

Aspectos práticos acerca da interpretação da “Sonata p.a Órgão” em Dó Maior de Arouca (começo do séc. XIX): organologia versus filologia musical

Practical aspects concerning the performance of the “Organ Sonata” in C Major from Arouca (beginning of the 19th century): organology versus musical philology



Marco Brescia

CESEM / FCSH / Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

marcobrescia@fcsb.unl.pt,

Resumo: A “Sonata p.a Órgão” de Arouca é uma das mais significativas obras do repertório de tecla portuguesa dos alvares do século XIX, seja pela forma de utilização do órgão requerida no manuscrito, seja pelo seu interesse musical e interpretativo. A sonata se relaciona diretamente com o órgão histórico do antigo Mosteiro de Arouca (1739), instrumento excepcional no contexto da organaria ibérica e portuguesa. O presente artigo visa refletir acerca das opções editoriais e interpretativas do repertório histórico de tecla ibérica, através do enfoque específico da sonata de Arouca, à luz das fontes musicais e organológicas inerentes à sua gênese.

Palavras-chave: Sonata de Arouca; Órgão histórico; Tecla portuguesa; Edição crítica; Interpretação historicamente informada.

Abstract: The “Organ Sonata” from Arouca is one of the most significant works of the Portuguese keyboard repertoire from the beginning of the 19th century due to its musical and interpretative interest and the use of the organ required. The sonata is directly related to the historic organ of the ancient Monastery of Arouca (1739), an exceptional instrument in

the context of Iberian and Portuguese organ-making. This article aims to reflect on the editorial and interpretative possibilities of Iberian historic keyboard music, focusing on the Arouca Sonata, in the light of the musical and organological sources inherent to its genesis.

Keywords: Arouca Sonata; Historic organ; Portuguese keyboard music; Critical editing; Historically informed performance.

De autor anônimo português, a “Sonata p.a Órgão” em Dó Maior de Arouca, cujo único manuscrito conhecido se conserva na Secção de Música Biblioteca Nacional de Portugal¹, se relaciona inequivocamente com o órgão histórico do antigo Mosteiro de Santa Maria de Arouca (Distrito de Aveiro, Portugal), uma vez que traz o carimbo “Arouca” na primeira página e se trata de uma obra, não obstante a sua estética musical oitocentista², originalmente destinada a um órgão construído em Portugal na primeira metade do século XVIII, com a primeira oitava curta (C-D-E-F-G-A-B-H)³, tal é o caso do instrumento ainda conservado no antigo mosteiro arouquense. O manuscrito traz ainda indicações originais de registo – *Cheio, Clarins, Flautado, Flautado com Palheta* –, cujas alternâncias entre registros, no que concerne ao *Flautado* e ao *Cheio*, podiam ser executadas por meio de um estribo anulador de *Cheios*⁴ – que, por intermédio de uma corrediça geral, abriam ou cortavam a alimentação do someiro suplementar de *Cheios* –,

1 P-Ln M.M. 4475, “Sonata p.a Órgão”, andamento “Majestoso”. A cópia digital do referido manuscrito está disponível em < <https://purl.pt/29183> >. Acesso em 15 dez. 2021.

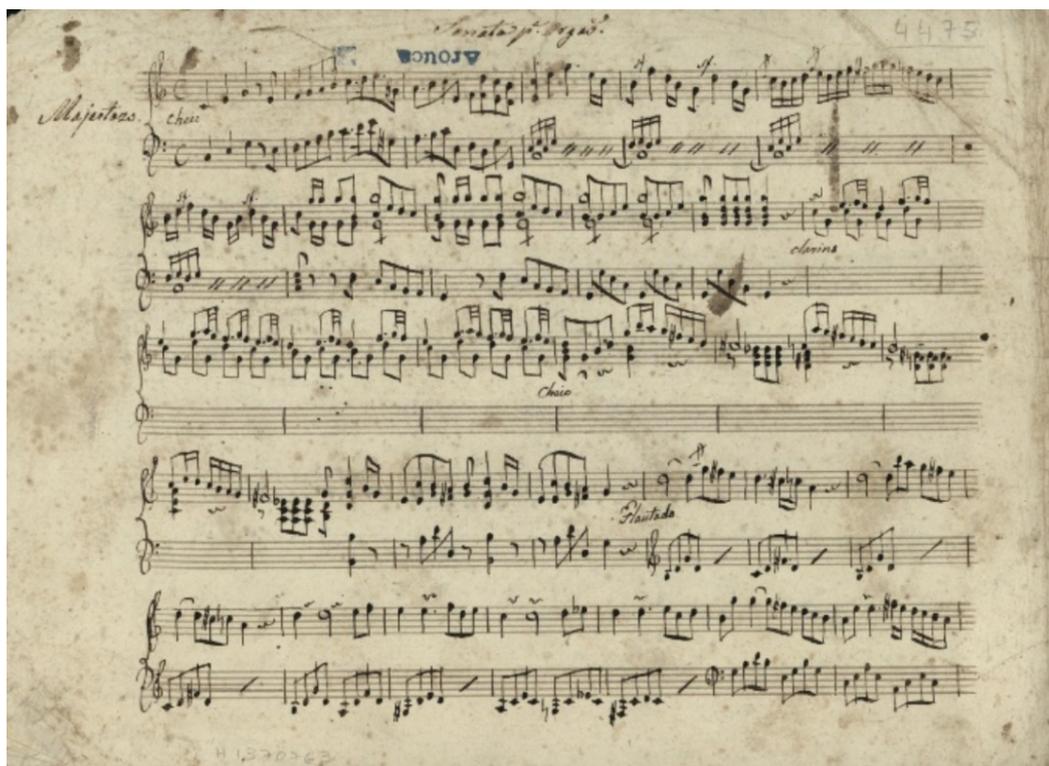
2 Não obstante ter sido publicada num volume intitulado *Sonatas Portuguesas para Órgão del Siglo XVIII tardío*, a linguagem musical, decerto advinda das transformações tanto ao nível organológico como estético ocorridas em Portugal no final do século XVIII – que justificam em grande medida a adoção do referido título –, parece mais avançada do que a de outras obras contidas no mesmo volume, como, por exemplo, as três Tocatas de Frei Francisco de São Boaventura (Porto, fl. 1773 – 1802), o Discurso para órgão de autor anónimo ou mesmo a Sonata de Marcos Portugal (Lisboa, 1762 – Rio de Janeiro, 1830), sendo mais afeita a da Sonata para dois órgãos de Francisco Joaquim Nunes (Porto, fl. 1790 – 1826), obra de cariz operístico italiano já plenamente oitocentista. Cf. VAZ, João (Estudo e transcrição). *Sonatas Portuguesas para Órgão del Siglo XVIII tardío / Late-Eighteenth-Century Portuguese Organ Sonatas*. Cuadernos de Daroca IV. Saragoça: Institución Fernando el Católico, 2013. 65 pp.

