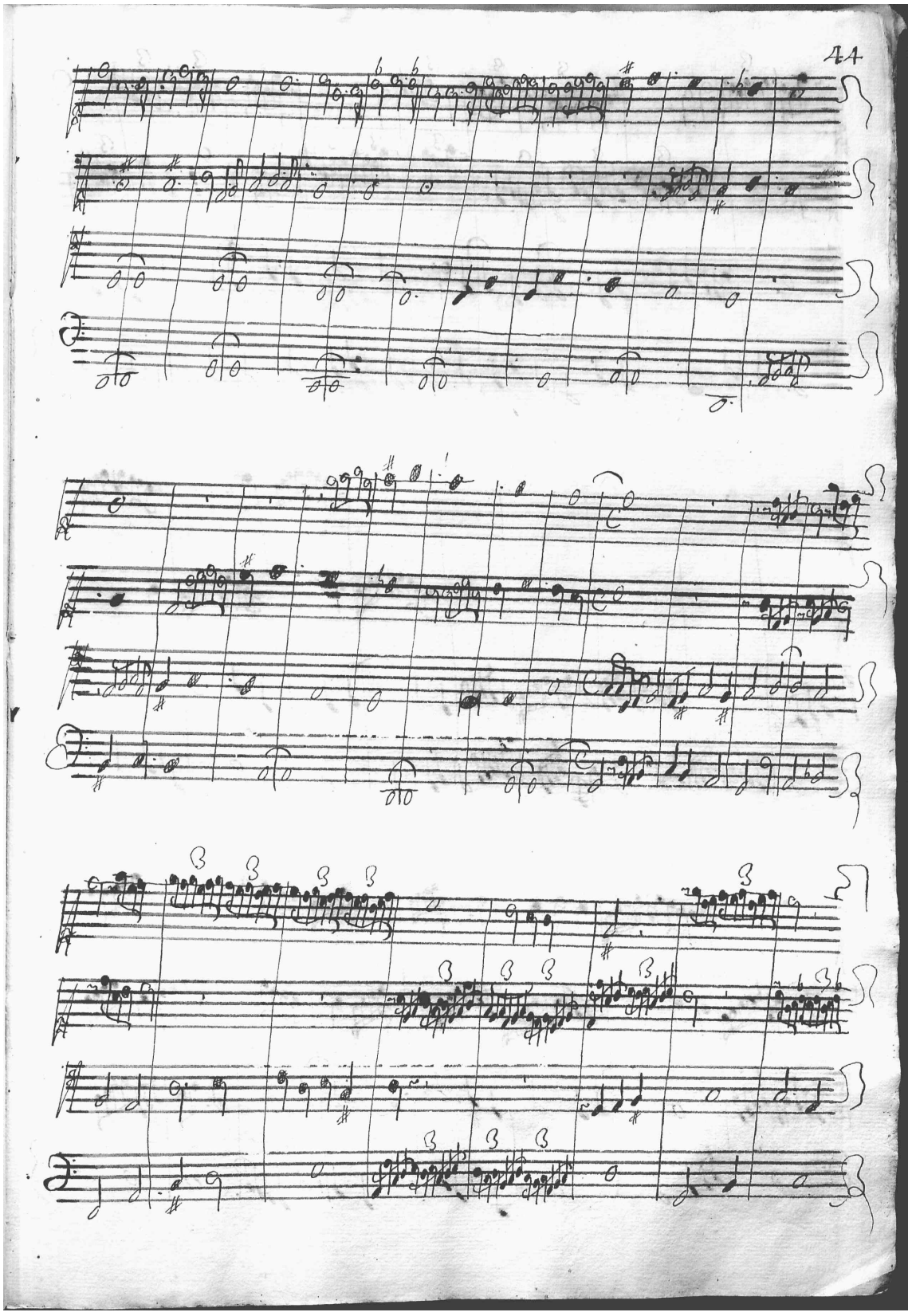

58

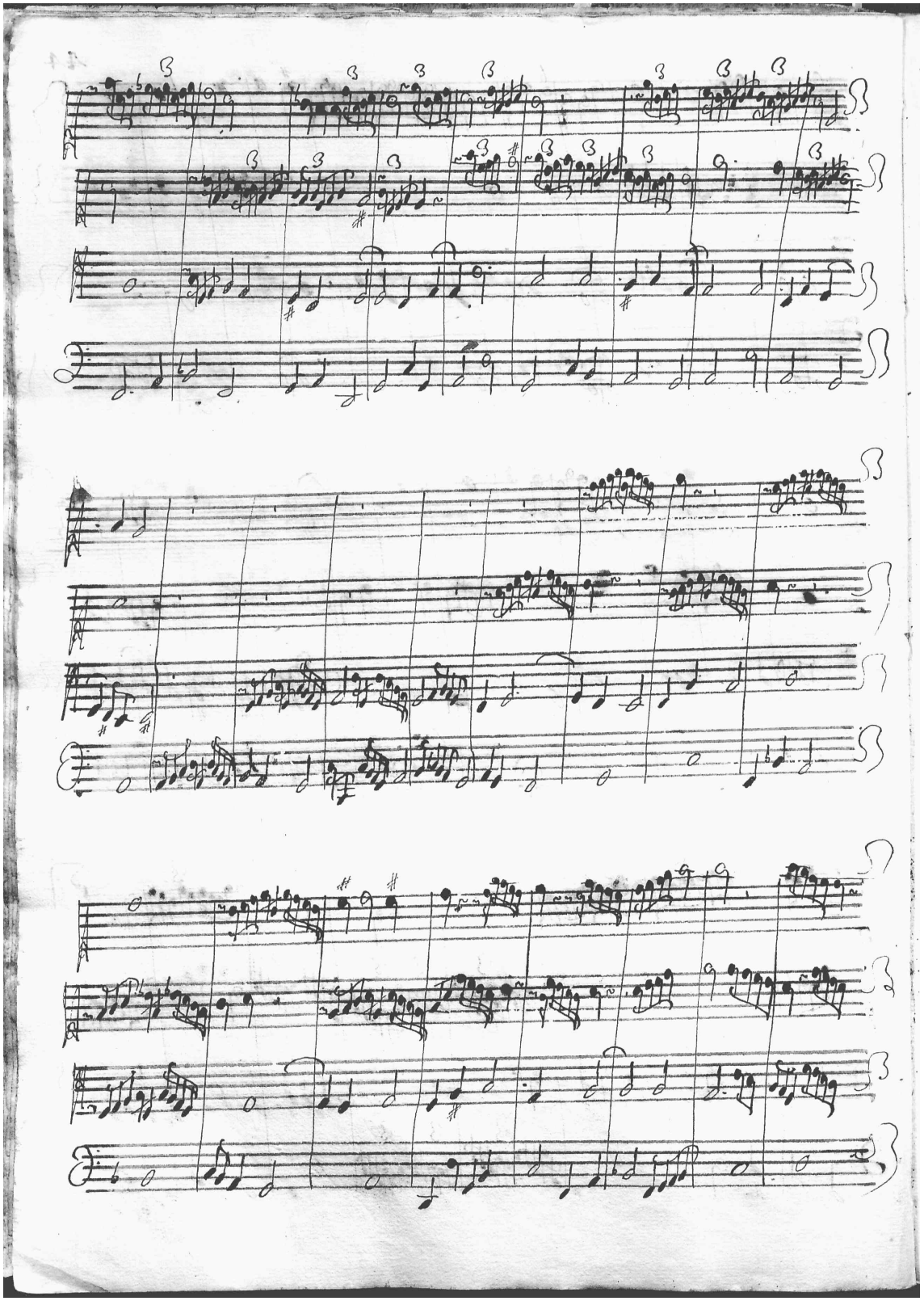


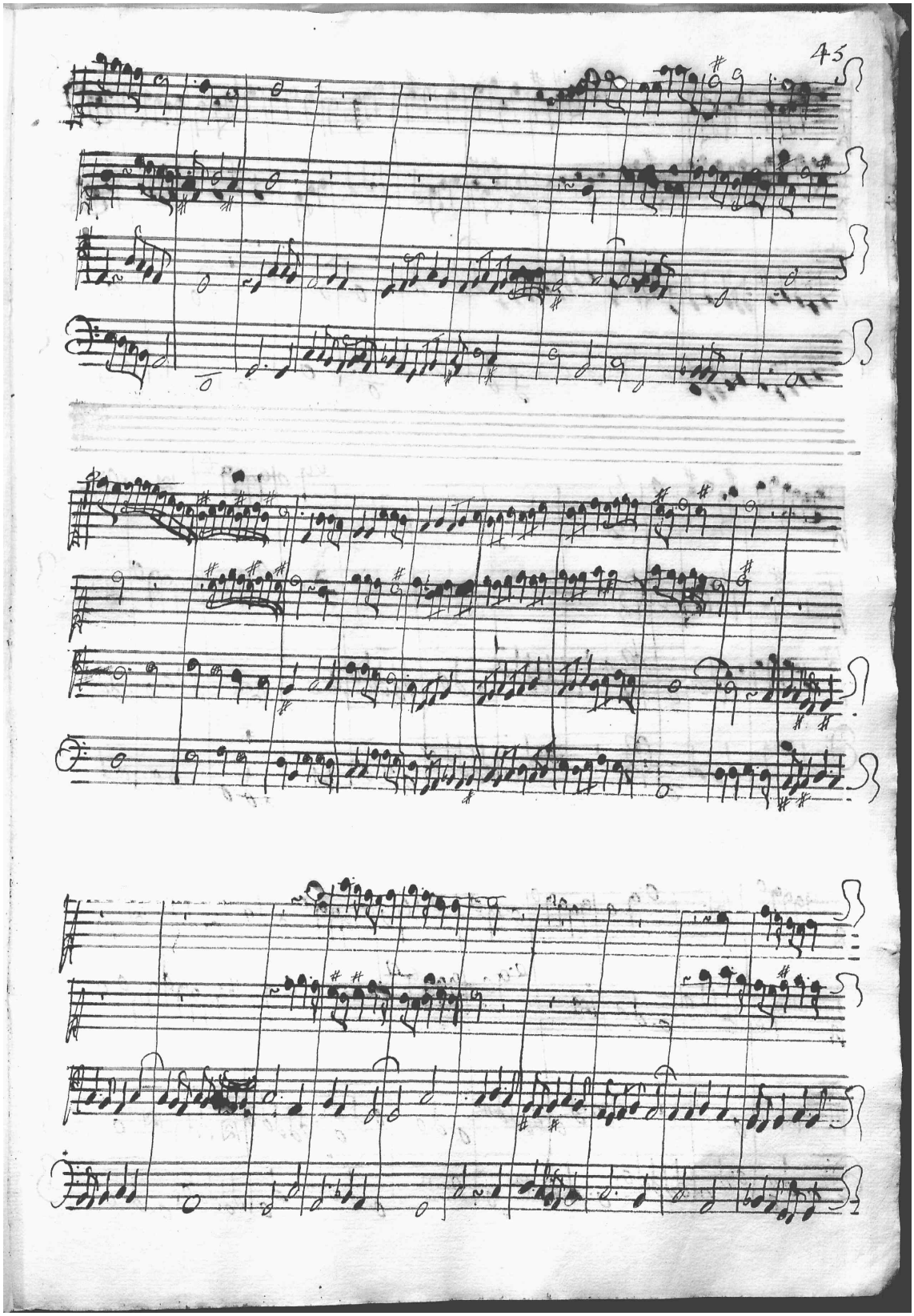

Meio Registo de dous Contra baixos. Pr.º Tom.

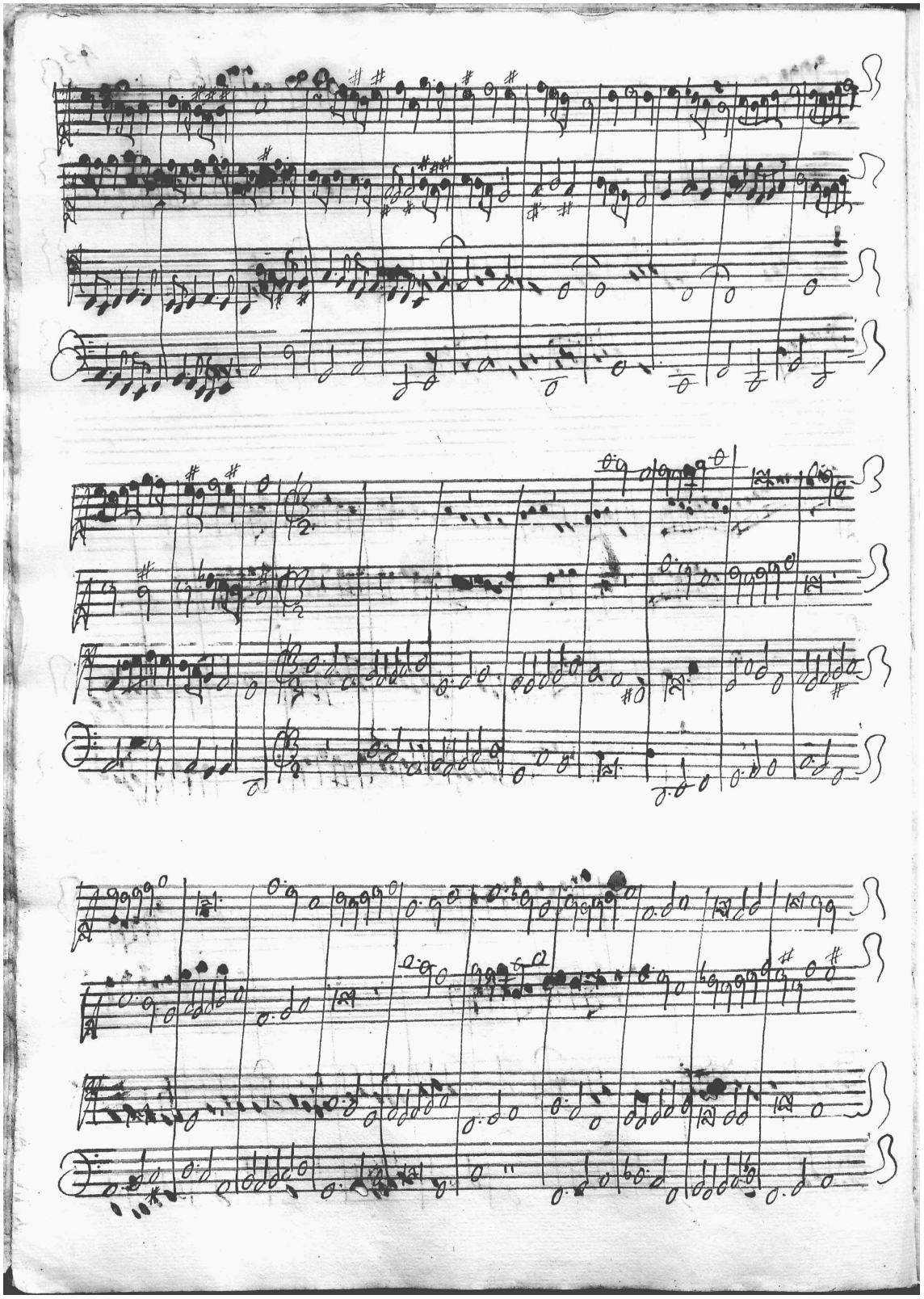

43

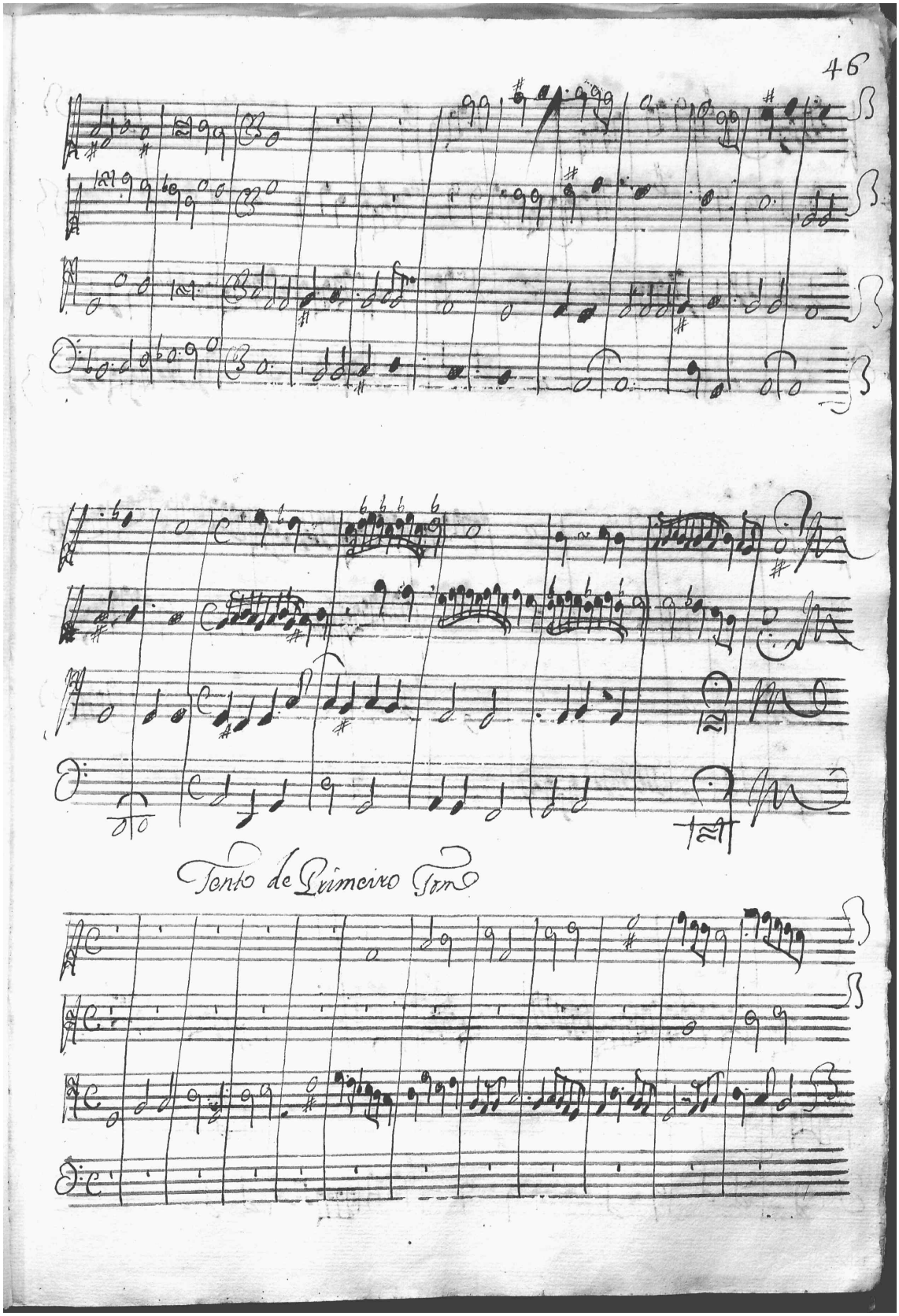


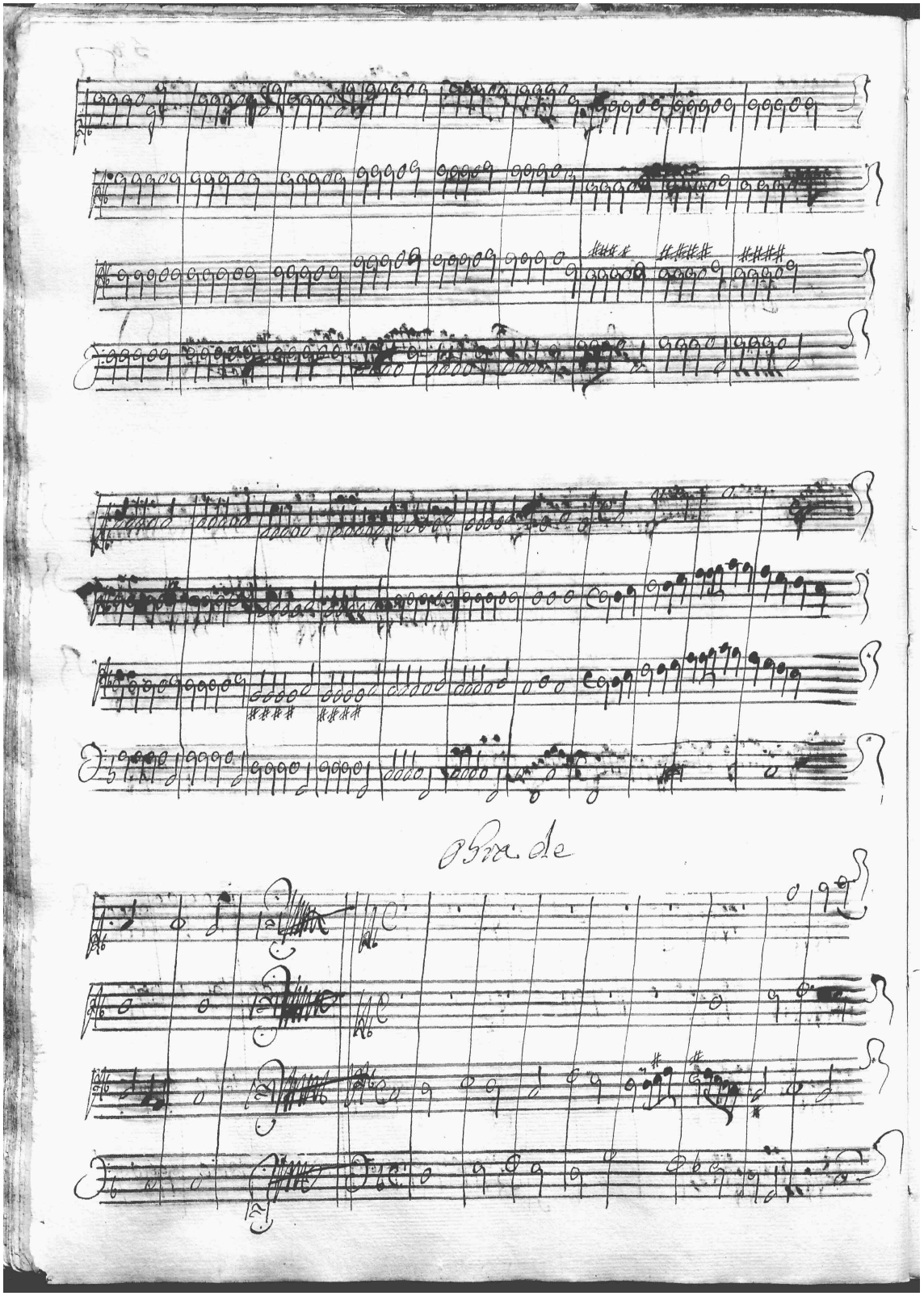

44

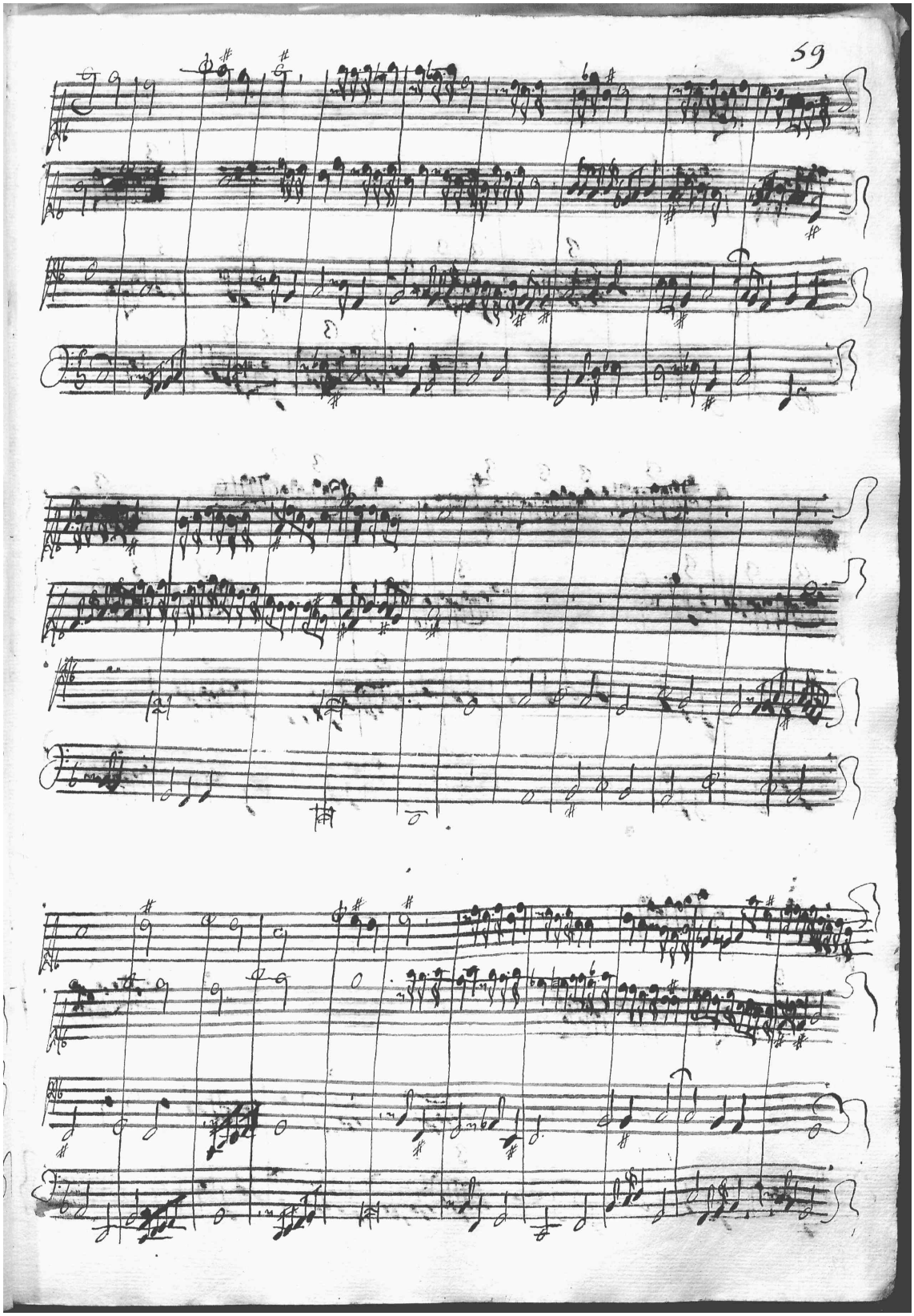


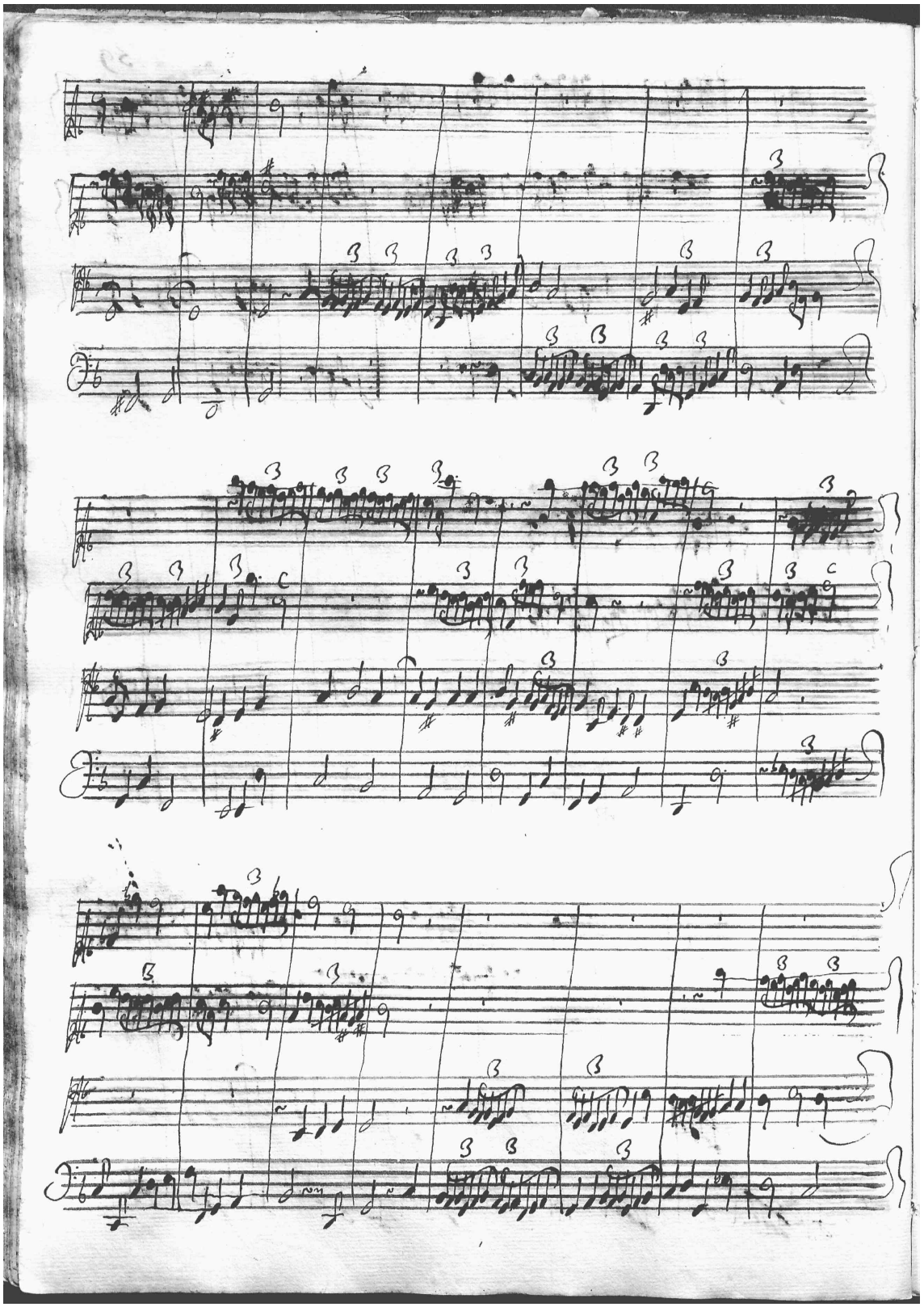

45

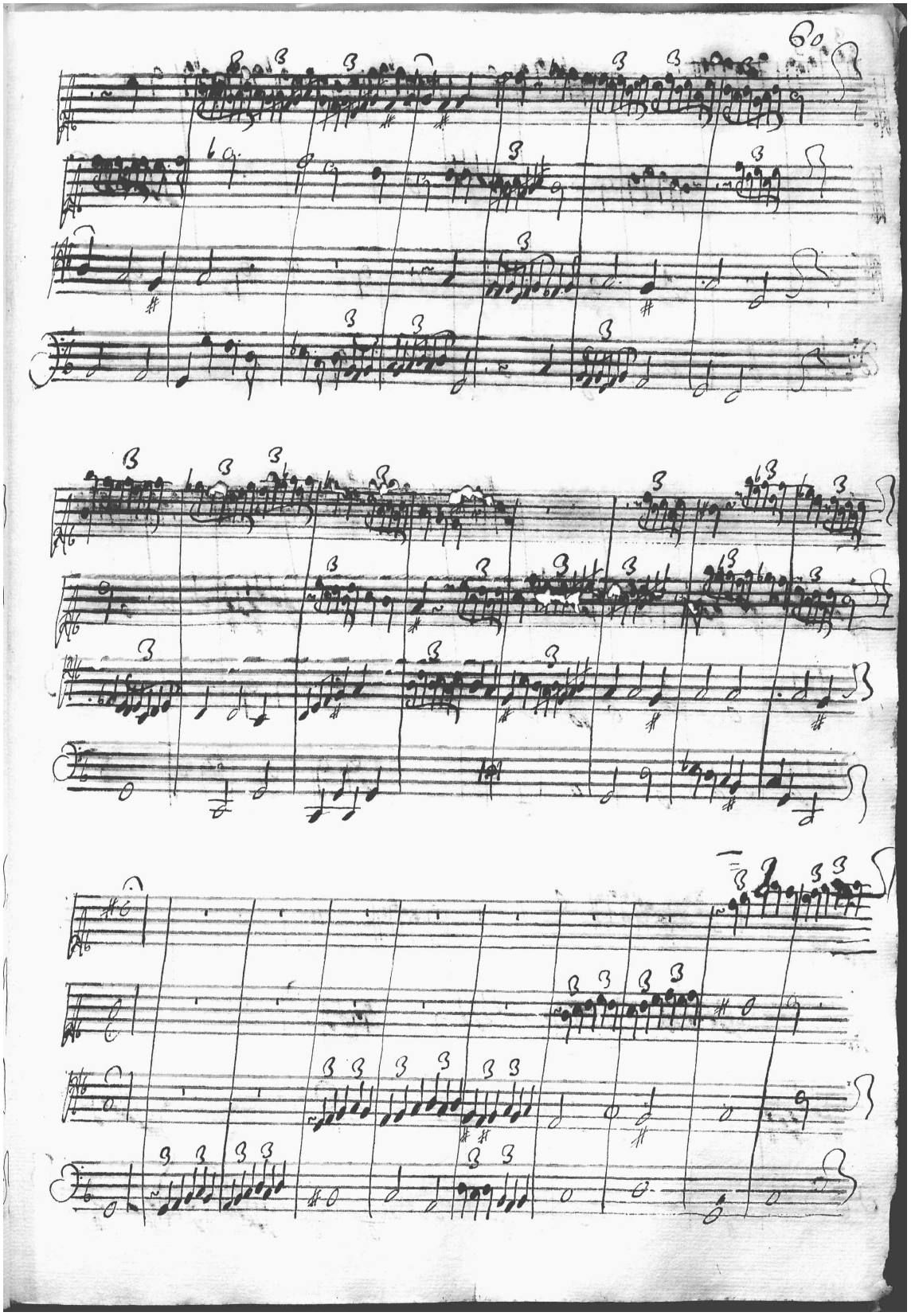


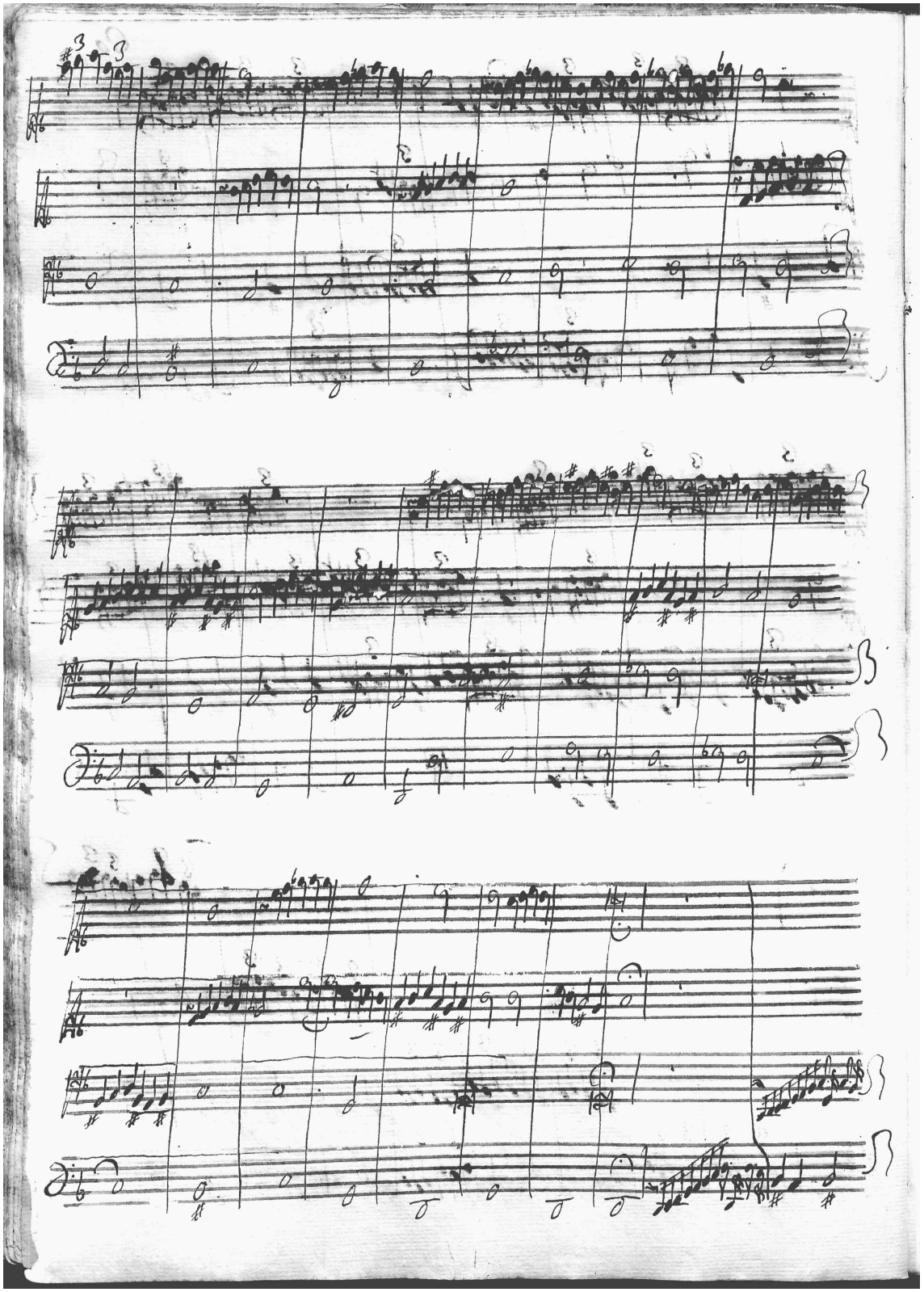

46
Tento de Primeiro Tom

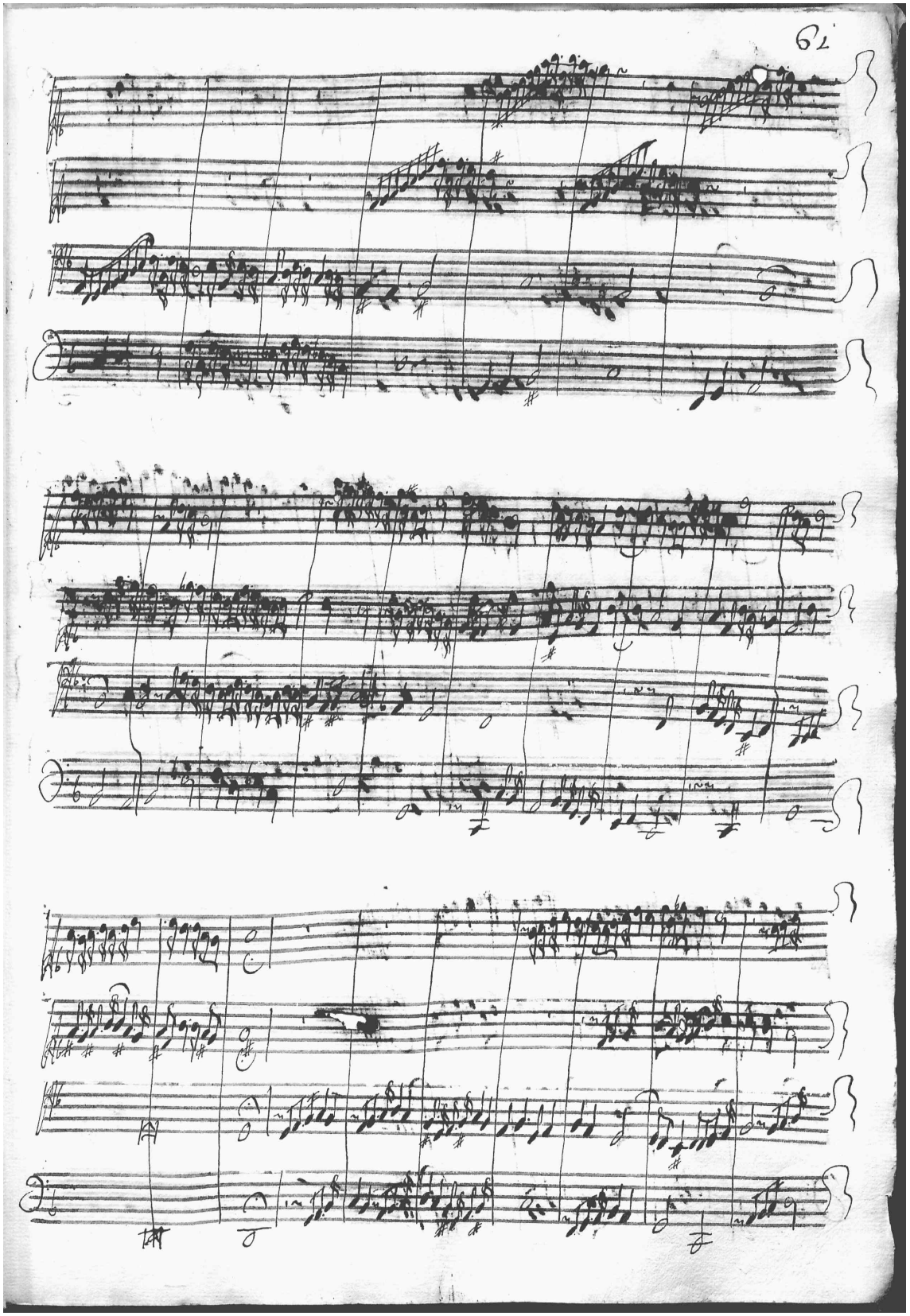