3 Com o intuito de economizar na construção de tubos correspondentes a notas que, de acordo com o sistema composicional modal ainda bastante vigente na música organística da primeira metade do século XVIII, não figurariam de forma generalizada na voz correspondente ao baixo, a primeira oitava de um órgão de tipo ibérico desta época compunha-se de apenas oito notas: C (tangida sobre a tecla correspondente a um E num teclado moderno), D (tangida sobre a tecla correspondente a um F suspenso num teclado moderno), E (tangida sobre a tecla correspondente a um A bemol num teclado moderno), F – G – A – B – H (estas cinco últimas notas tangidas sobre as teclas de mesmo nome num teclado moderno). Cabe ainda salientar que a utilização da nomenclatura musical alemã no que tange à extensão dos teclados dos órgãos que serão abordados no presente artigo obedece à prática comumente disseminada no meio da organaria internacional.

4 Segundo Marco Brescia: “a característica por excelência do órgão tipicamente português é a presença generalizada de pisantes ou de pistões, cuja função é ativar/anular determinadas secções do someiro – someiros suplementares – reservadas aos *Cheios* – e, por vezes, às *Palhetas* –, favorecendo uma imediata alternância entre o *Flautado* – por vezes juntamente com a *Oitava na mão esquerda* – e os *Cheios*, o que revela uma engenhosa economia de meios, presente, até mesmo, em instrumentos de dimensões bastante reduzidas. Assim, os registos que integrarão o tipo de *Cheio* pretendido pelo organista – ou, no caso das *Palhetas*, os registos palhetados que integrarão a respetiva bateria – deverão ser pré-selecionados ao nível da consola do órgão e, uma vez aberta a corrediça geral que permite a passagem do vento do someiro principal para o someiro suplementar destinado aos *Cheios* – ou às *Palhetas* –, solidária, por sua vez, ao seu respetivo pisante ou pistão – e, mais raramente, à uma alavanca de joelho [ou estribo] –, o vento terá o caminho livre para alimentar as fileiras de tubos cujas respetivas réguas corrediças foram previamente abertas. Tal recurso permite ao organista alternar entre *Cheios* e *Flautado* – ou *Palhetas* e *Flautado* –, dito de outra maneira, entre forte e piano, através do simples ato de levantar e voltar a pousar as mãos no teclado manual do órgão, carregando, para tanto, no pisante ou pistão – ou alavanca de joelho – ativador ou anulador de *Cheios* – ou *Palhetas* – apto ao efeito desejado, sempre durante este brevíssimo hiato sonoro”. BRESCIA, Marco. *Órgão José Joaquim da Fonseca* (c. 1863) e a *Organaria Histórica Portuguesa / Organ José Joaquim da Fonseca* (c. 1863) and the *Portuguese Historic Organ-making*. Lisboa: Castelpor, 2020. 135p., pp. 53-54. Acerca dos recursos característicos do órgão histórico português e da sua aplicação no repertório organístico coevo, Cf. VAZ, João. A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime. Tese de Doutoramento. 2009. Évora: Universidade de Évora, 2009. 2 vv. 538 pp.; VAZ, João. Dynamics and orchestral effects in late eighteenth century Portuguese organ music: the works of José Marques e Silva (1782-1837) and the organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828). In: WOOLEY, Andrew, KITCHEN, John (Eds.). *Interpreting historical keyboard music: sources, contexts and performance*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. pp. 157-172; VAZ, João. “Portuguese” organ versus “Iberian” organ: organ building in Portugal after 1700. *Boletim Cultural* 2018/2019, Mafra, 2.a série, pp. 59-74, 2019.

ao passo que o *Flautado com Palheta*, no instrumento arouquense, exigia que o próprio executante ou eventuais auxiliares de registoção puxassem ou fechassem os puxadores de registo solidários às *Palhetas*, nas respectivas passagens onde eram requeridas.

Figura 1 – frontispício do manuscrito da “Sonata p.a Órgão” de Arouca.



Fonte: Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Secção de Música, M.M. 4475.

Devido ao fato do órgão ao qual a obra foi destinada na origem ter chegado aos nossos dias, preservando o fundamento da sua substância histórica, impõe-se a abordagem da atividade exercida em Portugal pelo seu construtor, situando-a no panorama da organaria do seu tempo. Assim, poder-se-á compreender melhor o instrumento seja no seu contexto original, seja no estado para o que foi transformado, com grande probabilidade, aquando da composição da sonata em causa.

No decurso do século XVIII, a escola de organaria desenvolvida em torno da figura basilar do frei Joseph de Eizaga Echevarría

(Éibar, ? – Palencia, 1691), levaria o órgão de raiz castelhana⁵ – instrumento dotado desde os anos 1560/70 de um teclado partido entre baixos e tipples (isto é, entre as notas centrais *c'* e *c#'*)⁶, ao seu apogeu, alcançado pelos anos 1770/80 –, através da incorporação e ulterior desenvolvimento de duas inovações técnicas fundamentais criadas pelo frade franciscano *guipúzcoano*. Foram elas: a implantação horizontalmente à fachada do órgão dos tubos de palheta de comprimento real, “en artillería” ou “en forma de tiros”, e a incorporação das arcas ou caixas de ecos, providas de uma tampa móvel controlada pelo pé do organista de modo a favorecer o que Echevarría chamou na origem de “suspensión de voy y vengo”, ou, em outras palavras, os ecos (piano) e os seus respetivos “contraecos” (forte)⁷.

A vanguarda do órgão ibérico, impulsada na Espanha pelas diversas ramificações da escola Echevarría de organaria, teria duas vias principais de penetração em Portugal⁸: de um lado, o percurso principal, a corrente de organeiros de origem galega liderada pelo frei donato do Convento de São Francisco de Santiago de Compostela Simón de Fontanes Moreira, que erigiria na Sé Primacial de Braga (1737-1739) dois monumentais órgãos de fachadas idênticas e implantados frente a frente, legitimando, no reino português, o paradigma da simetria visual e sonora do órgão ibérico setecentista, irradiado da Catedral de Santiago

5 Segundo Marco Brescia: “no século XVI, a atividade de organeiros de origem fundamentalmente flamenga, nos territórios castelhanos, germânica e também francesa, nos territórios catalães e valencianos, conjugada ao labor desenvolvido conjunta ou paralelamente por organeiros autóctones, deu lugar a duas maneiras distintas de conceber o órgão. Contudo, a mobilidade destes artefices entre as fronteiras das coroas de Castela e Aragão e o cruzamento de experiências ao longo desta e da centúria seguinte concorrerem à uma certa unificação da conceção organeira com a supremacia, no século XVIII, sob a égide da dinastia borbónica, do modelo castelhana sobre o catalão-valenciano”. BRESCIA, Marco. Órgão José Joaquim da Fonseca (c. 1863) e a Organaria Histórica Portuguesa / Organ José Joaquim da Fonseca (c. 1863) and the Portuguese Historic Organ-making. Lisboa: Castelpor, 2020. 135p., p. 29.

6 Sobre o teclado partido, característica sine qua non de um órgão ibérico de raiz castelhana, o célebre compositor Francisco Correa de Arauxo (Sevilha, 1584 – Segóvia, 1654) escreveu: “celebre invención, y muy versada en los Reynos de Castilla, aunque en otros no conocida”. CORREA DE ARAUXO, Francisco. Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica y Theorica de Organo, intitulado Facultad Organica. Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626. 26 ff. + 204 ff., f. 65 recto.

7 Acerca da evolução do órgão ibérico Cf. a obra de referência máxima JAMBOU, Louis. Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988. 2 vv. 616 pp.

8 Sobre o órgão ibérico no contexto setecentista português Cf., sobremodo, BRESCIA, Marco. L'école echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal. Tese de Doutorado. École Doctorale V: Concepts et Langages, 2013. Paris: Université Paris IV – Sorbonne, 2013. 2vv. 555 pp., ou, ainda, BRESCIA, Marco. A Organaria na Galiza no século XVIII e a sua expansão a Portugal. Boletim Cultural 2018/2019, Mafra, 2.a série, pp. 127-147, 2019, e VAZ, João. “Portuguese” organ versus “Iberian” organ: organ building in Portugal after 1700. Boletim Cultural 2018/2019, Mafra, 2.a série, pp. 59-74, 2019.

de Compostela⁹. Do outro lado, deve-se referir a atividade desenvolvida por Don Manuel Benito Gómez de Herrera, natural de Valladolid¹⁰, de cuja atividade na Espanha até o momento só se conhece o órgão da Igreja de San Pedro de Tordesillas (1714)¹¹. Antes de Tordesillas, Gómez de Herrera quiçá possa ter trabalhado no órgão do antigo Convento de Nossa Senhora da Natividade de Tentúgal (Distrito de Coimbra, Portugal), atualmente conservado na Igreja da Misericórdia da mesma cidade, uma vez que Rodrigues – embora sem a necessária comprovação de fonte – refere a data 1710 para a construção do instrumento (2017, p. 126), certamente construído pelo mestre organeiro castelhano. Não se sabe ao certo quando Gómez de Herrera se estabeleceu em Lisboa, mas, num documento de 1722 relativo à conclusão do antigo órgão da Sé de Viseu, encontra-se uma referência à “quitação que da Manuel Bento Gomes, natural de Valhadolim, reino de Castela” (Jordan, 1993, p. 19), o que, ao menos, aponta para o fato de que o organeiro se encontrava trabalhando efetivamente em Portugal, posto que num instrumento de envergadura. Pela mesma altura, e mais precisamente entre 1719 e 1724, o organeiro *vallisoletano* reconstruiu o órgão do antigo Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra¹².
A Declaração verdadeira e sucinta do grande órgão do Real Mosteiro