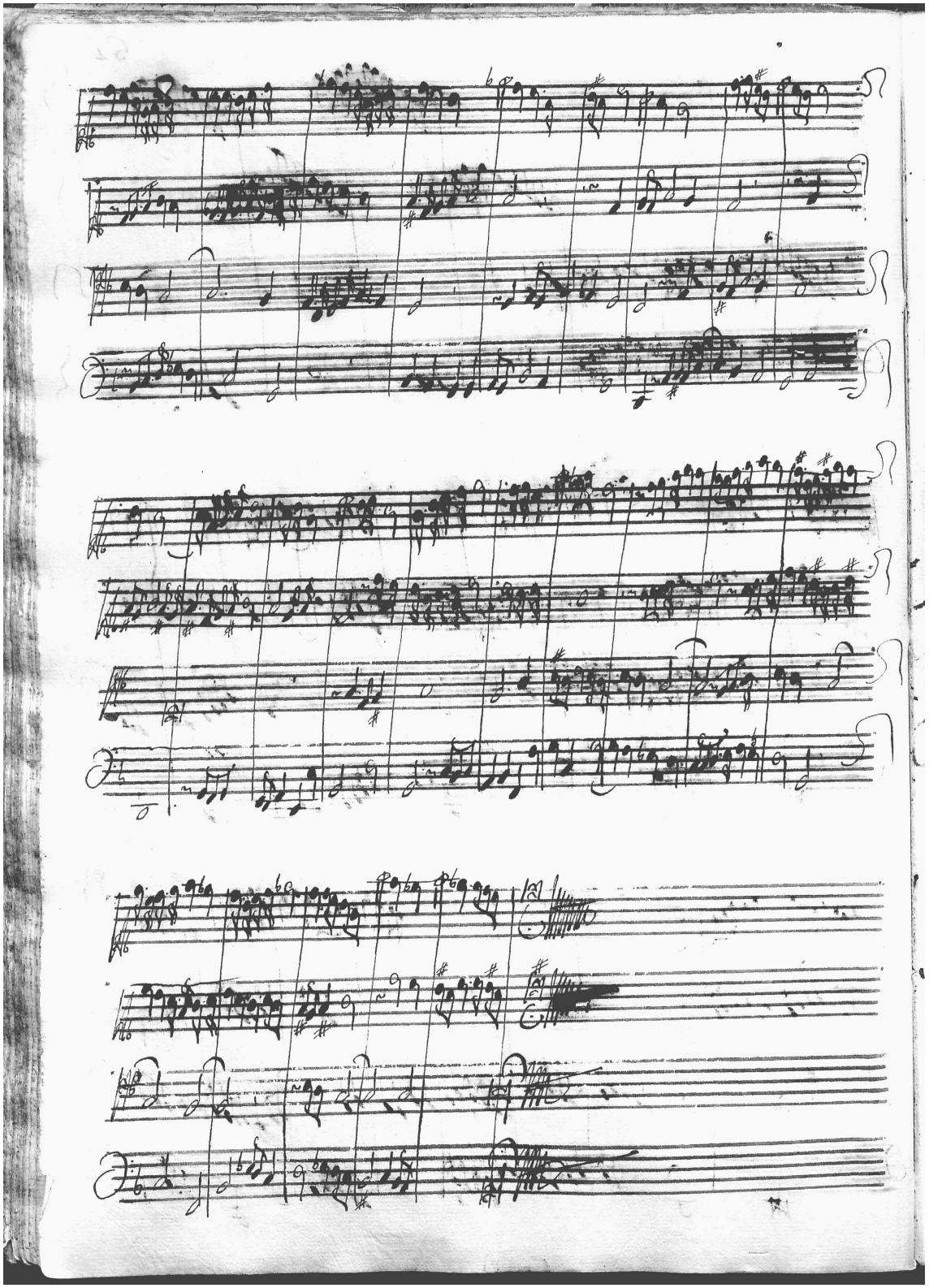

59

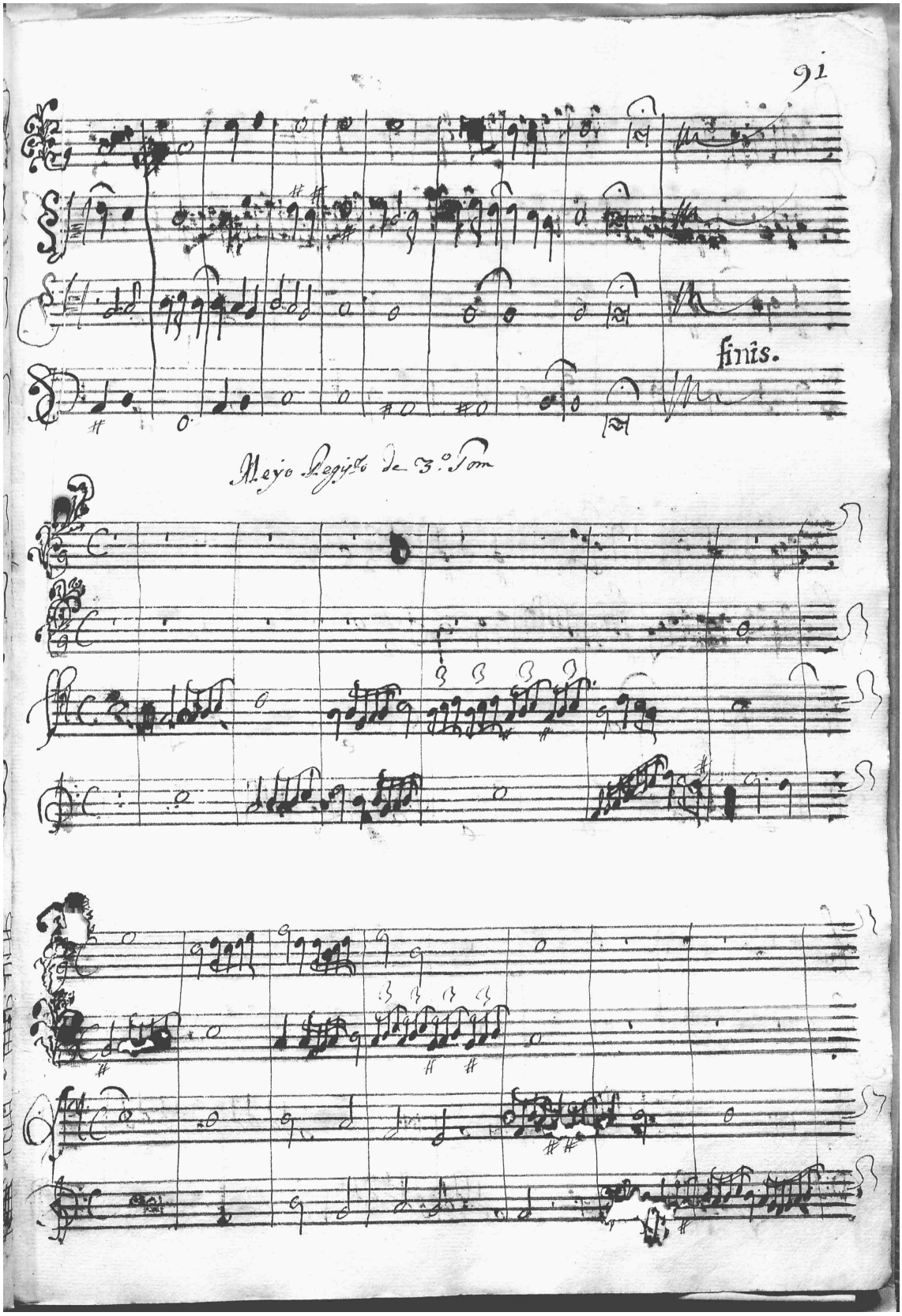


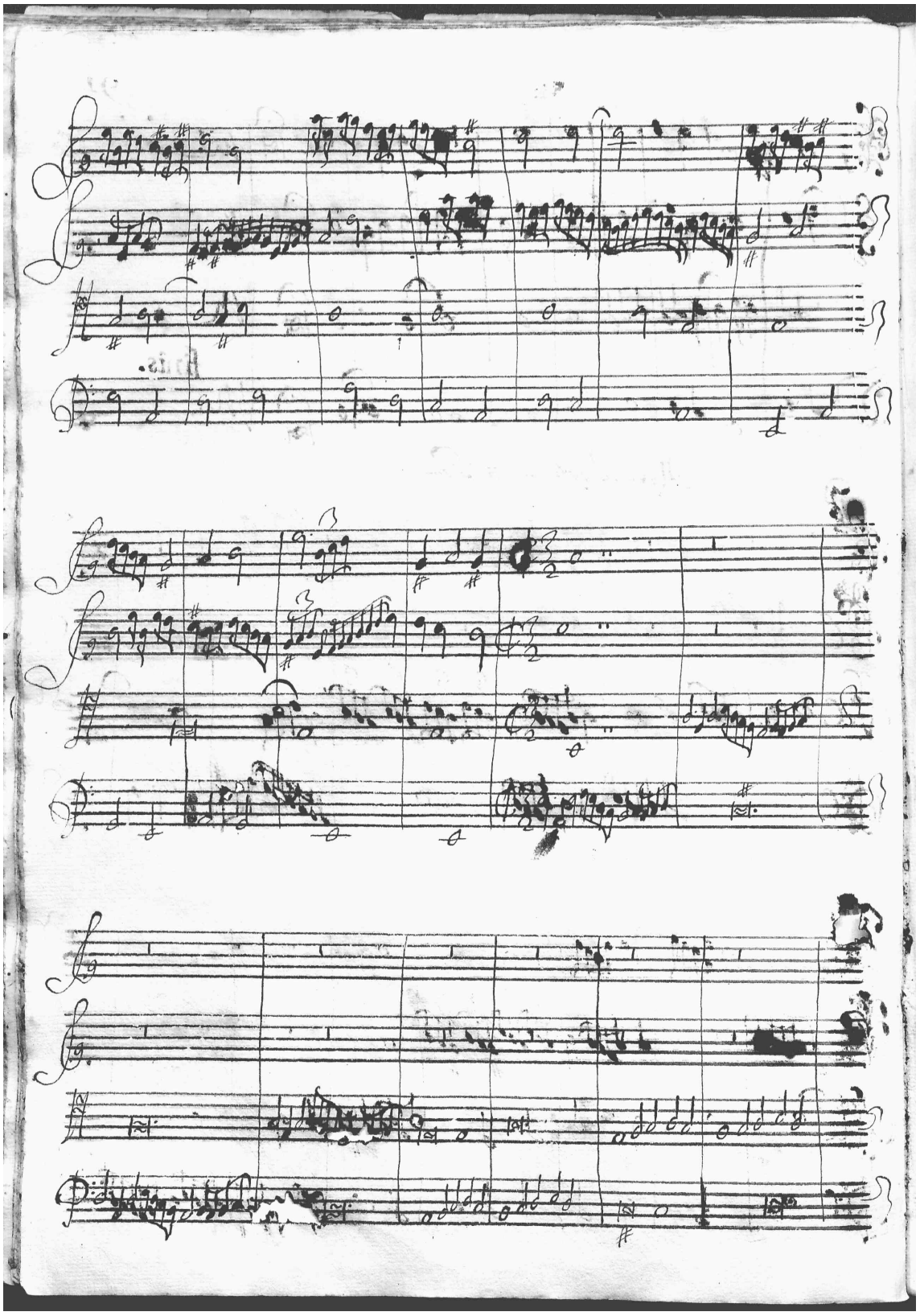


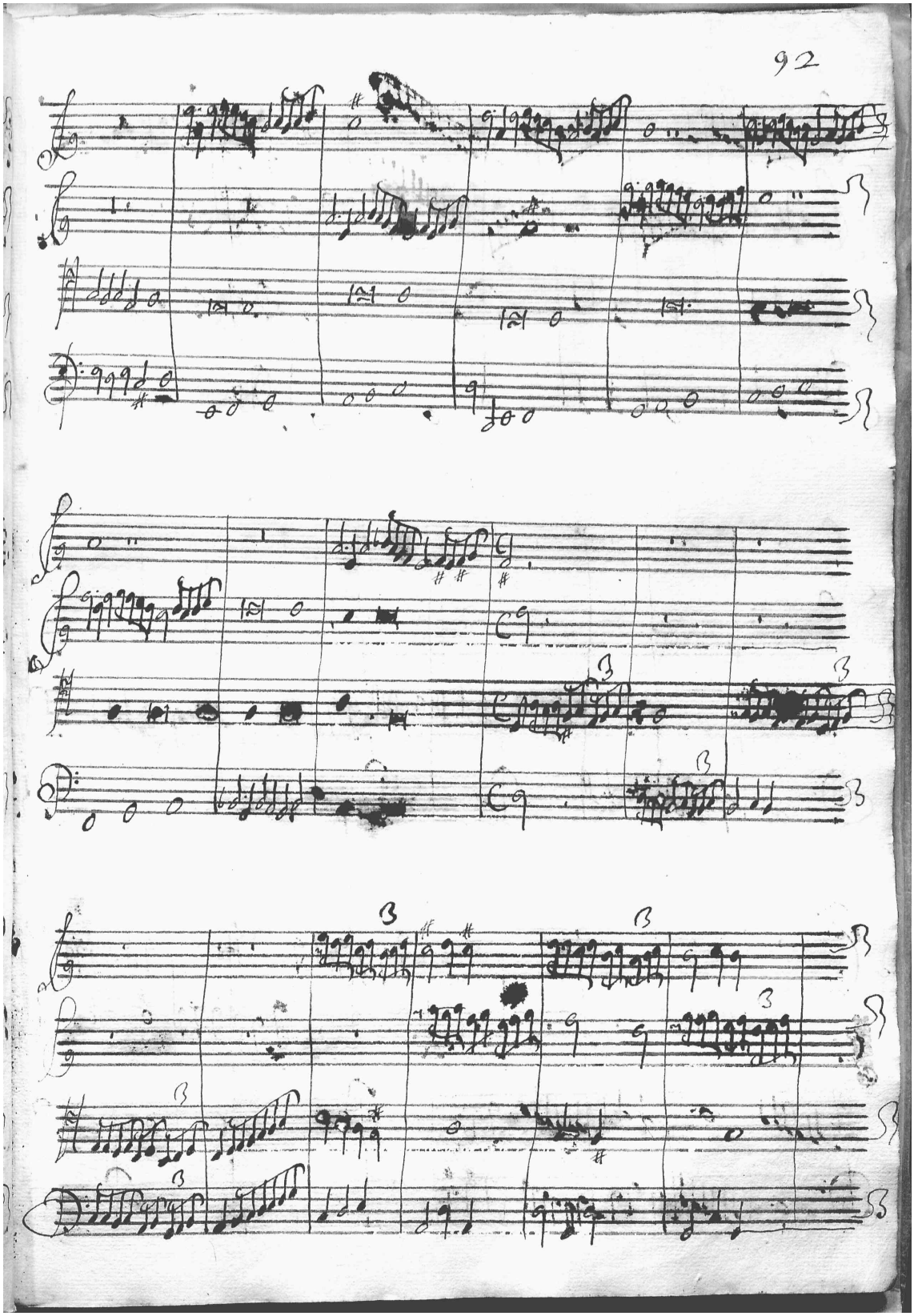


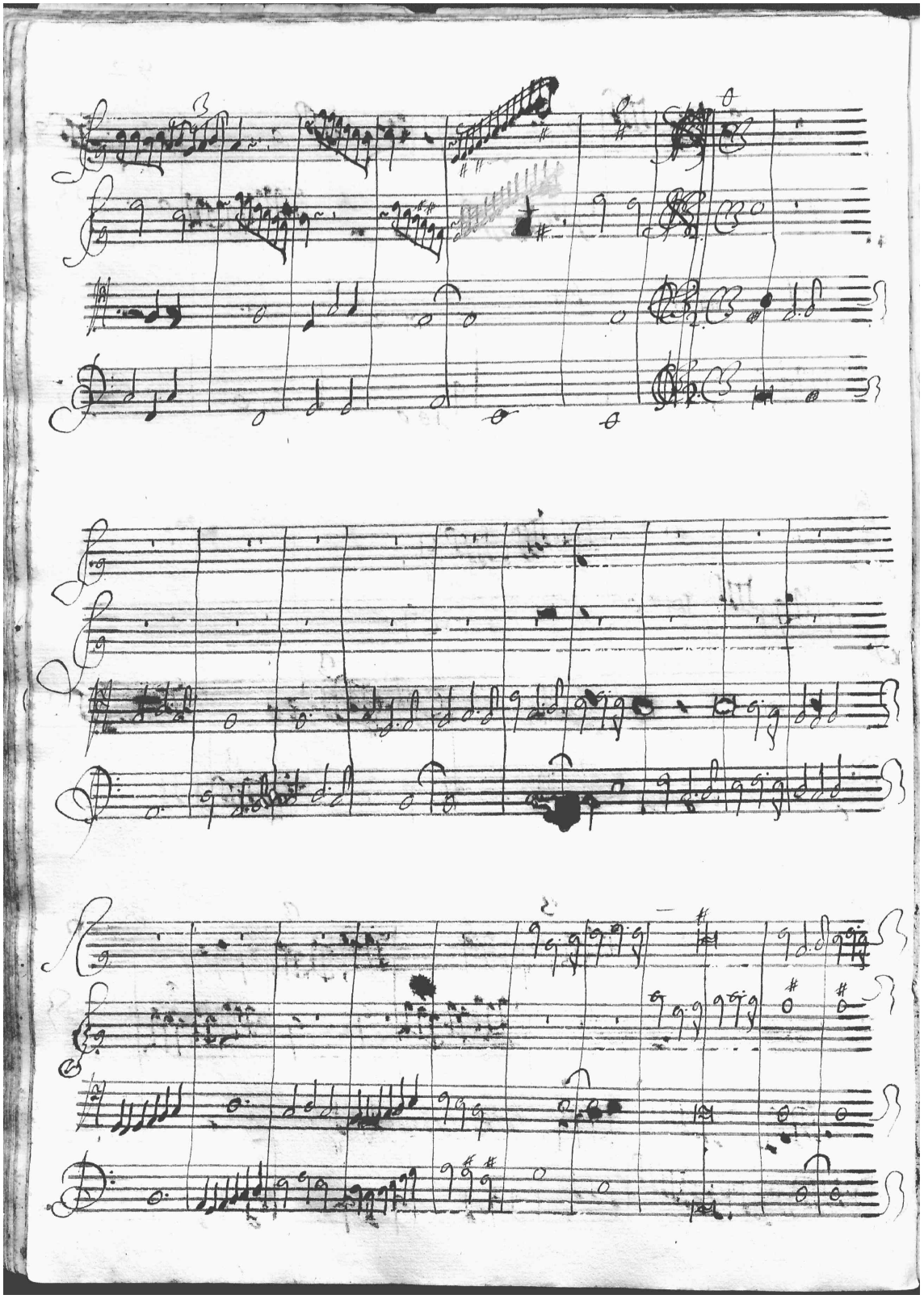


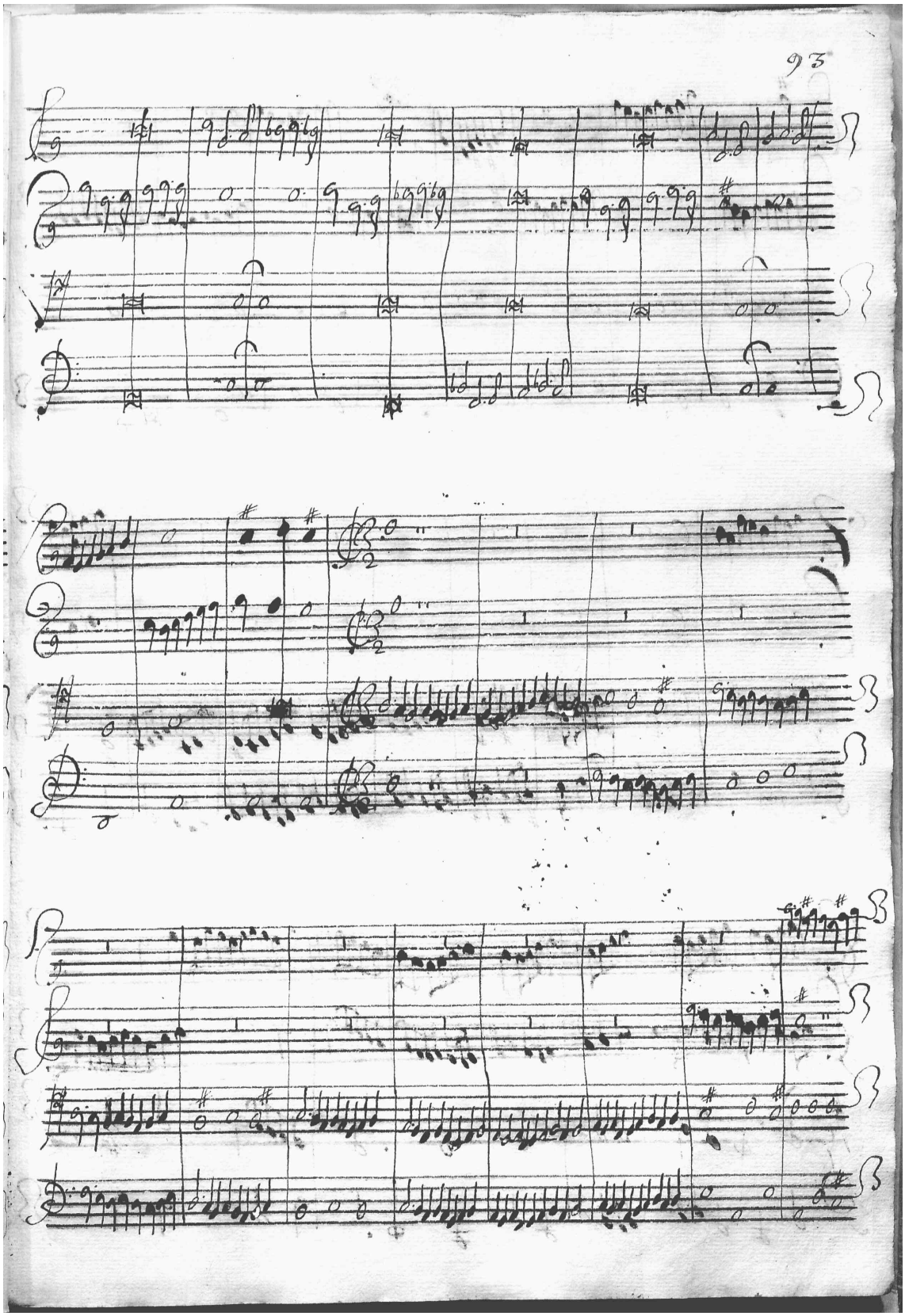


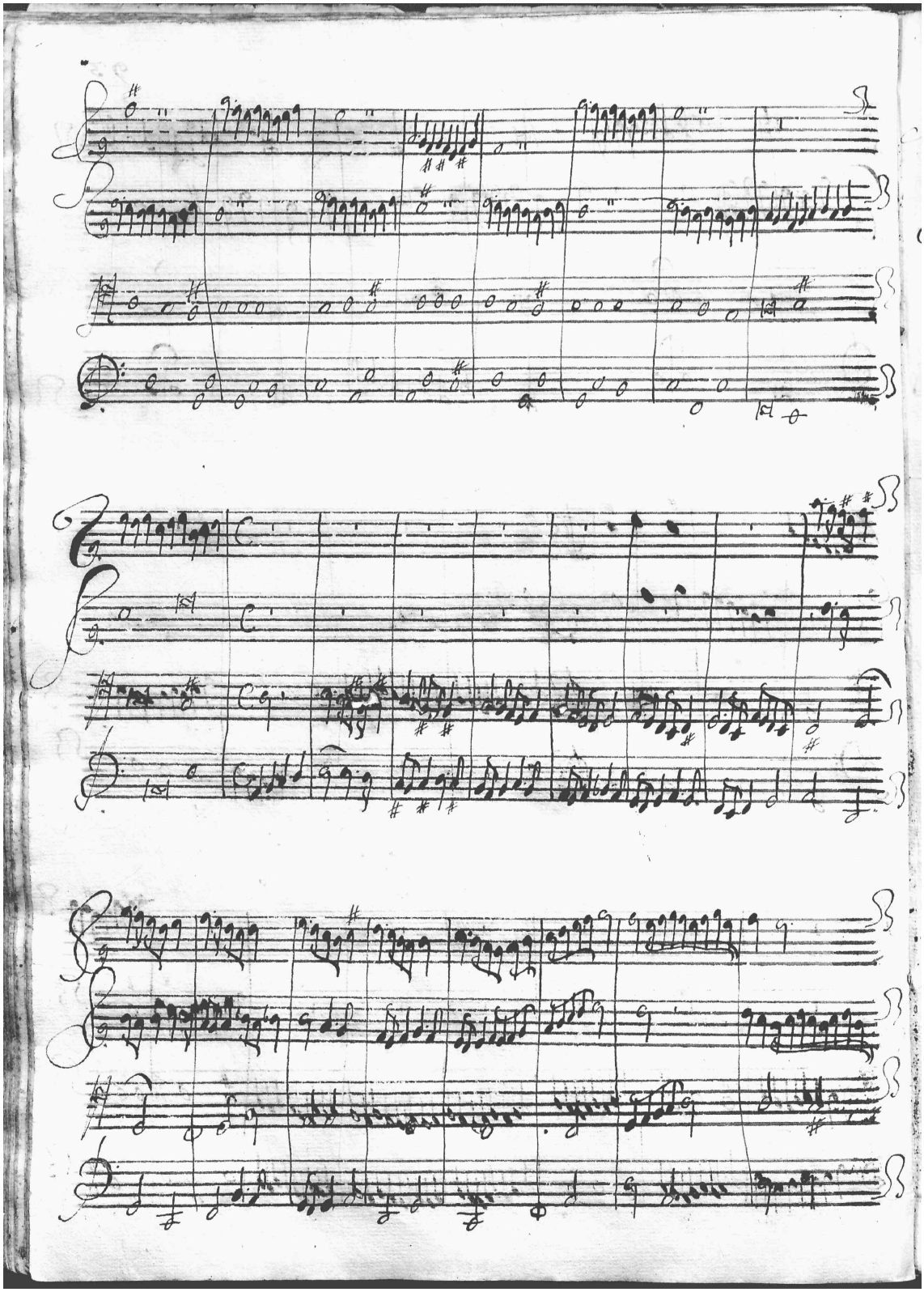

91
finis.
Mejor Segido de 3.° Tom

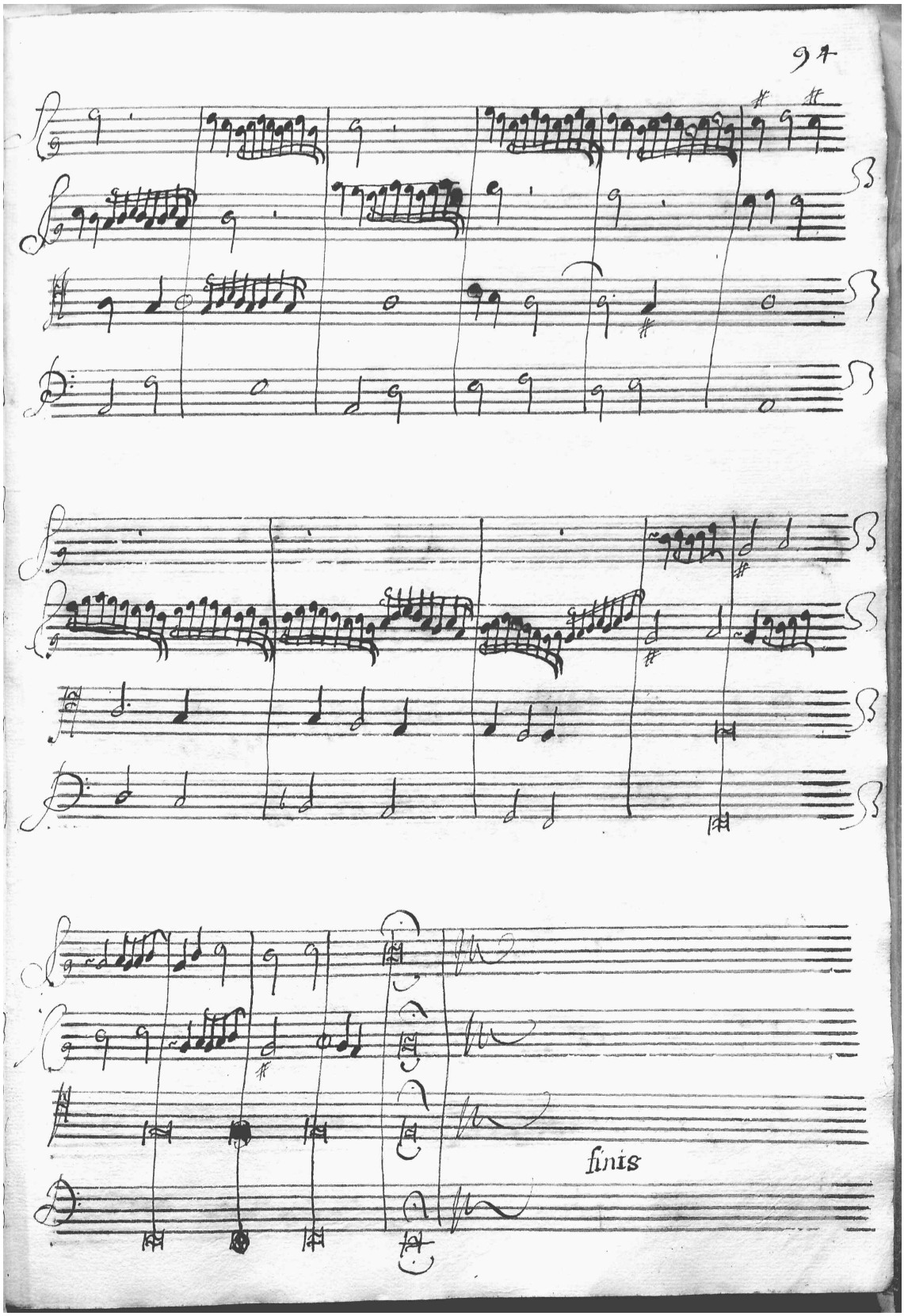


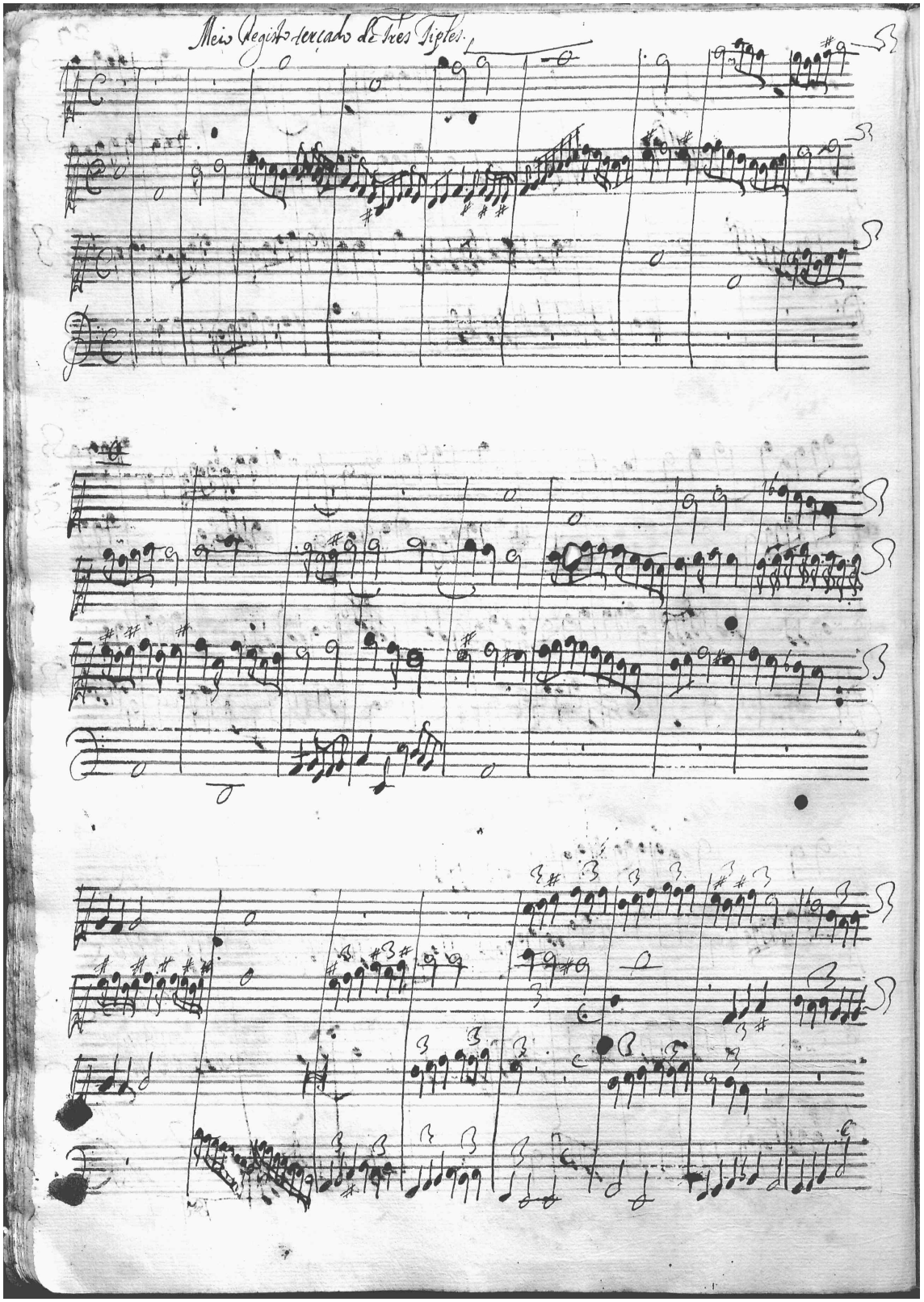

92

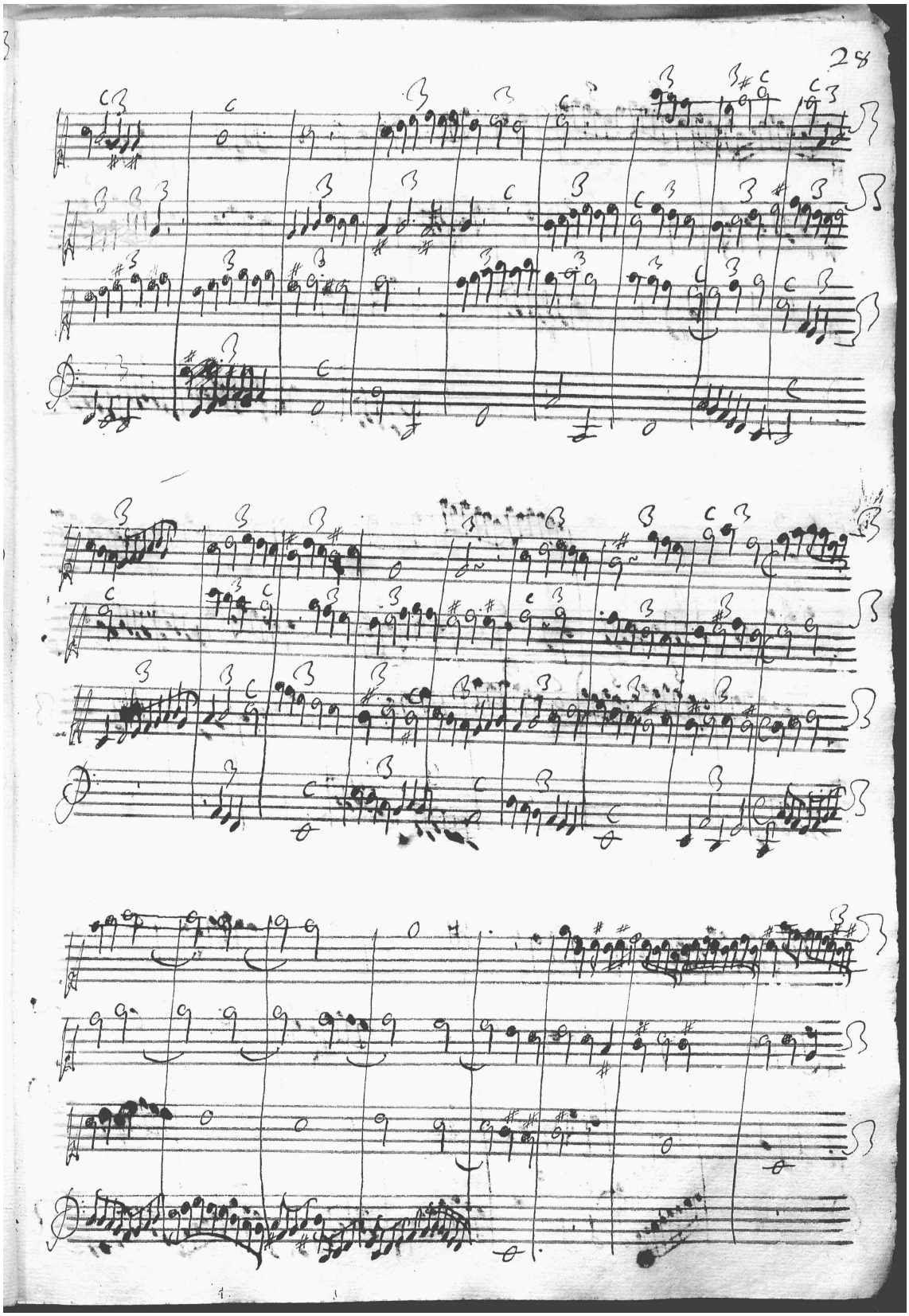


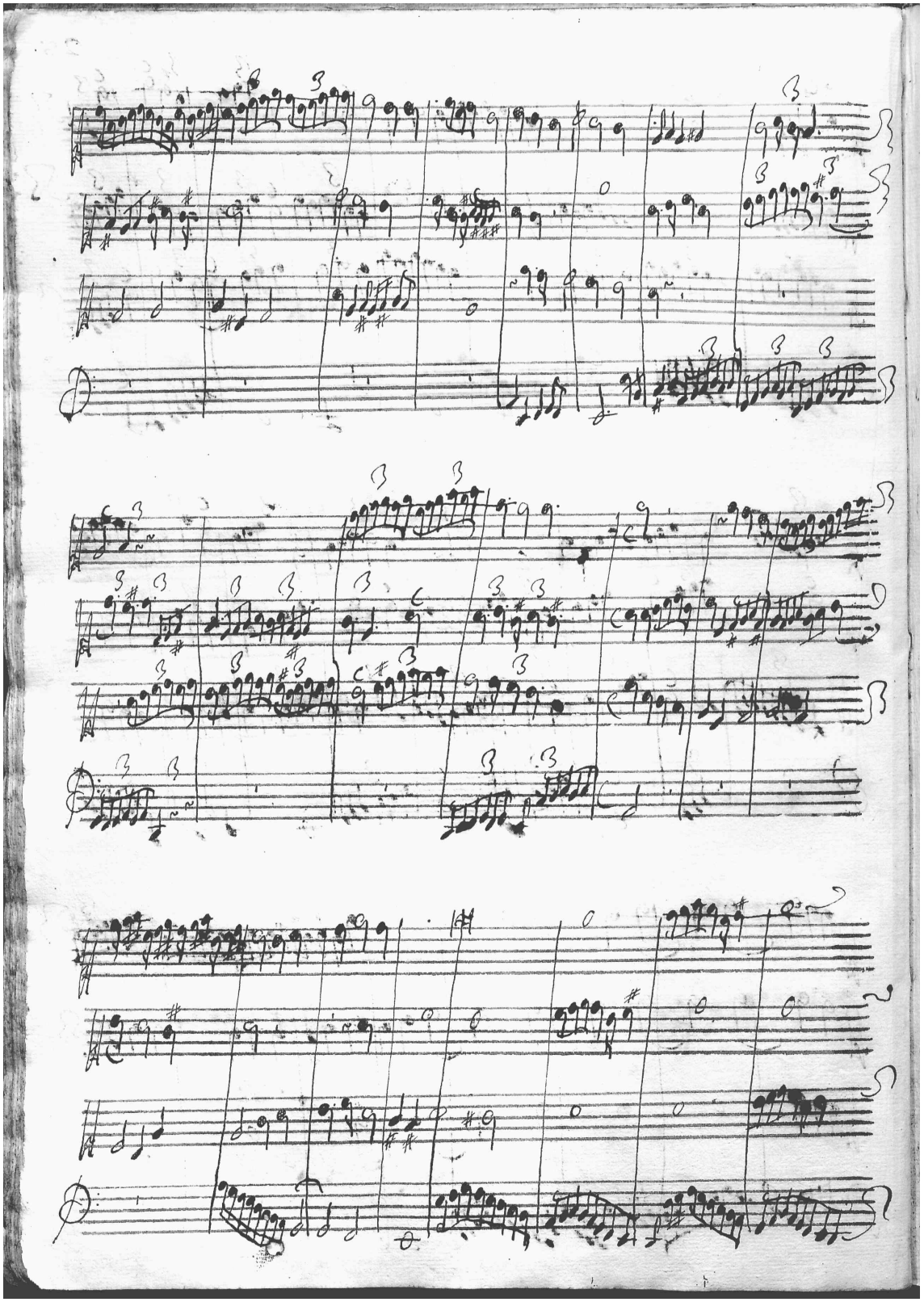

93

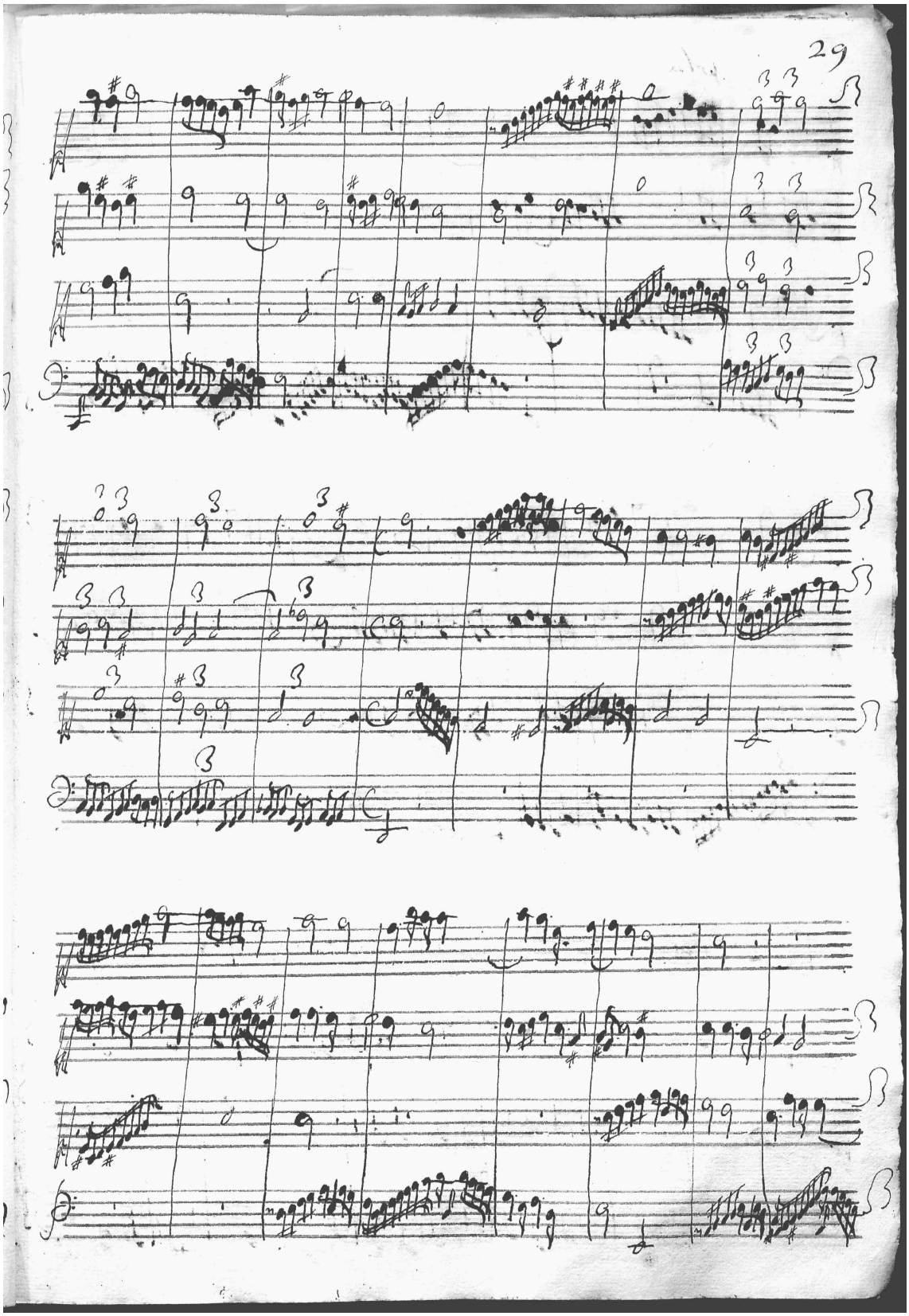


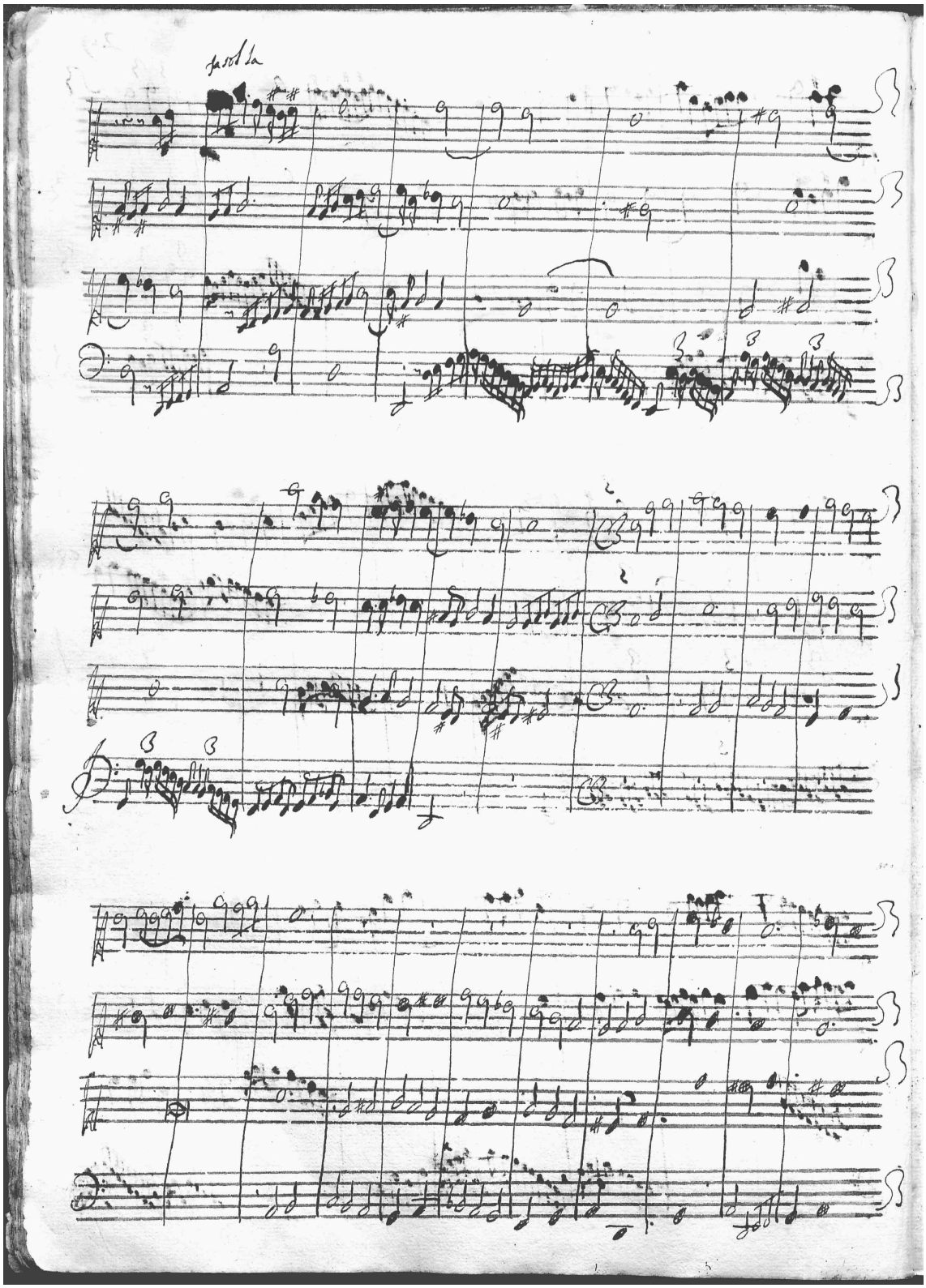

97
finis

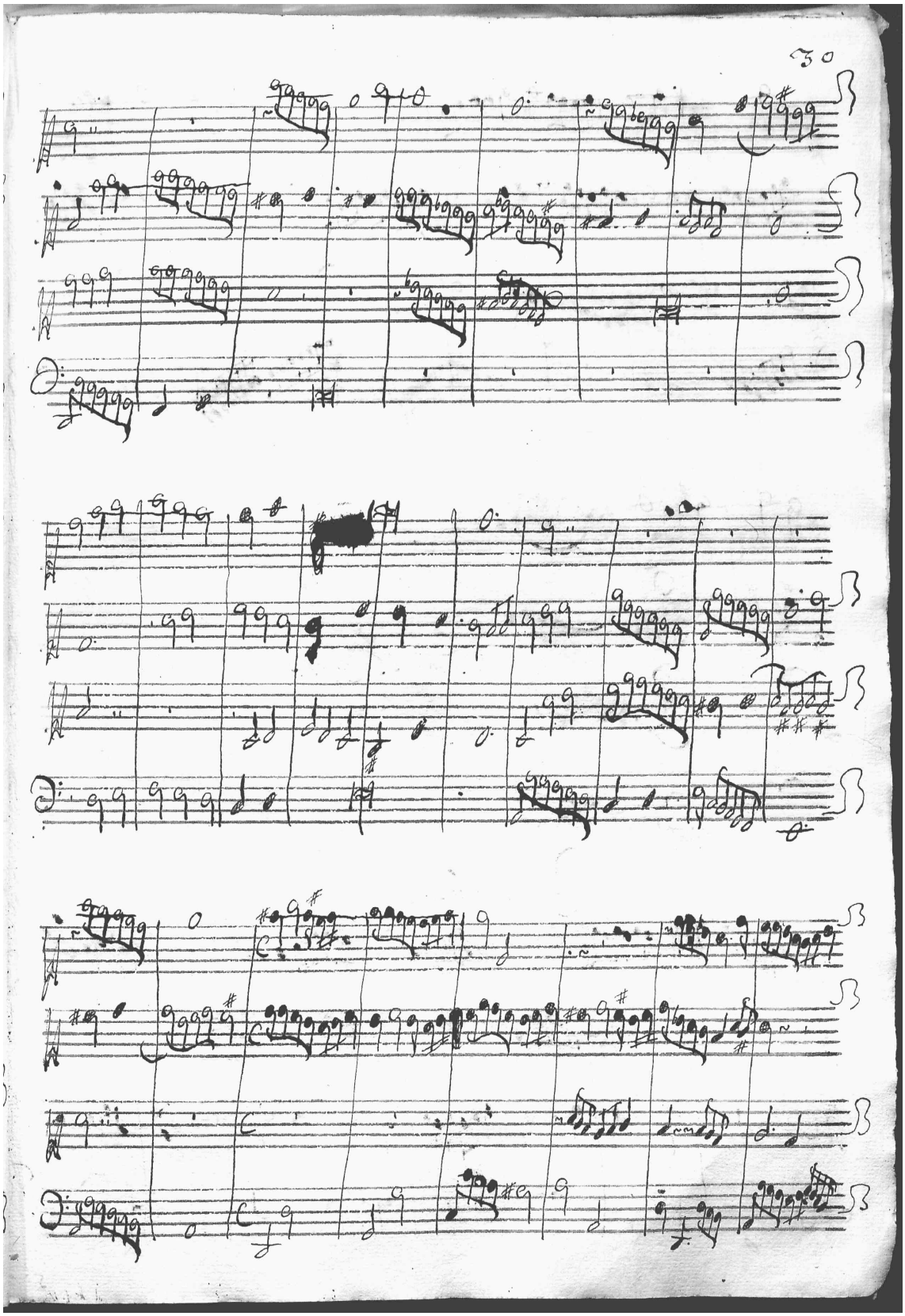

Meio Registo dercado de tres Tiples

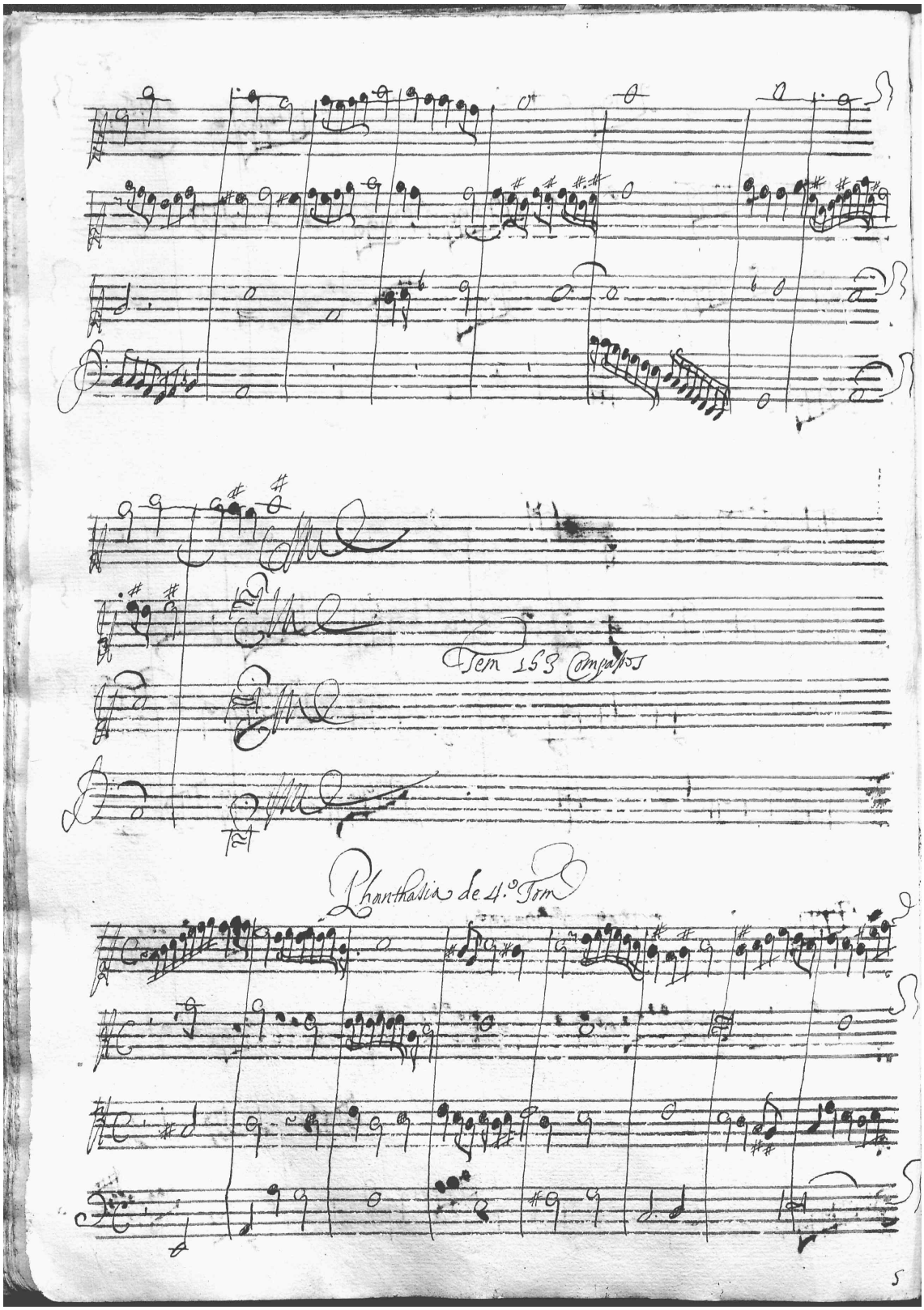