9 Acerca da simetria visual e sonora do órgão ibérico Cf. CEA GALÁN, Andrés. La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga. In: El Libro de la 48ª Semana de Música Religiosa de Cuenca: 5 artículos. Cuenca: Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, pp. 56-87; BRESCIA, Marco. Quis audivit unquam tale / Quis vidit huic simile: arquitetura sonora do órgão ibérico no século XVIII. Boletim Cultural 2018/2019, Mafra, 2.a série, pp. 107-125, 2019; ou, ainda, mais especificamente, no caso português, BRESCIA, Marco. Simetria visual e sonora do órgão ibérico em Portugal: o pioneirismo da Sé do Porto. In: Restauro dos Órgãos da Epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto. Porto: Cabido Portucalense, 2017, pp. 43-52.

10 Apesar da sua proveniência da cidade castelhana, não se encontram dados sistemáticos acerca da atividade de Gómez de Herrera em Valladolid e na respectiva província. Cf. DE LA LAMA, Jesus Ángel. El órgano en Valladolid y su provincia: catalogación y estudio. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982. 526 pp.

11 O órgão da Igreja de São Pedro de Tordesillas, Província de Valladolid, restaurado em 1988 por Joaquín Lois, apresenta a seguinte composição: mão esquerda (C/D/E/F/G/A/B/H – c') – Flautado de treze, Octava, Docena, Quincena, Decinovenas, Llano, Címbala, Trompeta real – e mão direita (c'' – c''') – Flautado de treze, Octava, Docena, Quincena, Decinovenas, Llano, Címbala, Corneta, Trompeta real, Clarín -. Oito pisas para as Contrabas, solidárias às oito primeiras teclas do teclado manual (C/D/E/F/G/A/B/H).

12 A composição do instrumento, restaurado entre 2004 e 2008 por Pedro Guimarães, é a seguinte (os registos sublinhados são os acrescentados por Dom Benito Gómez de Herrera): a) Grande Órgão – Flautado de 24 (inteiro), Flautado mayor de 12 (m.e. e m.d.), Outava magna (inteira), Flauta de 6 (m. d.), Quinta em 12 (m.e. e m.d.), Super Outava clara (inteira), Requiteira (m.e. e m.d., I-II/III), Mixtura imperial (m.e. e m.d., VI), Sesquialtera (m.e. e m.d., III/V), Trompeta de batalha (m.e.), Trompeta Marinha (m.d.), Oboazes (m.e.), primeiro Clarim (m.d.), Dulçaina (m.e. e m.d.), Cornetão (m.e., VI), Oboé (m.d.), Chirimia (m.e.), Voz humana (m.d.), Flautado tapado de 6 (m.e.), Flautado de 12 (m.d.), Claron (m.e., VI), Clarãozinho (m.d., VII), Corneta real (m.d., VIII) –; b) Ecos – Flautado de 12 (m.e. e m.d.), Flautado violão (m.e.), Flauta de 12 (m.d.), Octava clara (m.e. e m.d., I/II-III), Quinta mista (m.d.), Sacabucha (m.e.), Quinzena clara (m.e.), Dezasetena e Dezanovena (m.e.), Dezanovena (m.d.), Címbala (m.e. e m.d., III), Sobrecímbala (m.e. e m.d., IV), Eco de Clarão (m.d., II), Trompeta magna (m.d.), Trompeta bastarda (m.e.), segundo Clarim (m.d.) –; c) Cadereta – Flautado de 12 (m.d.), Flautado de 6 (m.e. e m.d.), Quinzena do Cheio (m.e.), Cheio (m.e. e m.d., II/II-III), Tolozana (m.e., III), Cornetilla (m.d., III), Pifano (m.e. e m.d., II). Um único teclado de 45 notas (C-D-E-F-G-A-B-H – c' / c'' – c''') que ativa as três secções que compõem o órgão. Cf. MIRANDA, Pedro de, GUIMARÃES, Pedro, RAMOS, Célia, GINJA, Marco Lopes. O grande órgão de tubos, Igreja de Santa Cruz, Coimbra: restauro 2004 a 2008. Coimbra: Igreja de Santa Cruz, 2008. 31p., p. 15.

de Santa Cruz de Coimbra, escrita em 1726 por Dom Dionísio da Gloria, refere o órgão – e Gómez de Herrera – da seguinte maneira:

fabricado pelo insigne Mestre Dm. Manuel Benito Gomez de Herrera, de Nação Espanhola, é sem dúvida o melhor de toda a Espanha como se tem averiguado, por noticias a ouvidências de seus professores, confessando universalmente todos os que o ouvem e entendem ser este Órgão um monstro de harmonia excedendo nas circunstâncias, variedades, e primores o de Hamburgo no Norte, ao de Pádua e de Trento na Itália, e ao de Palencia em Castela (Miranda *et al.*, 2008, p. 16).

Relevante, no presente caso, é a menção ao paradigmático antigo órgão Joseph de Echevarría / Domingo de Aguirre da Catedral de Palencia (1688/1691), cujas trombetas em artilharia eram embocadas por cabeças de querubins, autêntica imagem de marca da escola Echevarría que Gómez de Herrera reproduz quer no já referido órgão de San Pedro de Tordesillas, quer nos flancos do positivo de costas do órgão que reconstrói em Santa Cruz de Coimbra, o que corrobora a sua afeição, se não filiação, à escola Echevarría.