28




29

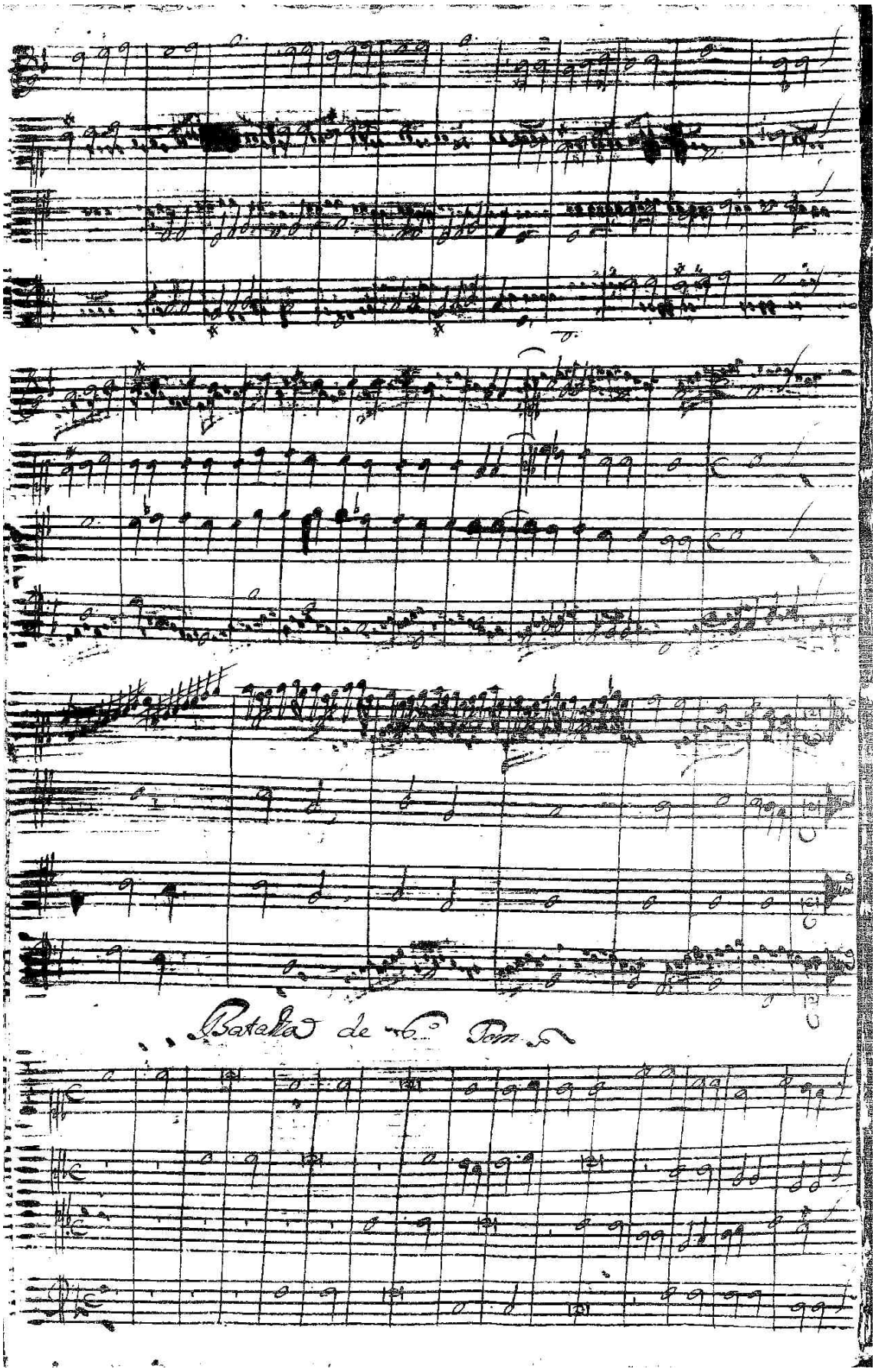


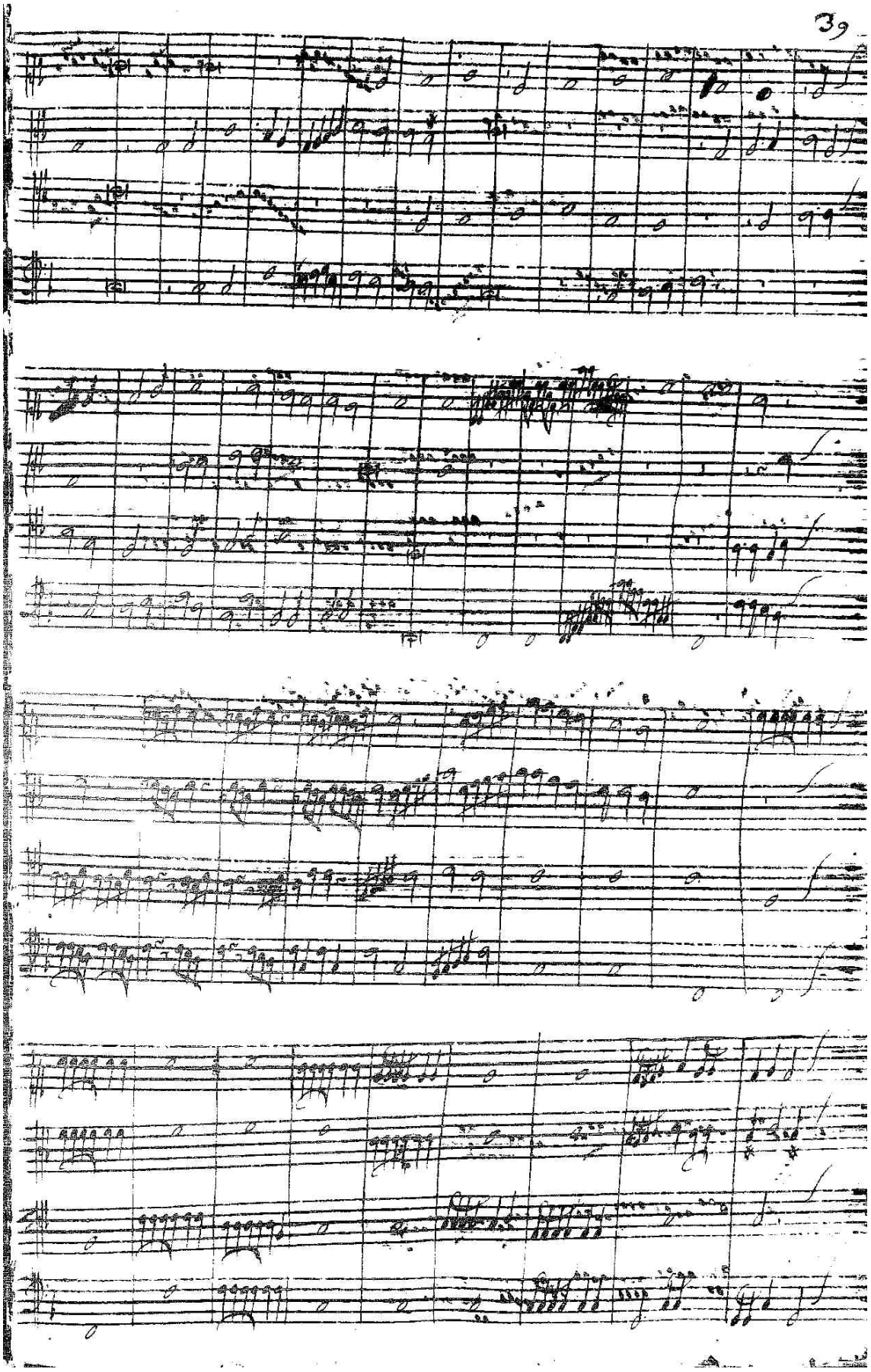

30

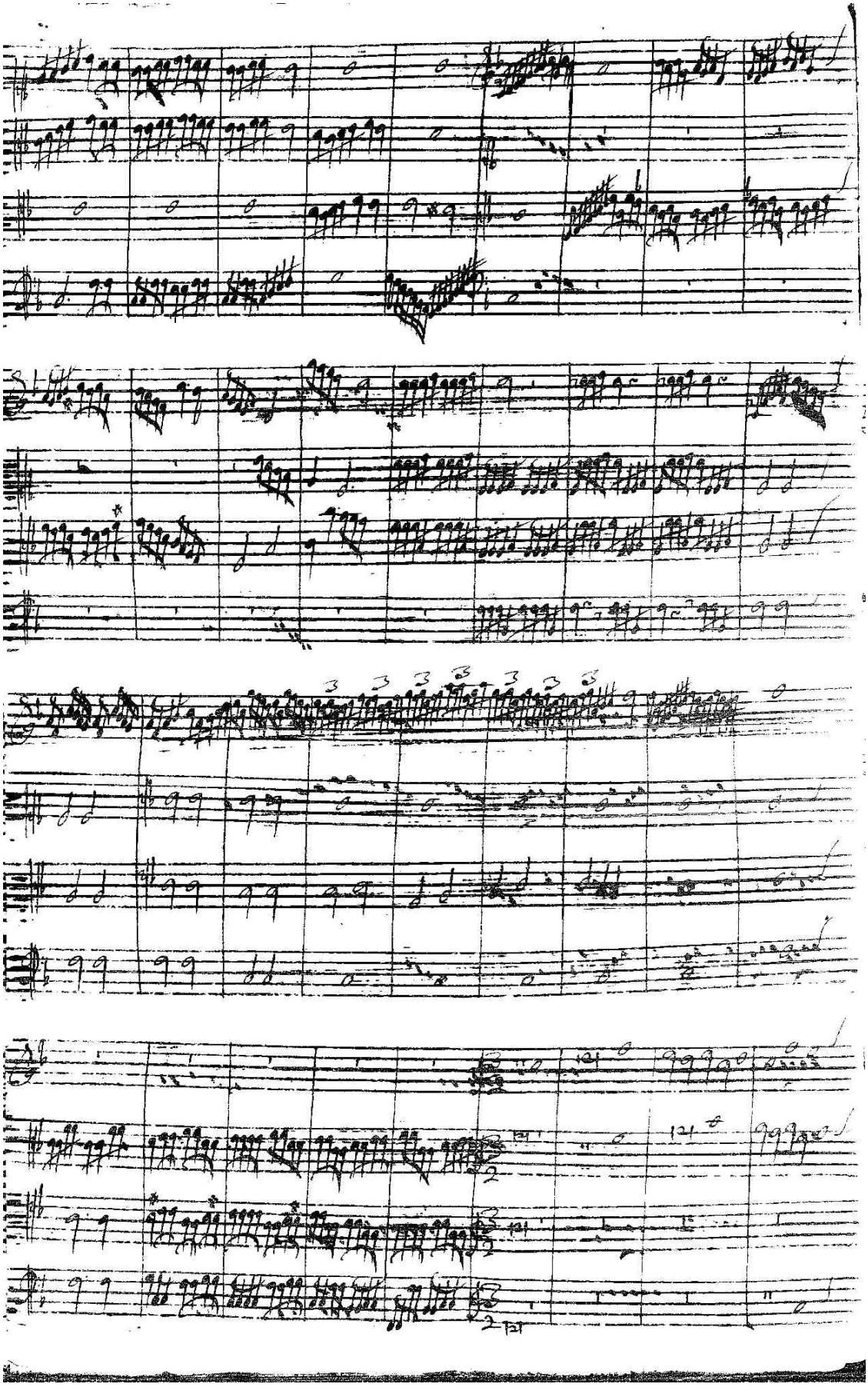

Item 153 Compassos
Phantasia de 4.° Tom
5

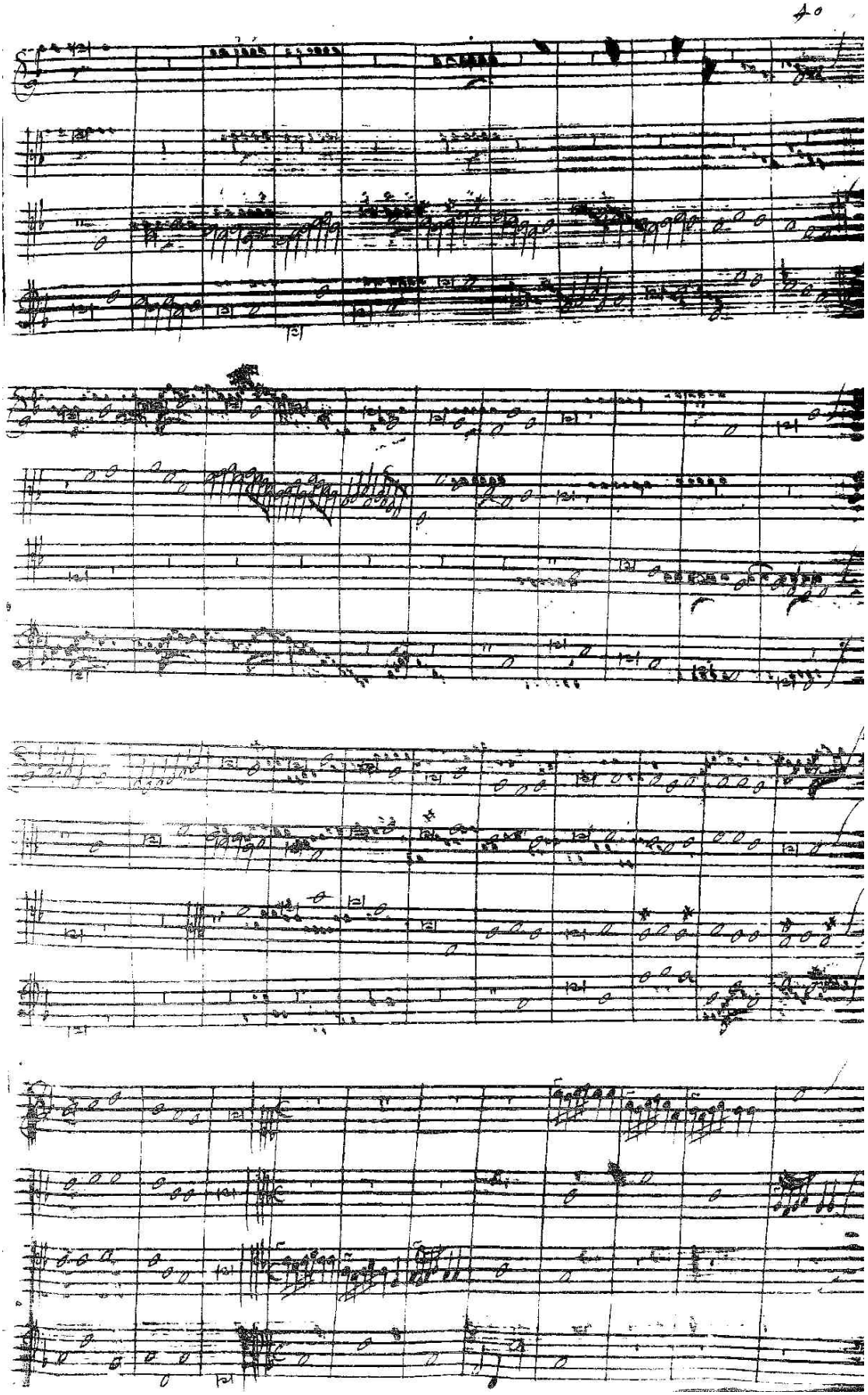
Anexo II

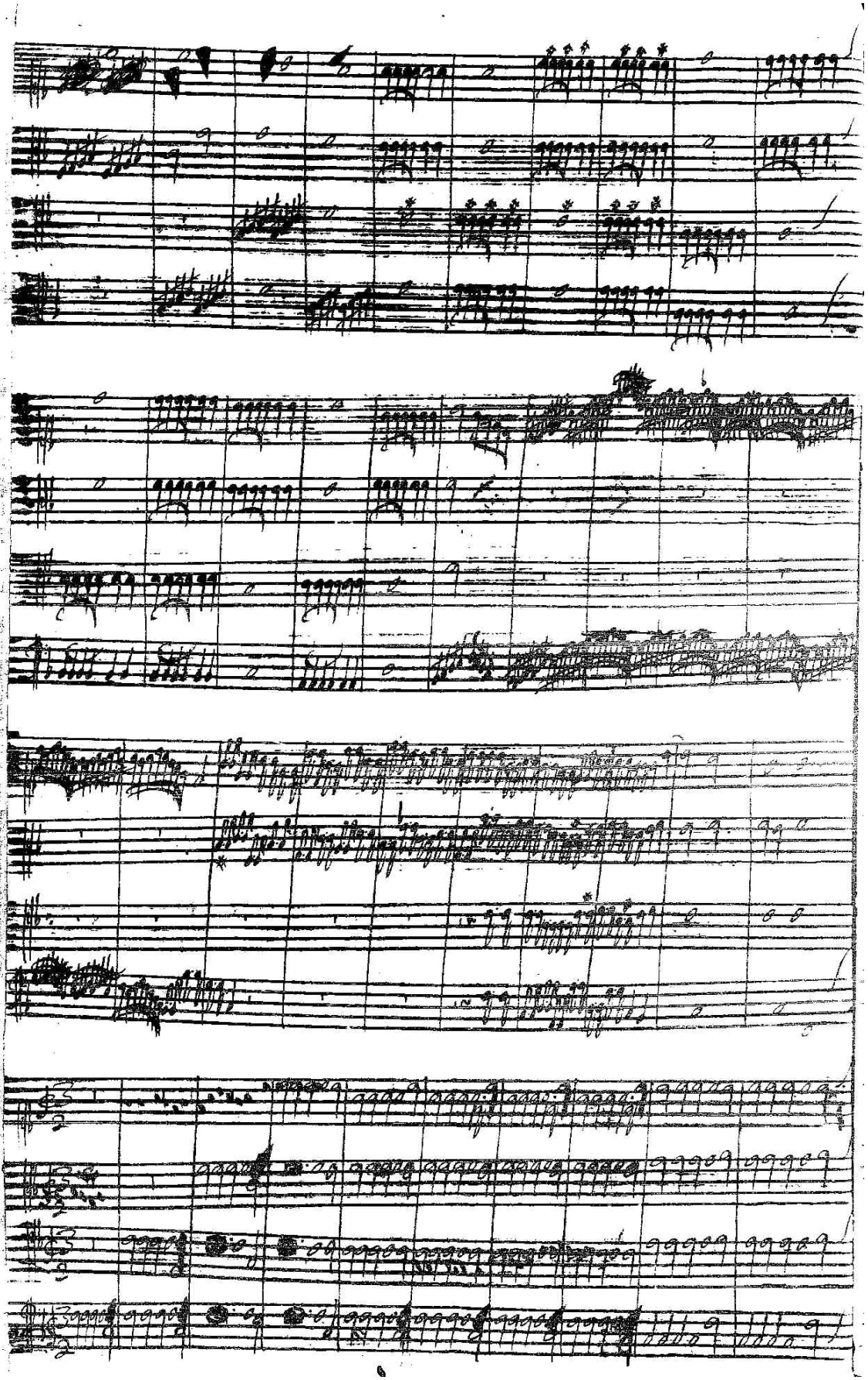
Facsimile das peças do Manuscrito 964 do Arquivo Distrital de Braga