Antes de erigir o instrumento arouquense, Gómez de Herrera construiria entre 1732 e 1733 um dos instrumentos mais excepcionais no contexto do órgão ibérico: o órgão da capela de São Miguel da Universidade de Coimbra¹³; instrumento dotado de apenas um teclado manual que, por sua vez, por intermédio de quatorze pisantes (sete para cada pé), acionava ou anulava as sete subdivisões que compõem o instrumento: Órgão I – três subdivisões, correspondentes aos registos de fundos, mutação composta e palhetas –, Órgão II – duas subdivisões, correspondentes

13 Composição do instrumento: a) Órgão I, **mão esquerda** (C – c') – Aberto de 24, Aberto de 12, Violão de 12, Oitava Real, Oitava tapada de 6, Dozena, Quinzena, Dezanovena e Vintedozena, Nazardo (IV), Cheio (IV), Címbala (IV), Subcímbala (III), Trompa real, Trompa de batalha, Fagote – e **mão direita** (c' – f'') – Aberto de 24, Aberto de 12, Flauta doce, Flauta travessa, Oitava real, Pífano, Oitava e Dozena, Dozena e Quinzena, Quinzena, Quinzena e Dezanovena, Corneta (VII), Cheio (IV), Címbala (IV), Trompa maior, Clarim, Oboé –; b) Órgão II, **registos inteiros** (C – f'') – Bordão, Flauta doce, Flauta de madeira, Oitava Tapada, Quinzena e Vintedozena –; c) Órgão III, **mão esquerda** (C – c') – Bordão, Quinzena, Pequeno Bordão – e **mão direita** (c' – f'') – Aberto de 12, Cheio (II/III), Flauta de ponta, Surdina. Dois pedais para os *Tambores*. Por meio de sete pedais para cada pé é possível ativar (pedais do pé direito) ou anular (pedais do pé esquerdo) as sete subdivisões internas do órgão. Deve-se destacar que a extensão do teclado manual aponta claramente para uma reconstrução do instrumento, ao menos, no período de transição entre os séculos XVIII e XIX, senão, o que é mais provável, já no primeiro terço do século XIX.

aos fundos e mutações compostas –, Órgão III – duas subdivisões, fundos e mutações compostas, acopláveis entre si. Na capela da Universidade de Coimbra, diferentemente das clássicas arcas de eco da escola Echevarría, a “suspensión de voy y vengo” é produzida por um sistema engenhoso que dota um instrumento provido de apenas um teclado manual de uma notável riqueza de planos contrastantes, o que, por outro lado, tampouco é de todo alheio à tradição da escola Echevarría, já que Gómez de Herrera deve ter tido bem em mente a existência do “aire de quitar y de poner a la cadereta”, isto é, o mecanismo que possibilitava abrir ou fechar a alimentação de vento da cadeireta ou órgão positivo de costas do antigo órgão Echevarría / Aguirre da catedral palentina¹⁴.

O último instrumento de Gómez de Herrera que se conhece é o monumental órgão do Mosteiro de Arouca¹⁵, em cujo secreto encontra-se a seguinte inscrição: “D.n EMmanuel Benedictus a Gomez ex-hisp./a & consul Hispaniarum/A Sufragio Magestati Lusitano/opido laguacensi/Olispone fecit anno Domini 1739”, o que dá fé tanto de que o mestre organeiro castelhano residia em Lisboa nesta altura, quanto do elevado estatuto social de que gozava. Trata-se de um instrumento de apenas um teclado manual de 45 notas (C-D-E-F-G-A-B-H – c' / c'♯ – c'') de primeira espécie nassariana¹⁶, isto é, com intonação¹⁷ de 24 palmos em

14 Segundo Marco Brescia: “c'est clair que nous sommes face à un instrument absolument singulier, où les effets d'écho, différemment des *arcas de ecos* avec leur *suspensión de voy y vengo* issues du savoir-faire de l'école Echevarría, sont ici produits par un système ingénieux qui permet à un instrument doté d'un seul clavier et tout renfermé dans une même enceinte creusée dans le mur de l'église d'avoir une remarquable richesse de plans sonores contrastants. Ainsi, Dom Benito Gómez de Herrera a dû bien se rappeler de l'existence de l'*aire de quitar y de poner a la cadereta*, c'est-à-dire le mécanisme pour donner et pour supprimer l'alimentation en vent de la cadereta de l'orgue Echevarría/Aguirre de Palence lors de la construction des instruments de Coimbre et d'Arouca”. BRESCIA, MARCO. **L'ÉCOLE ECHEVARRÍA EN GALICE ET SON RAYONNEMENT AU PORTUGAL**. TESE DE DOUTORADO. ÉCOLE DOCTORALE V: CONCEPTS ET LANGAGES, 2013. PARIS: UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE, 2013. 2vv. 555 pp., v.1, pp. 180-181.

15 O órgão do Mosteiro de Arouca foi restaurado em 2009 por Gerhard Grenzing. Segue a sua composição: *Flautado de 24* (registro inteiro), *Oitava magna de 24* (m. d.), *Flautado de 12* (m.e. e m.d.), *Ecos Flautado Violão* (registro inteiro), *Ecos Flauta doce* (registro inteiro), *Oitava real* (m.e. e m.d.), *Dozena* (registro inteiro), *Pifano* (m.e. e m.d.), *Quinzena* (registro inteiro), *Dezanovena* (registro inteiro), *Cheio de Quinzena* (m.e. e m.d.), *Cheio de Vintedozena* (m.e. e m.d.), *Cheio de Vinteseizena* (m.e. e m.d.), *Dulçaina* (m.e.), *Oboé* (m.d.), *Baixãozinho* (m.e.), *Clarim* (m.d.), *Tromba batalha* (m.e.), *Tromba marina* (m.d.), *Tromba real* (m.e.), *Tromba magna* (m.d.), *Ecos Nazardos* (m.e.), *Ecos Corneta* (m.d.). Teclado único de 45 teclas (C-D-E-F-G-A-B-H – c' / c'♯ – c''), 8 pisantes, *Tambor*, *Timbal*, *Canários*, estribo para a abertura/fechamento da arca de ecos, estribo anulador de *Cheios* – Acerca deste instrumento singular, Cf. GRENZING, GERHARD, FERREIRA, MANUEL PEDRO, FERREIRA DA ROCHA, MANUEL JOAQUIM. **O ÓRGÃO DO MOSTEIRO DE AROUCA: CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO PATRIMÓNIO MUSICAL**. VILA REAL: DIRECÇÃO REGIONAL DE CULTURA DO NORTE, CÂMARA MUNICIPAL DE AROUCA, 2009. 72 p, p. 68.

16 O eminente teórico e compositor aragonês Pablo Nassarre (Alagón, 1650 – Saragoça, 1730) classificou o órgão do seu tempo em quatro espécies: “es el Organo entre todos los Instrumentos tan singular, que todos los otros [...] son contenidos en él. [...] Excede su cuerpo en la magnitud a todos los otros. Son de quatro especies distintas los que ay en magnitud: unos son de entonacion de veinte y seis palmos, que llaman sus Artifices; otros de treze; otros de seis y medio; y otros Portatiles. Llaman de entonacion de veinte y seis palmos à los mayores porque tiene esta medida el caño, ò flauta mayor del registro principal, que se llama flautado: y de treze, porque es esta la medida de la flauta mayor de los de segunda especie. Los de la tercera especie, tiene la mayor seis y medio. Y aunque los Portatiles, que son de quarta especie, està el tono en proporcion igual con los de la tercera, pero se distingue en no tener tanto de longitud el flautado, por ser tapado”. NASSARRE, Pablo. **Escuela Música, según la práctica moderna**. Saragoça: Herederos de Diego de Larumbe, 1724. 2 vv. 1007pp., v. 1, pp. 481-482.

17 Tubos canoros dispostos na fachada do instrumento, correspondentes ao registro base, no caso ibérico, o *Flautado*.

fachada. Apesar do órgão ter sido claramente reconstruído entre fins do século XVIII e começos do XIX, o que é corroborado pela presença dos dois pedais anuladores de Cheios característicos do órgão histórico de tipo português, tanto a oitava curta como a extensão aguda do teclado manual do instrumento – que à época já alcançava o e¹⁸ – foram mantidas, o que não deixa de representar um relevante descompasso perante a música e a prática organística coeva.

Figura 2 – à esquerda, frontispício do órgão Gómez de Herrera do Mosteiro de Arouca (1739); à direita, pormenor do teclado manual do instrumento, com extensão de 45 notas (C-D-E-F-G-A-B-H – c' / c'♯ – c¹⁸).



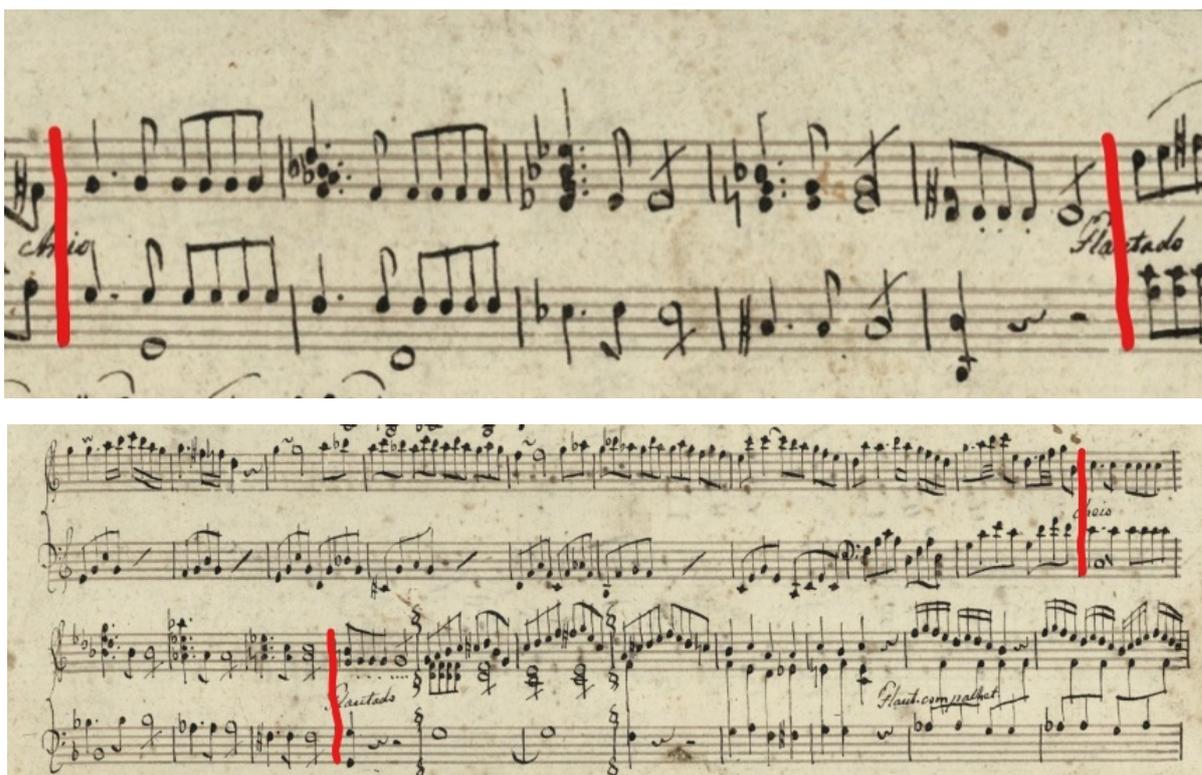
Fonte: arquivo pessoal do autor.