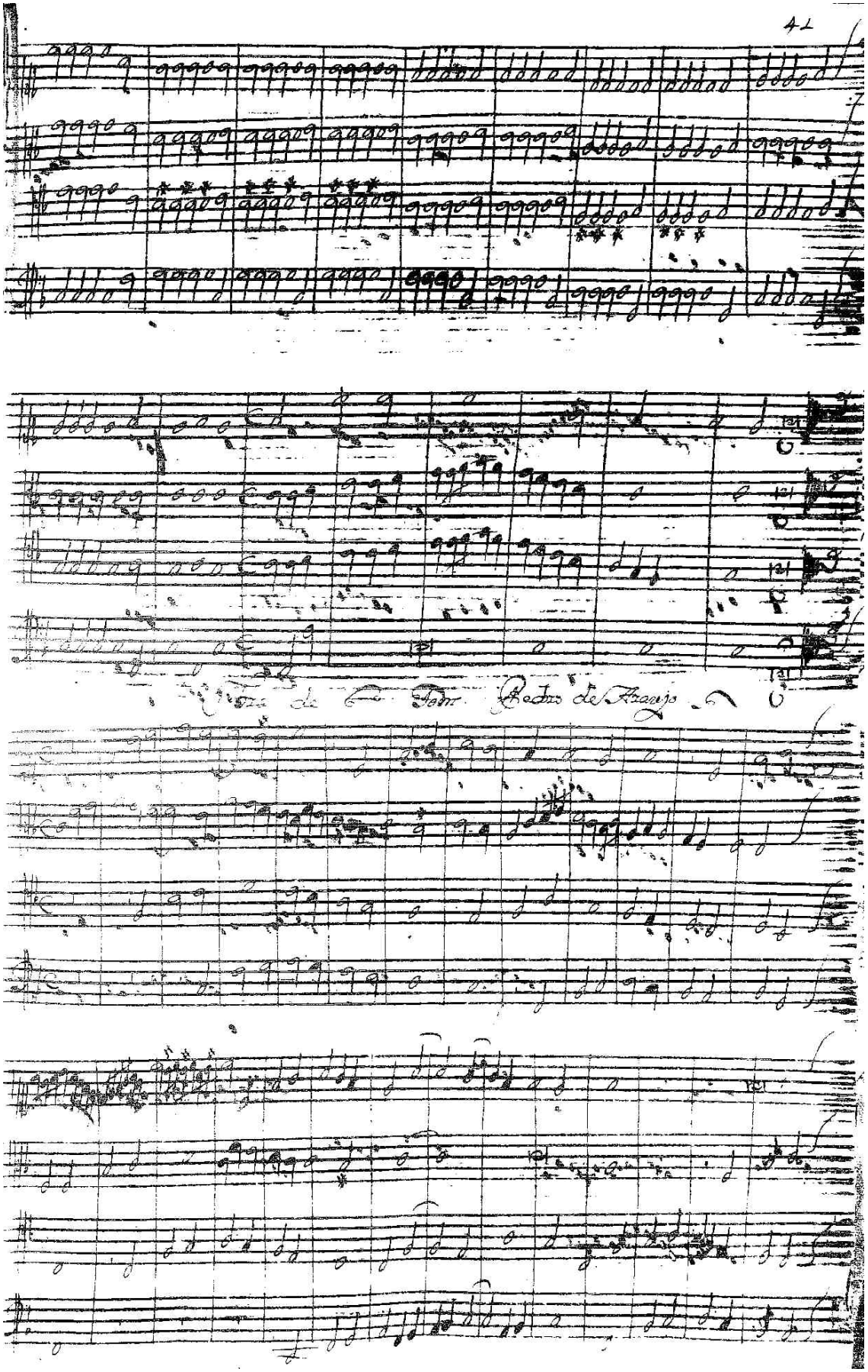

Batalha de 6.to Tom.

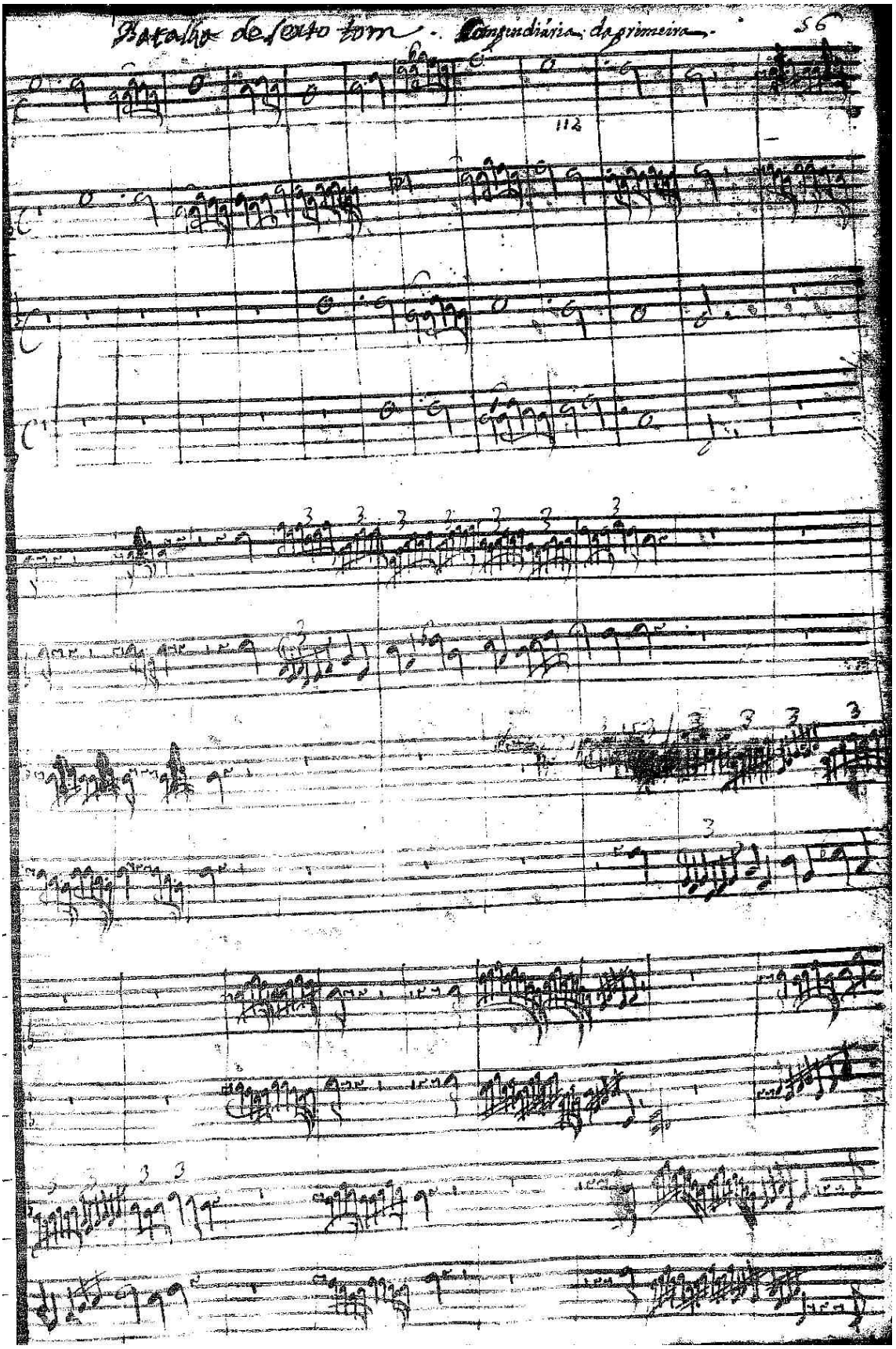

39

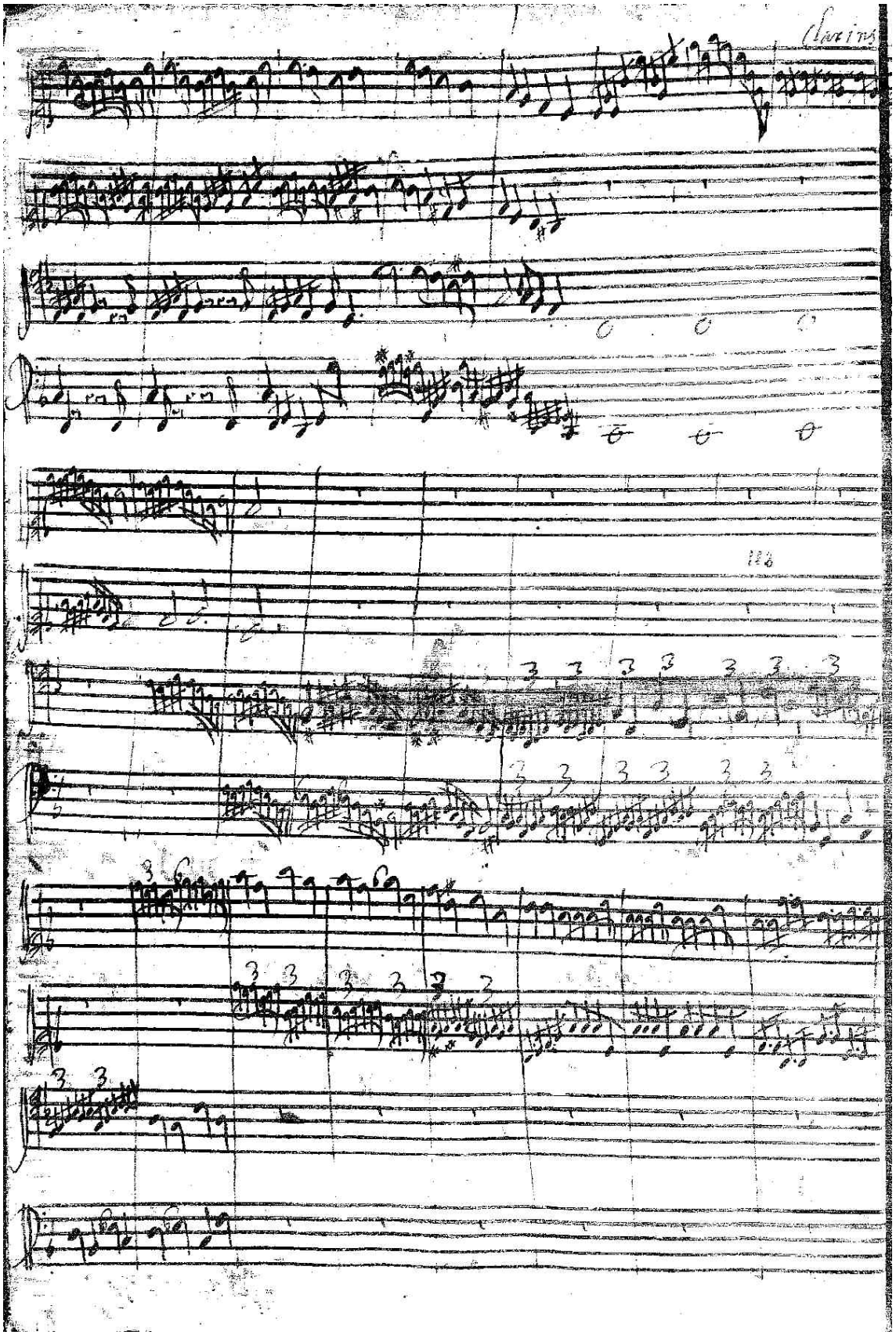


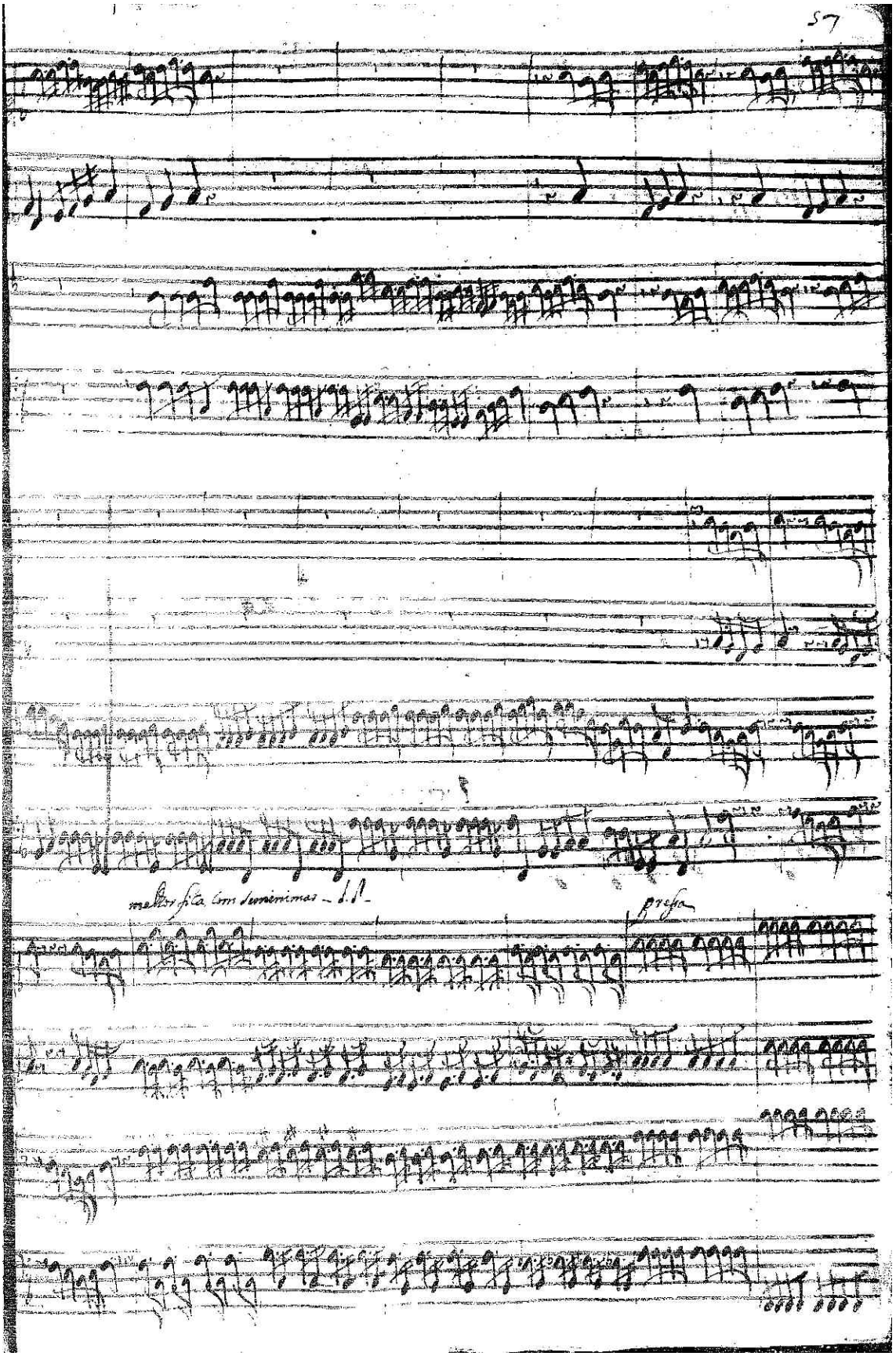


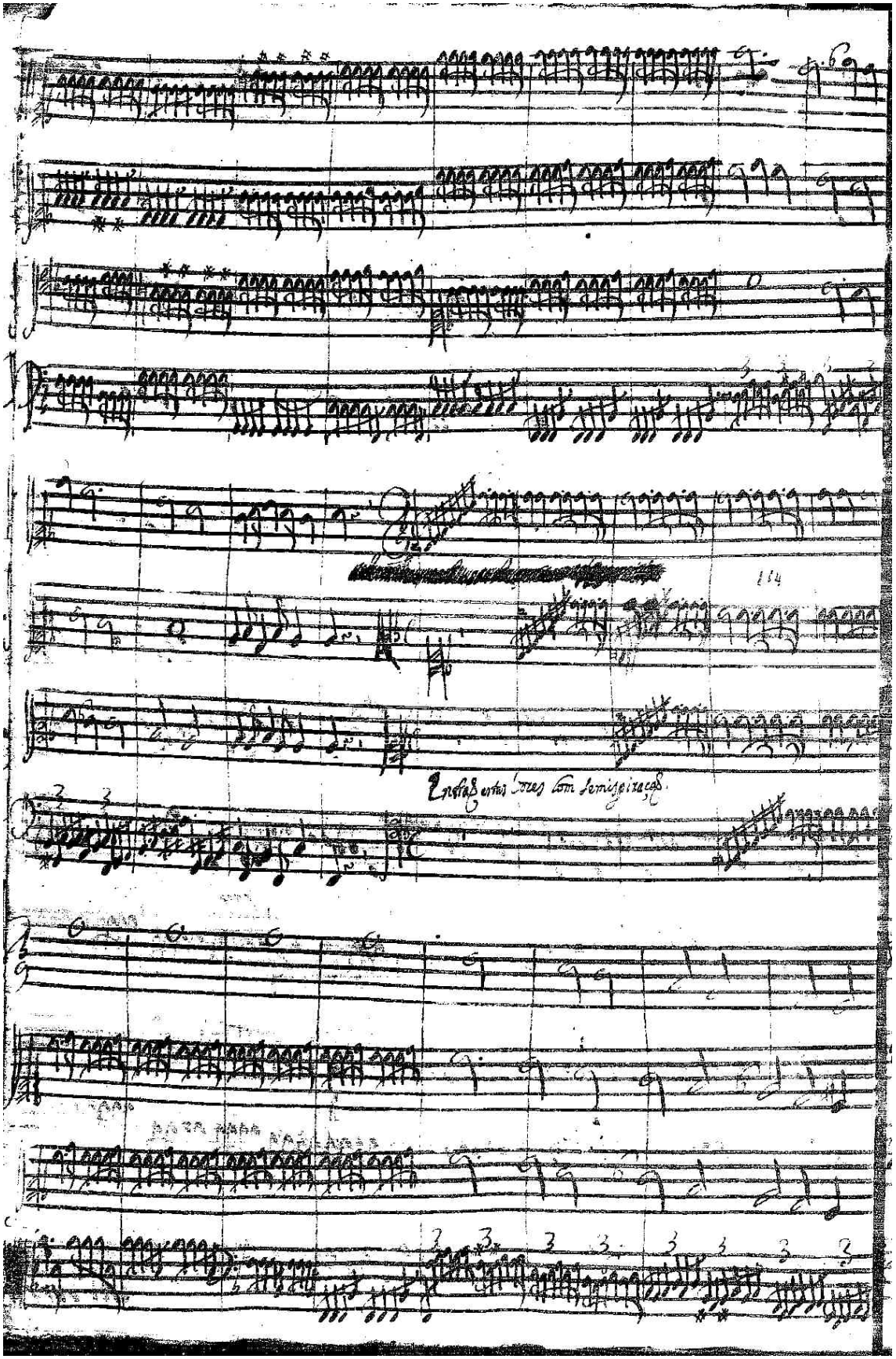


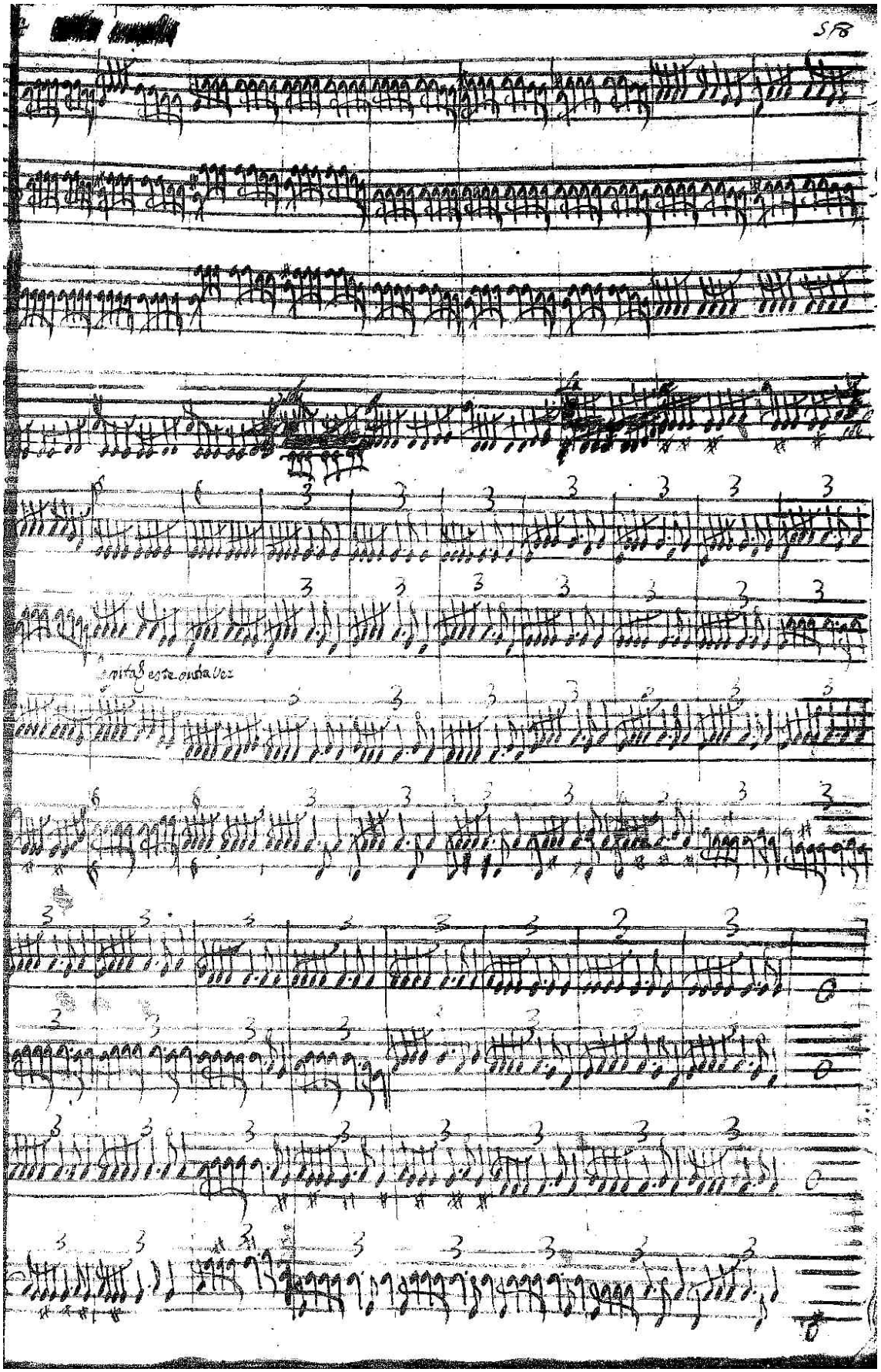

42

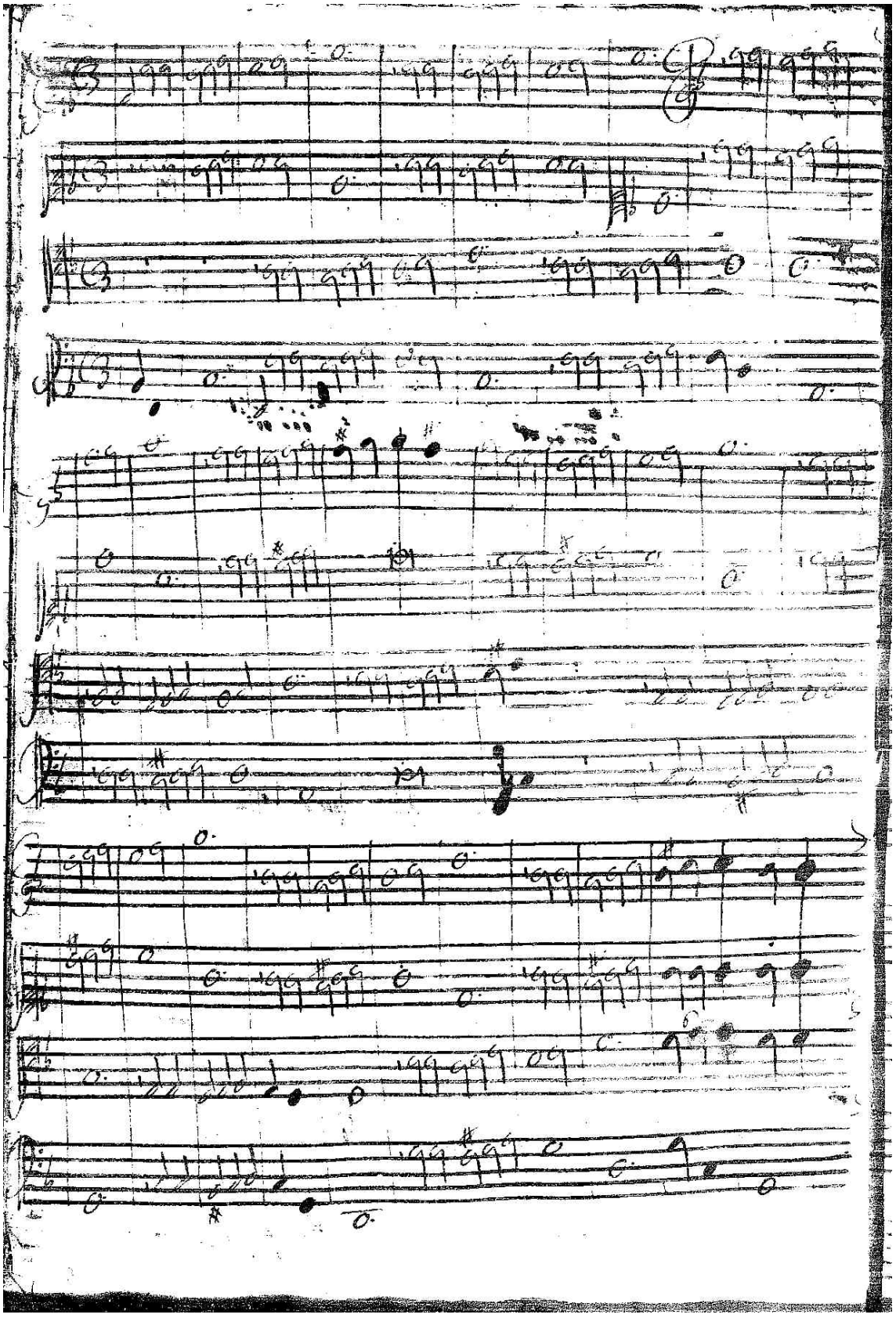

Batalha de sexto tom. Segundiaria da primeira.
56
112

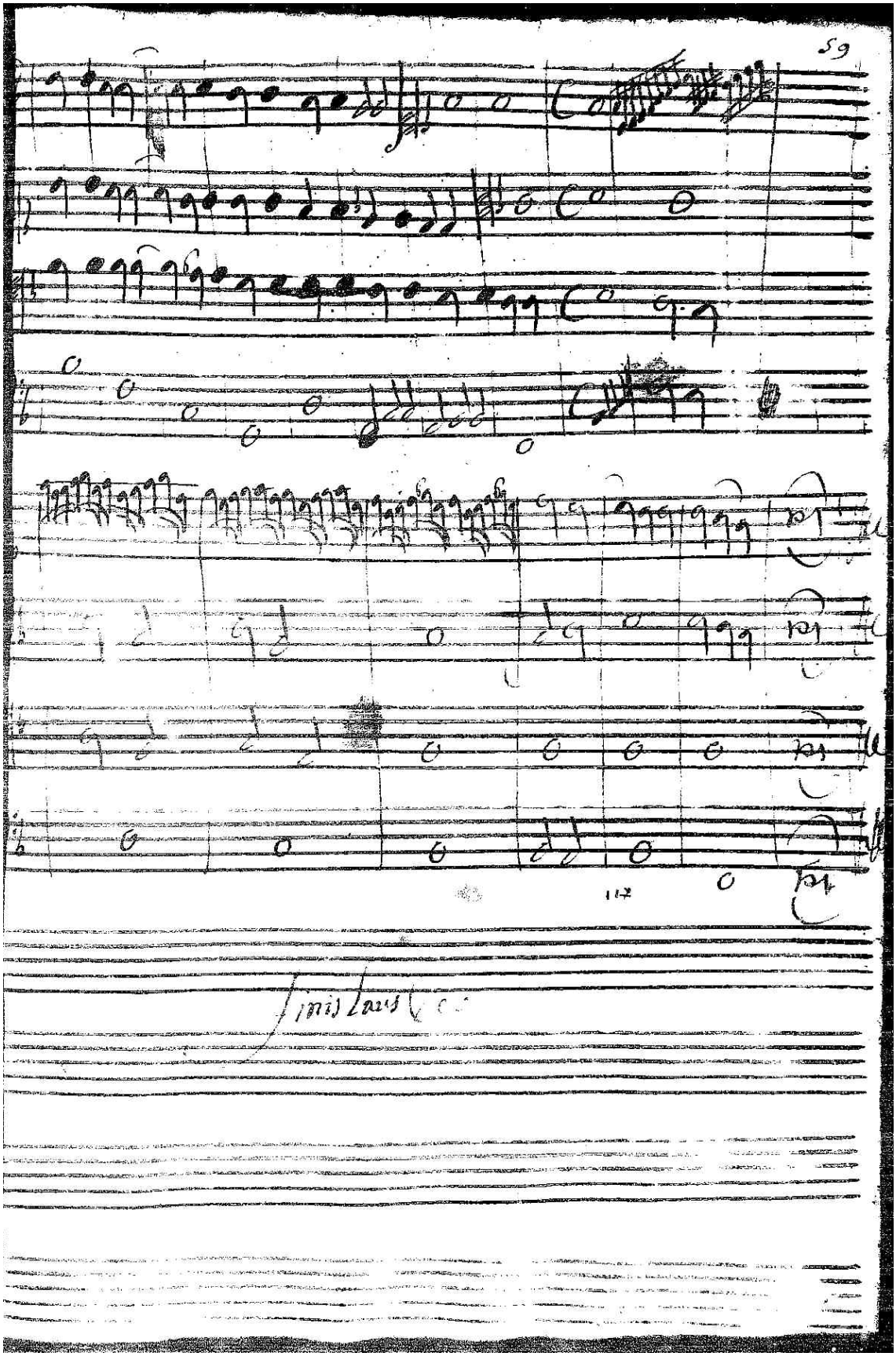

Clarins

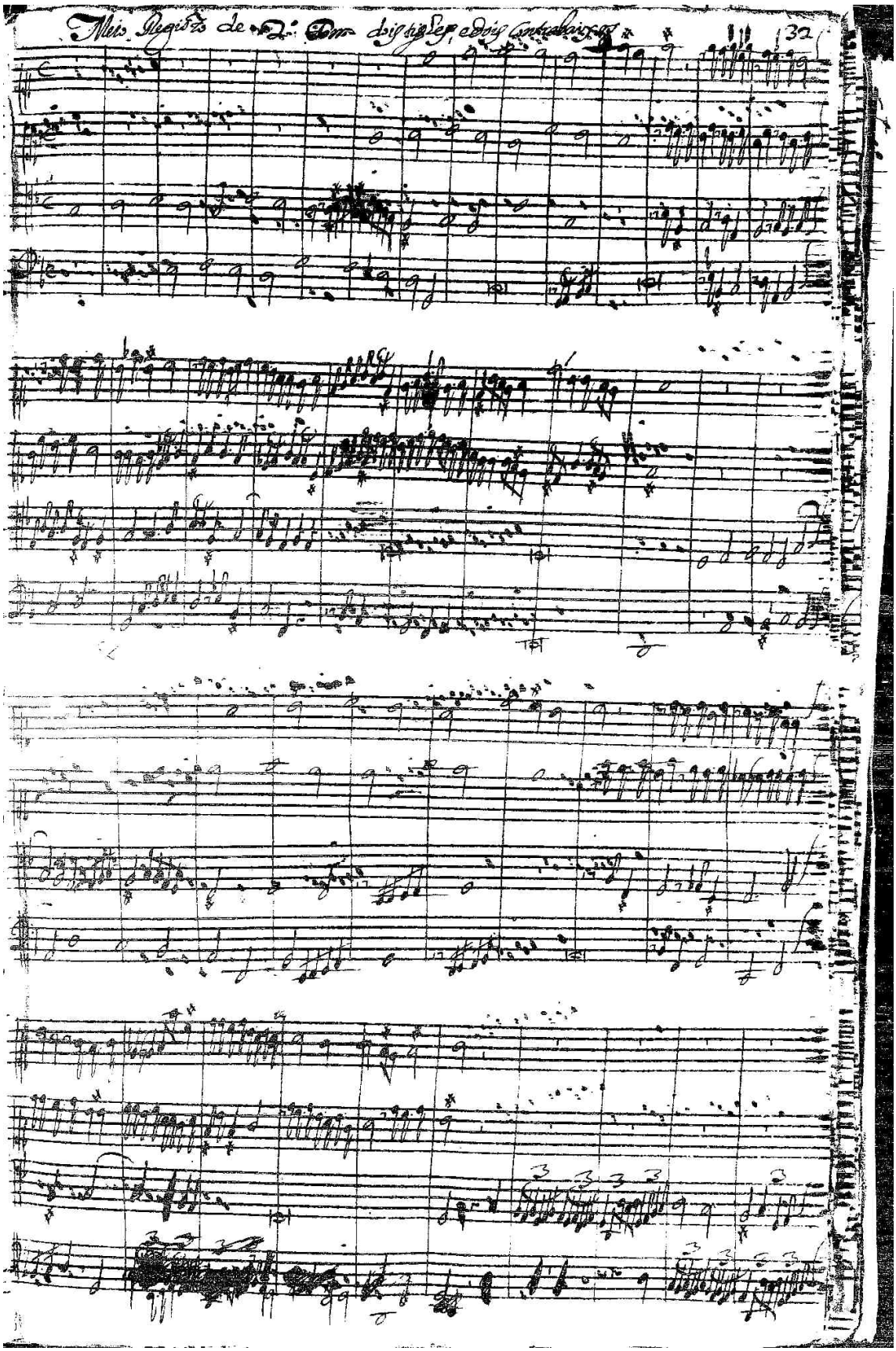

57

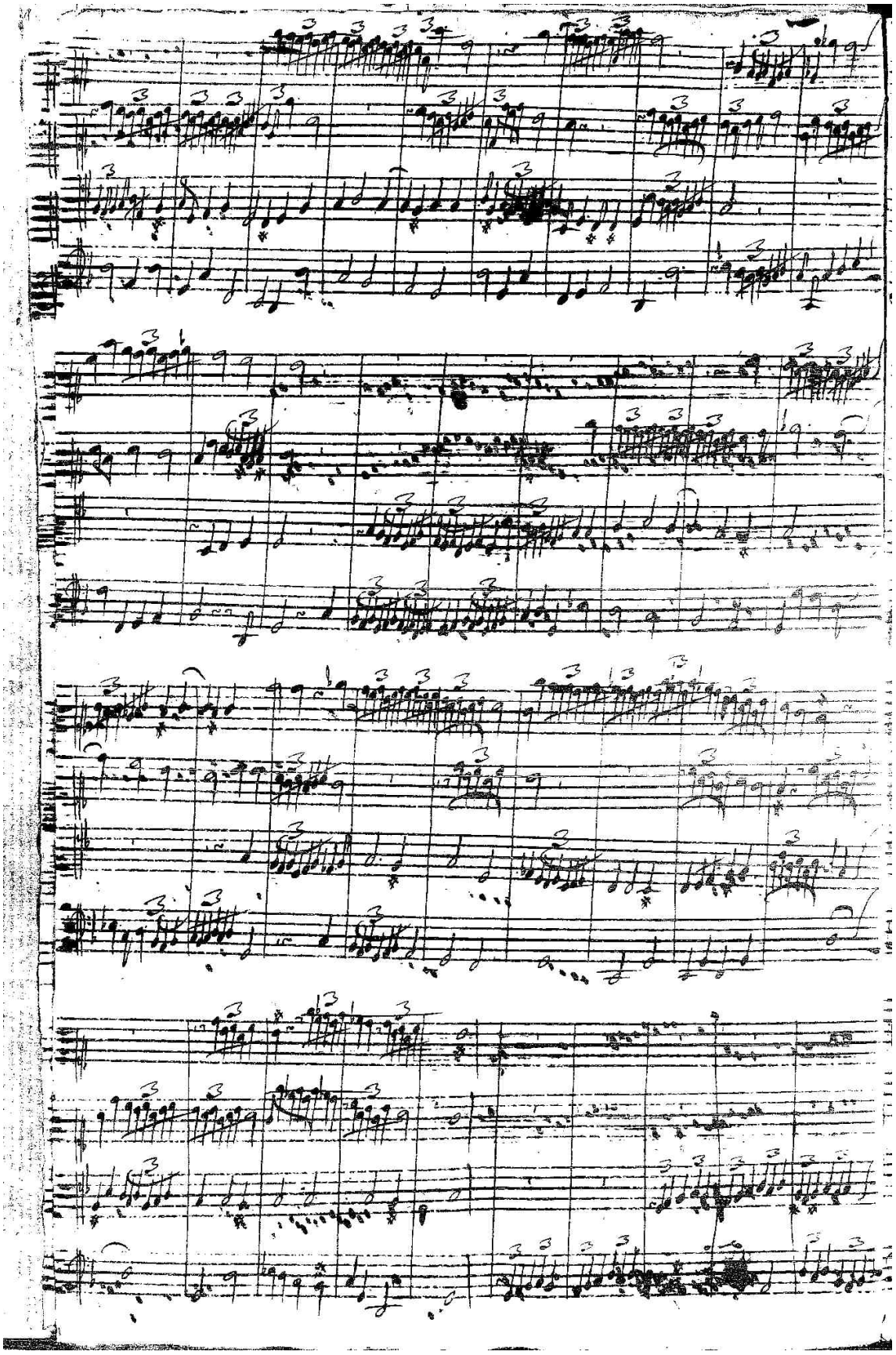