A extensão de 45 notas do teclado do instrumento secundou, incontornavelmente, a composição da “Sonata p.a Órgão” de Arouca, que, contrariamente a praticamente todas as obras organísticas coetâneas, não ultrapassa jamais o c¹⁸. Não obstante, a coerência musical da obra – ainda mais notável num teclado de diminuta dimensão para a época – fortalece a hipótese de se tratar de uma obra original e não da adaptação de uma obra pré-existente

18 Em Portugal, o teclado manual já alcançaria o e¹⁸ – ficando, assim, composto por 53 teclas (C – c' / c'♯ – e¹⁸) –, nos instrumentos construídos por António Xavier Machado e Cerveira (Aguim, 1756 – Caxias, 1828) para o Convento de São Pedro d'Alcântara em Lisboa (1784) – trasladado em 1848 para a Igreja de São Roque da mesma cidade, onde, embora bastante alterado, ainda se conserva – e pelo organeiro galego radicado em Guimarães Francisco Antonio de Solla (San Andrés de Xeve, 1731 – Guimarães, 1794) para o Mosteiro de Tibães (1785). Tal fato marca um notável distanciamento entre a organaria portuguesa e espanhola, em cujo contexto os teclados dos órgãos só alcançariam, de maneira generalizada, as 53/54 teclas pelos anos 1850/60.

ao órgão em causa. Outro fato digno de especial menção é a interrupção da seqüência natural de oitavas descendentes na mão esquerda compreendida entre os compassos 33 e 37, posto que as notas E bemol e C sustenido, que corresponderiam à voz do baixo, não existem, naturalmente, na oitava curta do órgão de Arouca, o que, igualmente, acontece entre os compassos 124 e 128, onde a seqüência de oitavas na mão esquerda é interrompida em razão da inexistência das notas A bemol e F sustenido (Figura 3).

Figura 4 – seqüências descendentes de oitavas de mão esquerda interrompidas no baixo entre os compassos 33 e 37 (acima) e 124 e 128 (abaixo), em razão da inexistência das notas E bemol e C sustenido e A bemol e F sustenido, respectivamente, na primeira oitava (oitava curta) do órgão de Arouca. Grifos do autor.



Pois bem, numa transcrição rigorosa do texto filológico original – cujo único manuscrito conhecido é a supracitada fonte conservada na Biblioteca Nacional de Portugal –, tais notas, inexistentes no órgão da origem, não deveriam figurar, muito embora, na sua

edição de compromisso entre o texto original e a interpretação crítica do mesmo – a única edição publicada da Sonata de Arouca –, ao levar em conta a fonte organológica em causa, Vaz (2013, pp. 42-49) complementa, sabiamente, nos compassos 33-37 e 124-128, as notas inexistentes no manuscrito original, escritas, outrossim, em caracteres menores para evidenciar que se trata inequivocamente de um acréscimo do editor (Figura 4).

Figura 5 – transcrição de João Vaz dos compassos 33-37 e 124-128. Fonte: VAZ, João (Estudo e transcrição). *Sonatas Portuguesas para Órgão del Siglo XVIII tardio / Late-Eighteenth-Century Portuguese Organ Sonatas*. Cuadernos de Daroca IV. Saragoça: Institución Fernando el Católico, 2013. 65 pp. Grifos do autor.

Interessante é notar que a mesma obra, caso fosse transcrita por um musicólogo consciencioso mas que não conhecesse em profundidade a evolução do órgão em Portugal, muito provavelmente prescindiria do completamento das notas do baixo inexistentes no manuscrito, o que evidencia o fato de que, para além da crítica de fontes filológico-musicais e do absoluto respeito

para com a informação musical presente no(s) respectivo(s) manuscrito(s), inerentes a uma edição de tipo *Urtext*, no caso dos instrumentos históricos – e, sobretudo de um órgão histórico –, a necessidade da crítica da fonte organológica coetânea à obra se justifica, a ponto de direcionar a escolha por uma edição de compromisso entre o texto filológico-musical original e a edição interpretativa consoante as características da fonte organológica, neste caso específico, o descompasso da extensão do teclado do instrumento arouquense face ao repertório em voga à época da composição da obra. Desta feita, o próprio instrumento a que a obra é destinada – e não apenas no presente caso, mas de forma generalizada –, secundaria decisivamente a composição, publicação e a conseqüente interpretação musical.