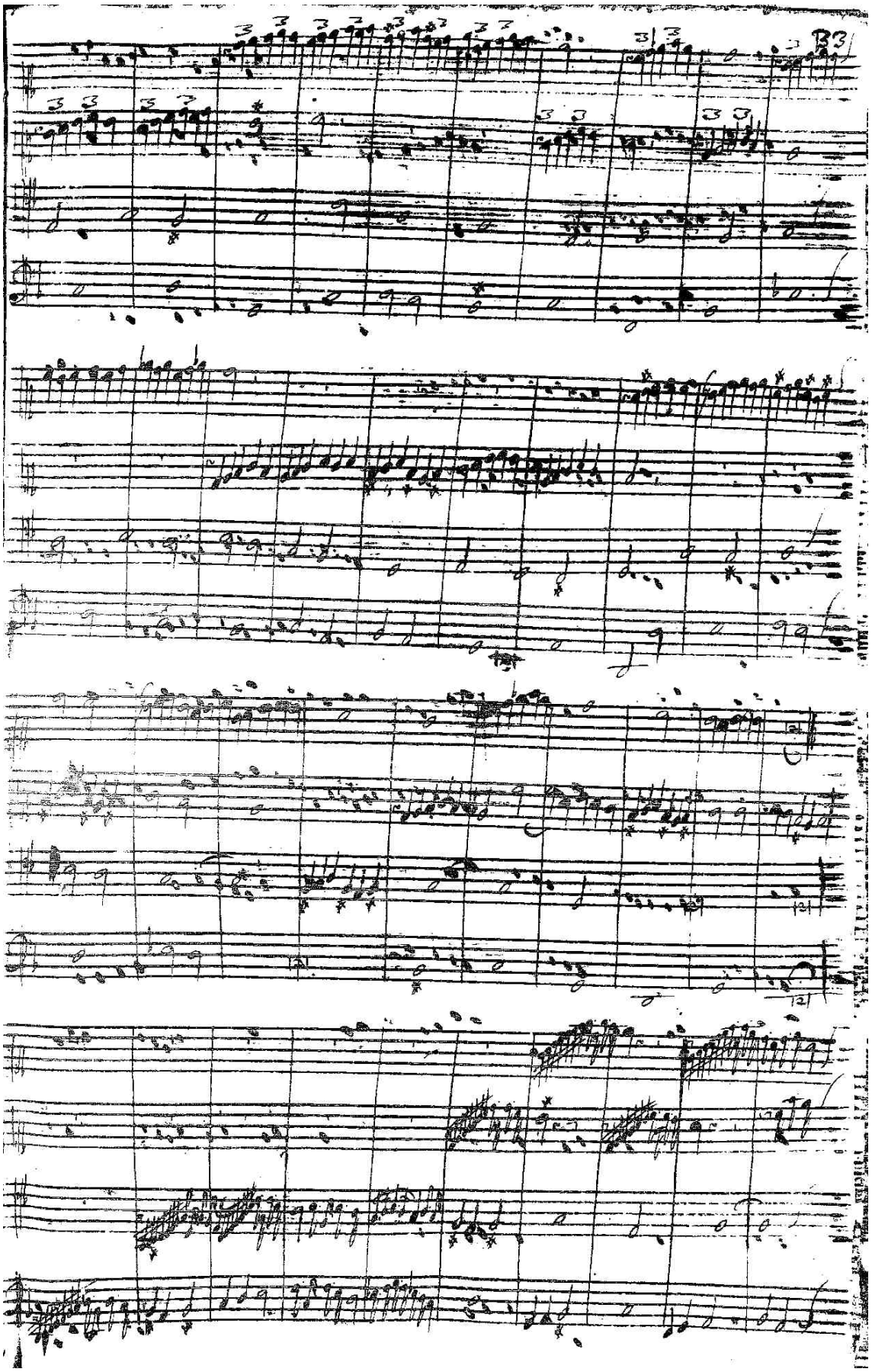


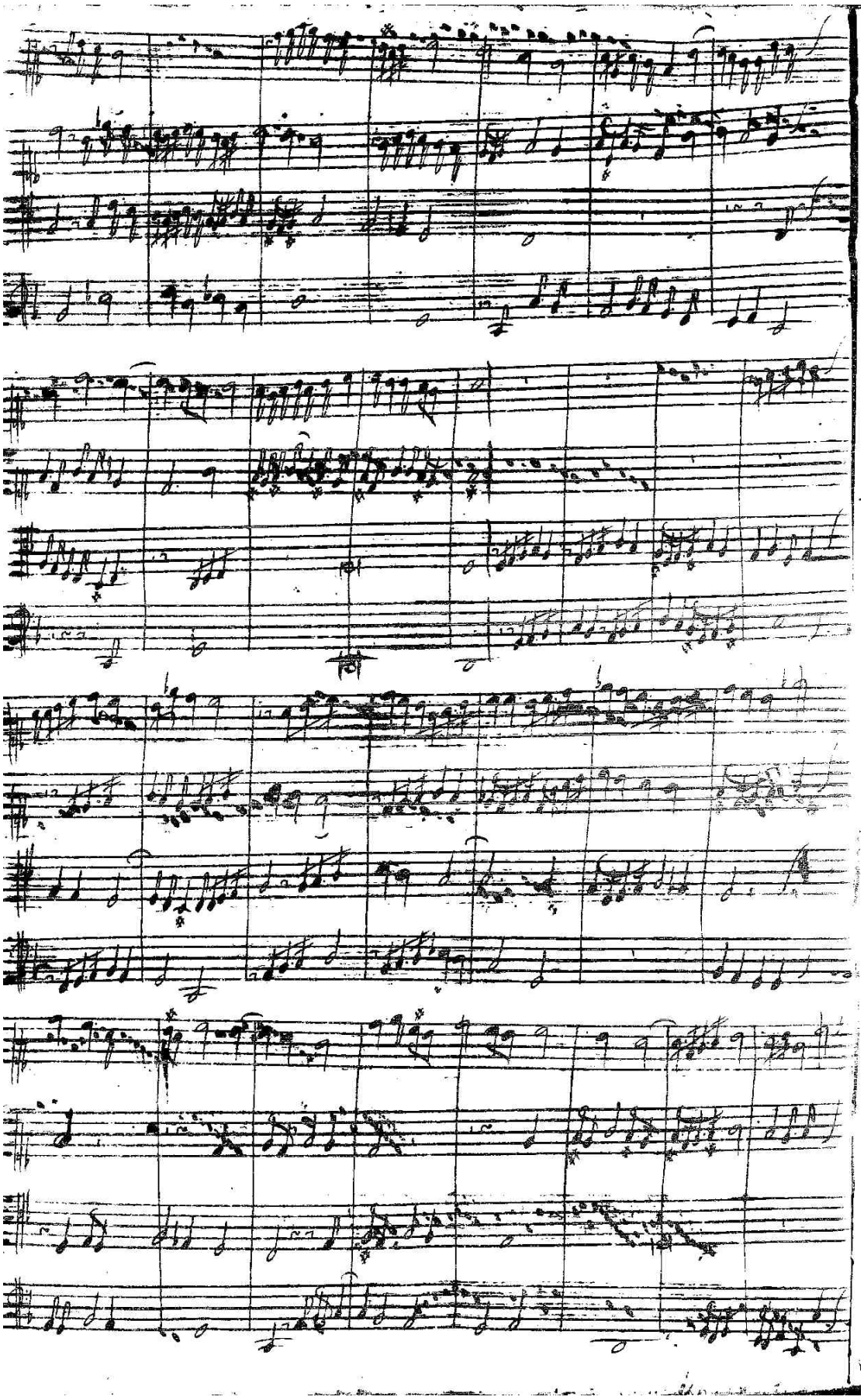


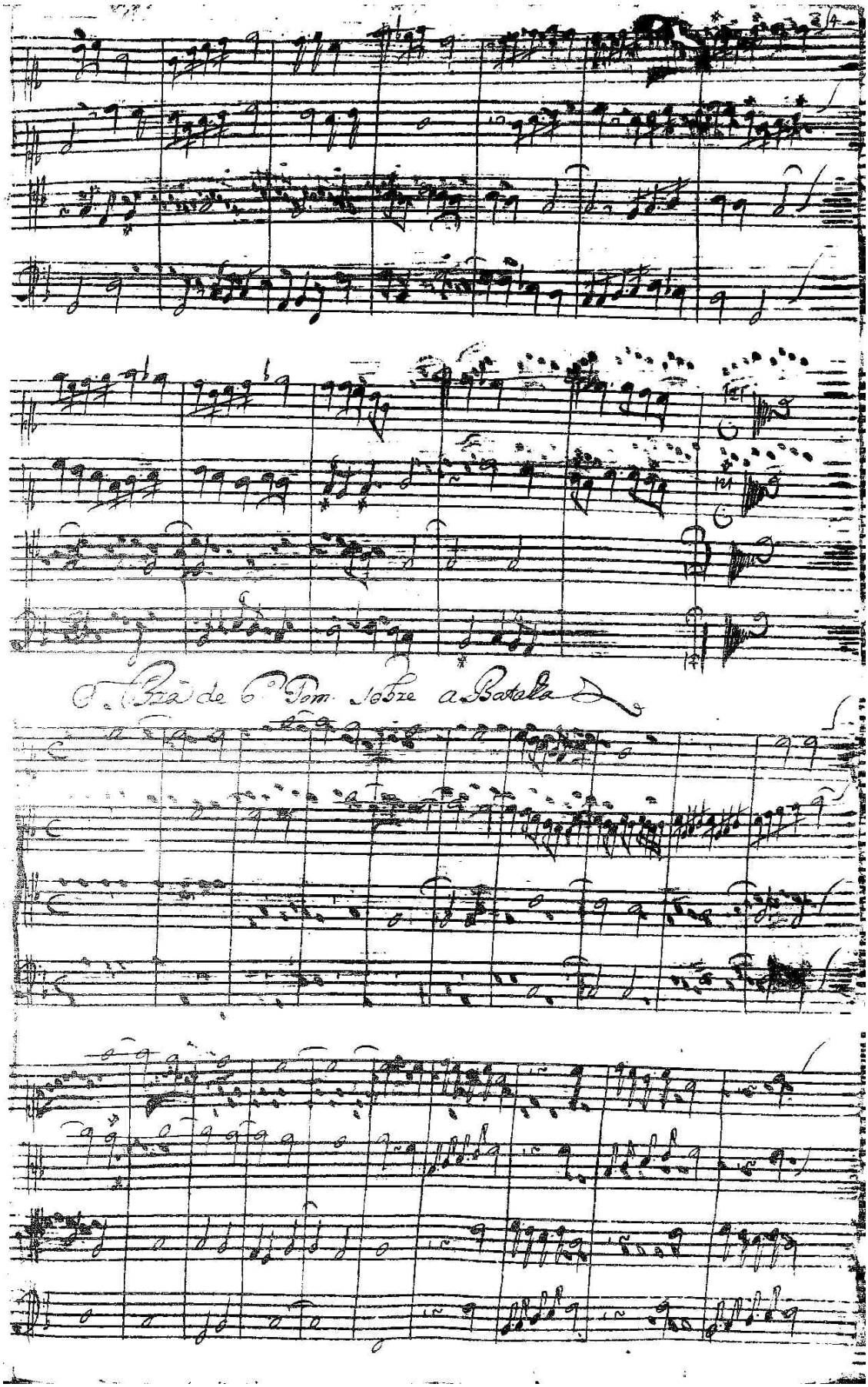

59
finis laus

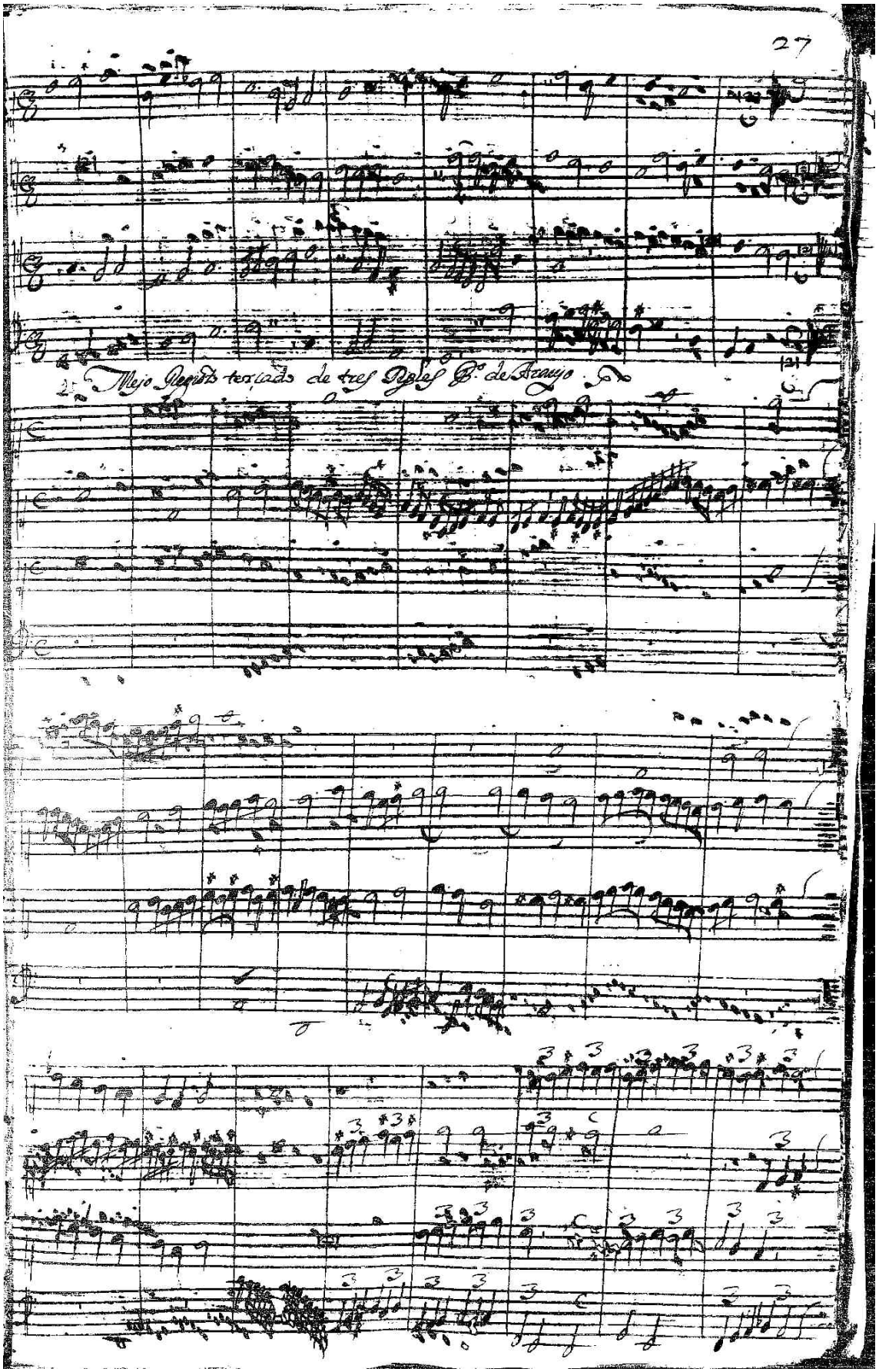


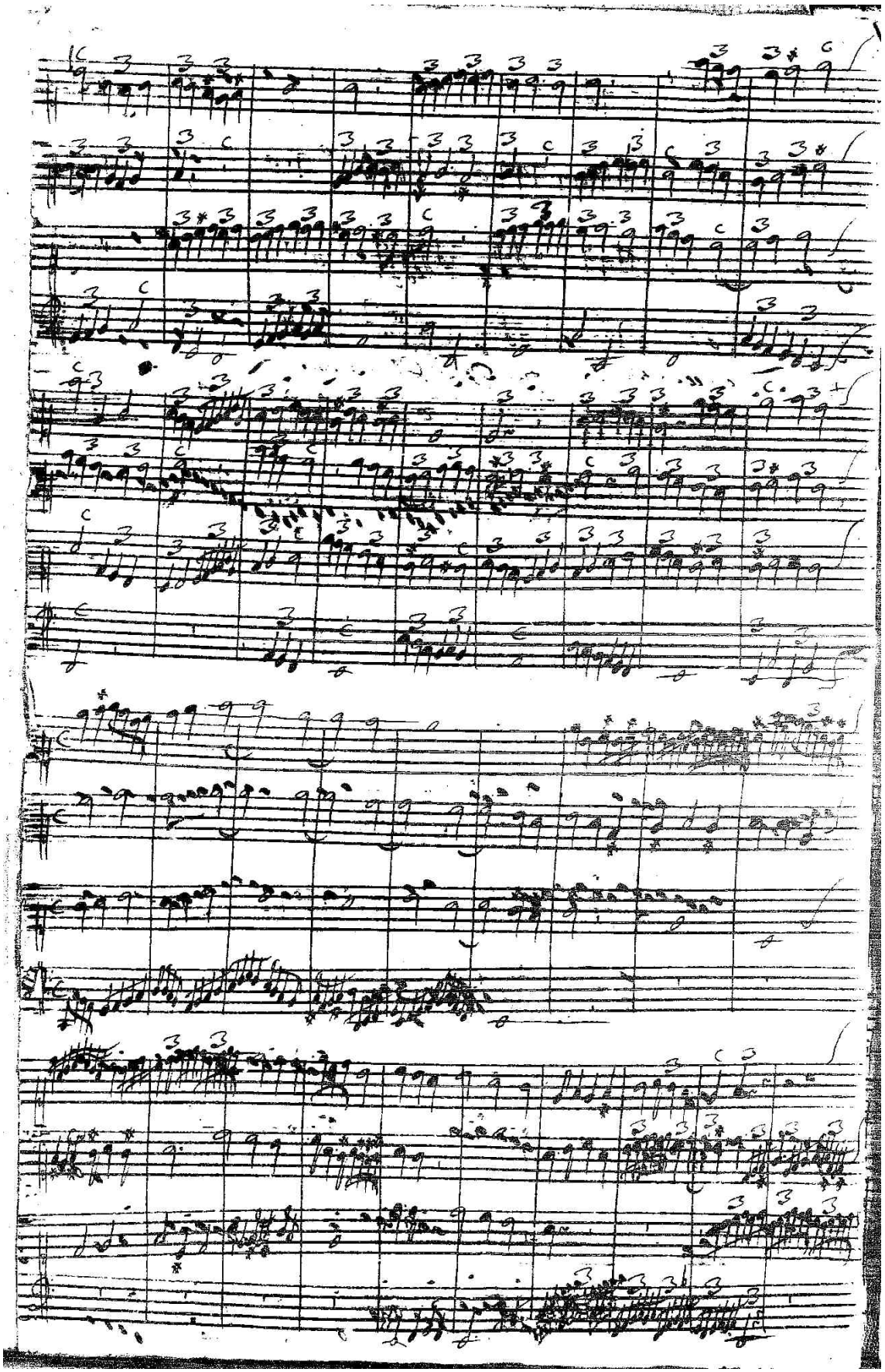


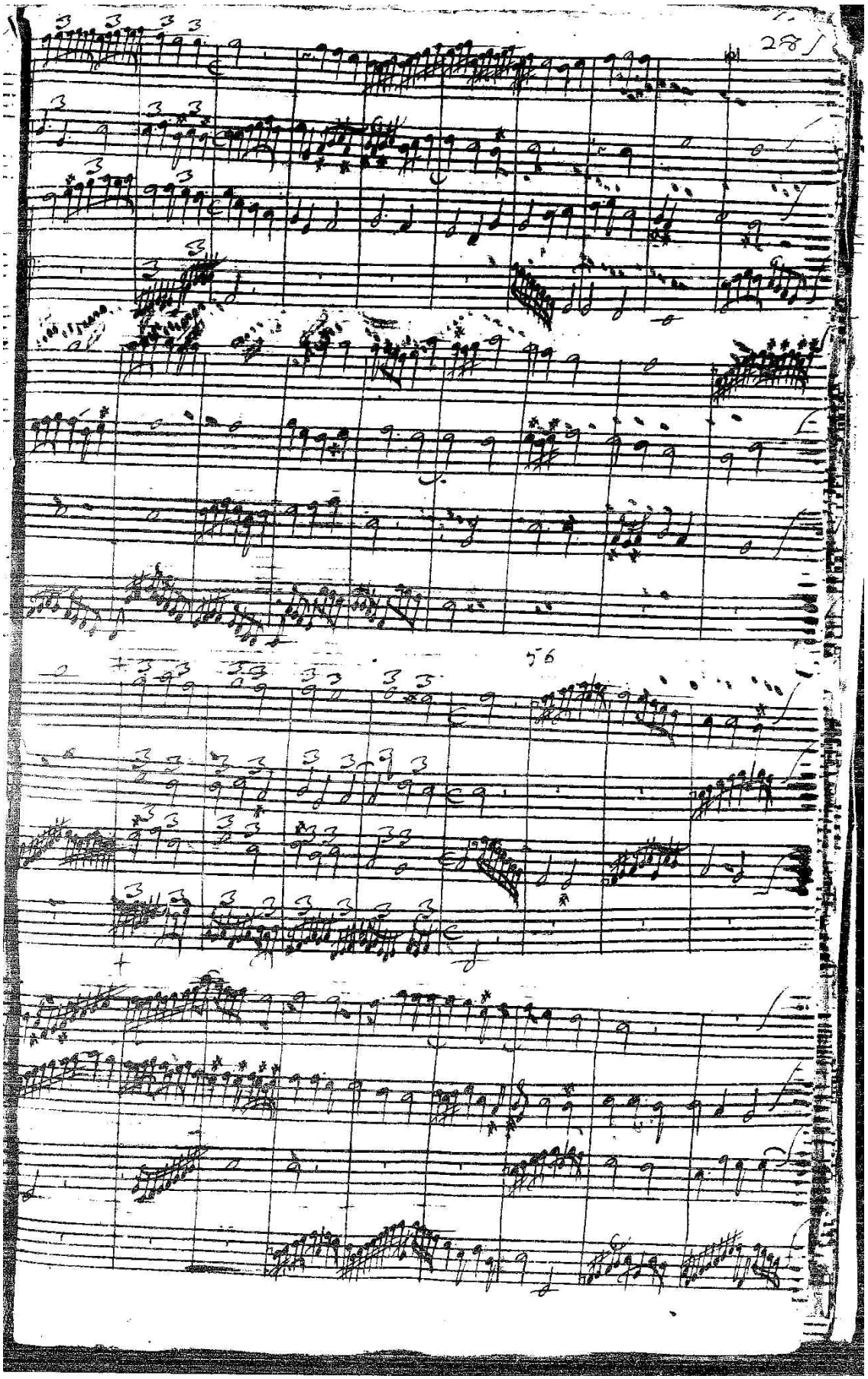


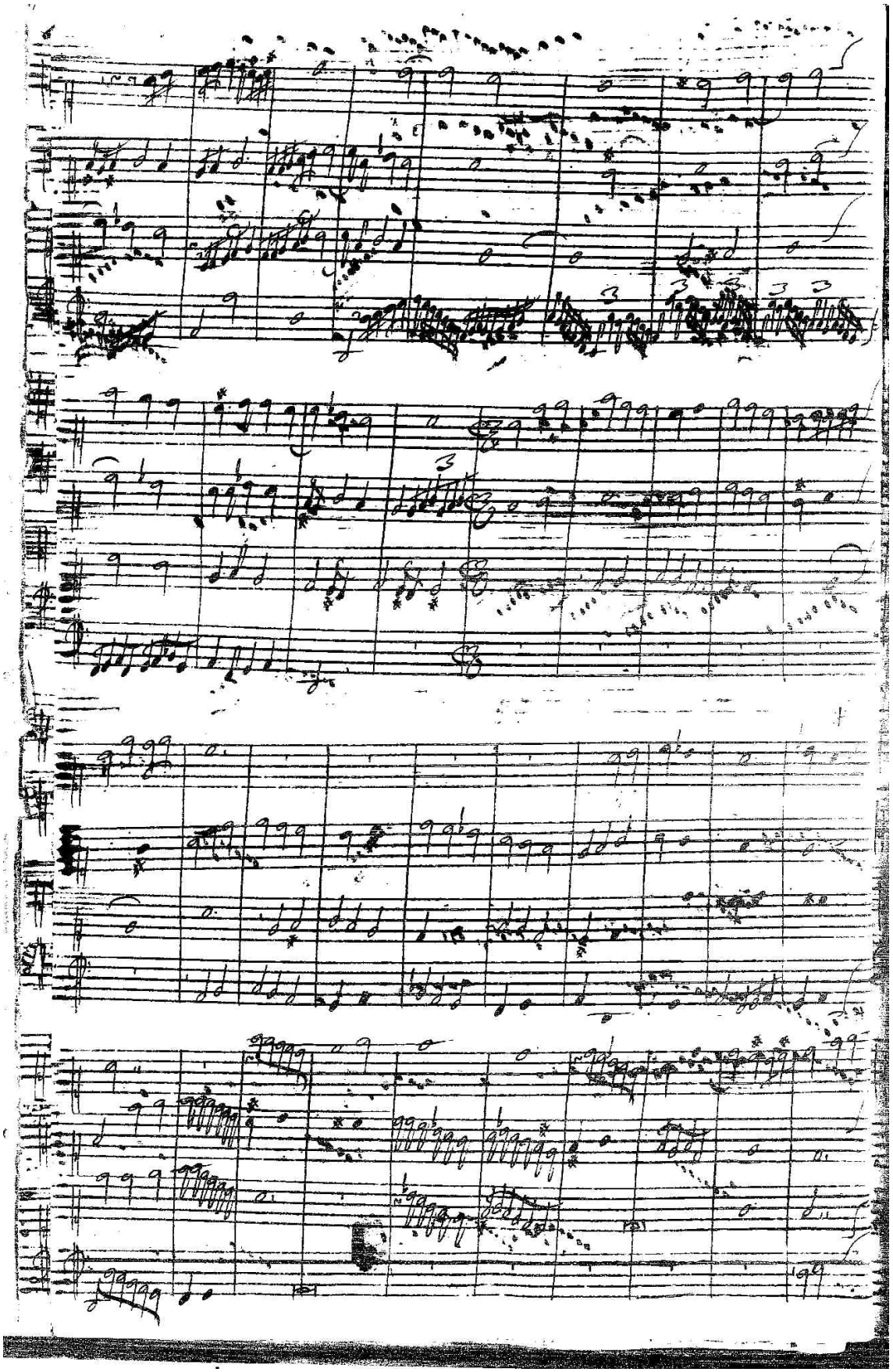


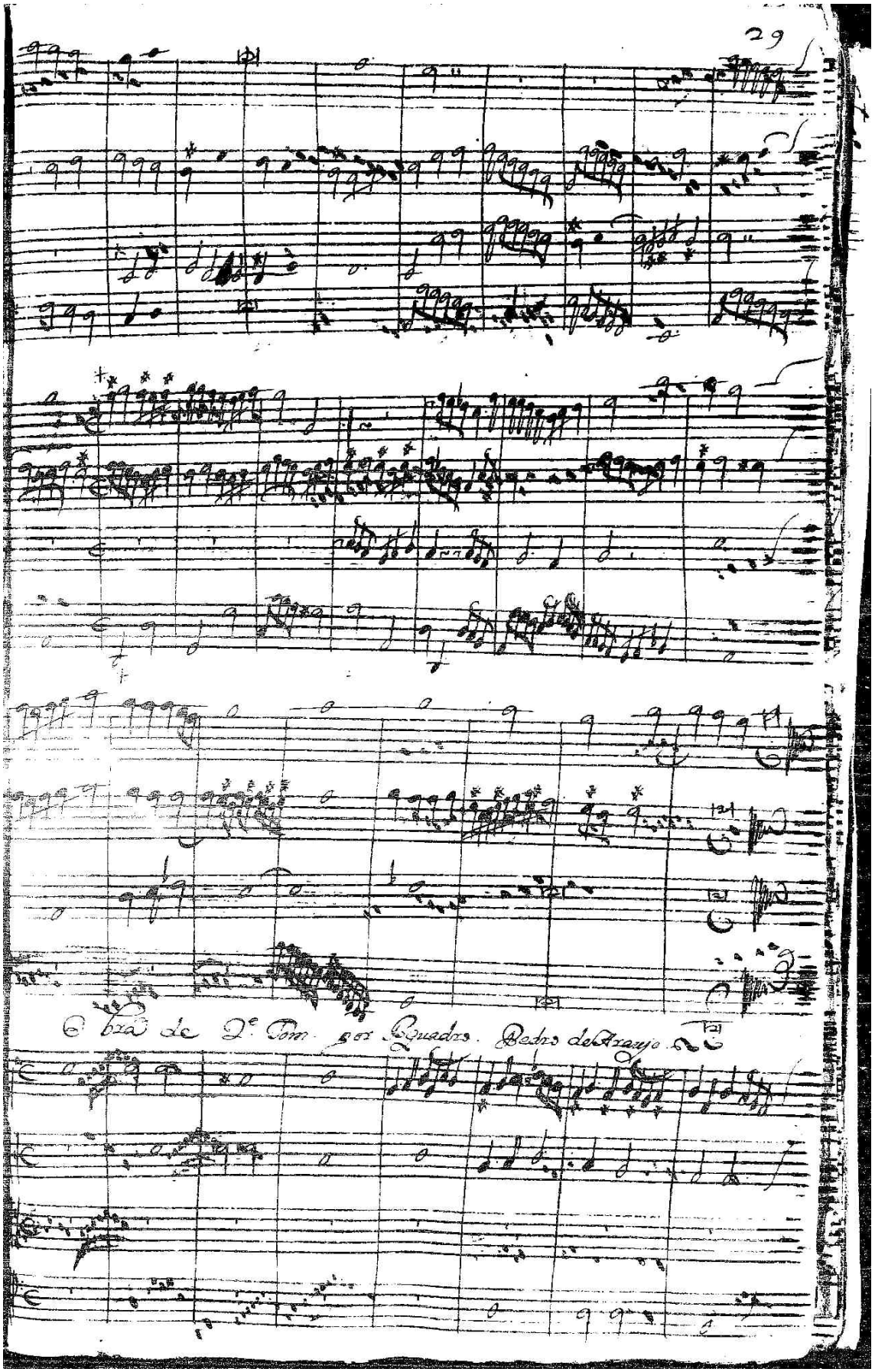

Abra de 6º Tom. sobre a Batalla


27
Mejo Regiolo terçado de tres Reales B.º de Araujo








29
Obra de Dº Tom. 8os Quadros. Pedro de Araujo