Transcendendo a discussão editorial entre a oposição ou, vista de outra perspectiva, a complementaridade entre “filologia musical *versus* organologia”, dicotomia presente no epíteto do presente trabalho, vale suscitar ainda uma outra reflexão: em se tratando de música histórica, a interpretação historicamente informada do repertório de tecla portuguesa requer ainda, para além da introdução e adequação por parte do organista de ornamentos propriamente ditos condizentes com a estética musical em causa, o emprego de glosas, isto é, diminuições utilizadas à discrição do intérprete entre determinados intervalos melódicos. Nesse caso, ao se interpretar a “Sonata p.a Órgão” de Arouca noutros órgãos portugueses coevos à sua composição, para além da onipresença da primeira oitava completa, que permitiria a plena consecução do gesto musical do compositor no sentido do completamento duas sequências acima referidas de oitavas da mão esquerda truncadas pela impossibilidade de executá-las na oitava curta do órgão arouquense de Gómez de Herrera, ao contar com um teclado já largamente estendido até o e^o, não caberia a execução de glosas – por exemplo, na passagem de cariz mais lírico e melódica compreendida entre os compassos 113 e 124 (Figura 5) –, que pudessem exceder a limitação da extensão do teclado

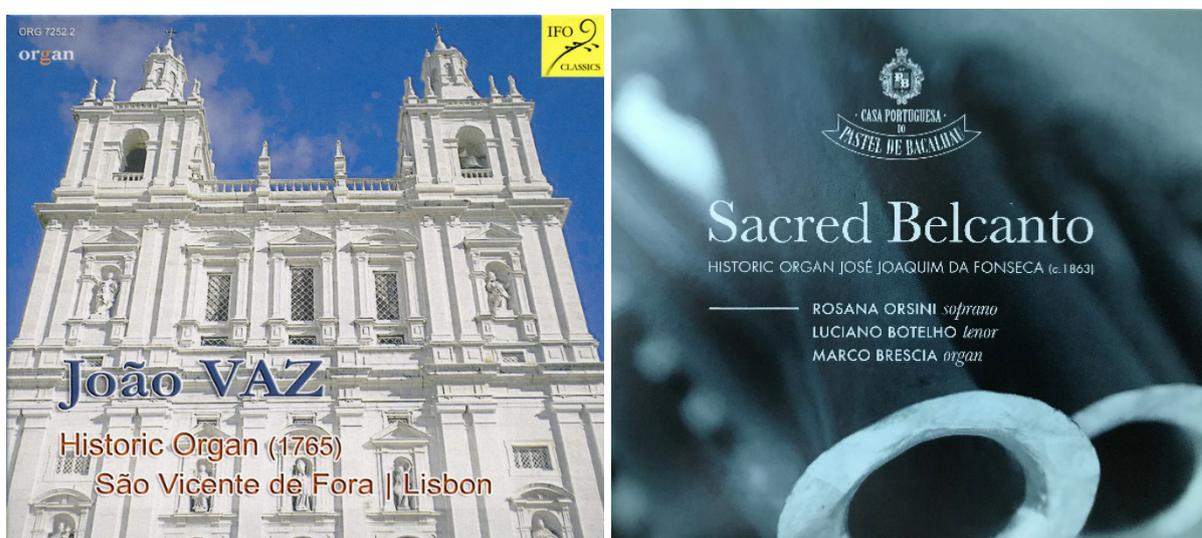
manual até ao c''' do órgão vinculado à origem da composição e alcançar o e''' em voga nos órgãos “modernos” da época?

Figura 6 – passagem de cariz melódico compreendida entre os compassos 113 e 124, onde, num instrumento “moderno”, isto é coevo à composição da obra, com extensão do teclado manual de 53 teclas (C – c' / $c'\sharp$ – e''') poderia caber a execução de glosas que transcendessem a extensão aguda (c''') do órgão de Arouca.



Nesse sentido é interessante contrastar as duas únicas gravações discográficas da “Sonata p.a Órgão” de Arouca existentes: a de Vaz (2006, faixa 16), realizada ao órgão histórico Juan Fontanes de Maqueira (1765) da Igreja de São Vicente de Fora de Lisboa – cuja extensão dos dois teclados manuais é de 47 notas (C-D-E-F-G-A-B-H – c' / $c'\sharp$ – d''') –, e a de Brescia (2020, faixa 4), realizada ao órgão histórico José Joaquim da Fonseca (c. 1863) atualmente conservado na Casa Portuguesa do Pastel de Bacalhau de Vila Nova de Gaia – cuja extensão do teclado manual é de 54 notas (C – c / $c'\sharp$ – f''') –. Dois instrumentos muito diversos, com quase um século de diferença entre as suas respectivas construções, o primeiro iniludivelmente ibérico, o segundo, claramente histórico português, que condicionam leituras conscientes e perfeitamente coerentes quer para com o estilo composicional da obra, quer para com as fontes organológicas utilizadas, e, por conseguinte, notavelmente diferentes entre si.

Figura 7 – Capas dos CDs “Historic Organ (1765) / São Vicente de Fora / Lisbon” de João Vaz e “Sacred Belcanto” de Rosana Orsini, Luciano Botelho e Marco Brescia, nos quais se encontram as duas únicas gravações discográficas da “Sonata p.a Órgão” de Arouca.



Longe de retirar valor à edição fiel ao texto original do(s) manuscrito(s) que chegou(aram) aos nossos dias, enriquecedor será, no que tange à discussão quer editorial, quer interpretativa, levantar a importância, e, até mesmo, a imprescindibilidade de situar a obra em causa no seu contexto histórico-musical e organológico, indo além da opção editorial dogmática pela reprodução estrita do texto filológico-musical original, mas, crítica e irrestritamente, refletindo acerca das eventuais reduções e anacronismos que uma tal postura poderia acarretar tanto no que se refere à fidelidade para com o contexto histórico e organológico que viu nascer uma obra, como para com a sua recriação informada noutros contextos histórica, geográfica, organológica e esteticamente correlatos.

Referências

Fontes Arquivísticas

P-Ln M.M. 4475, “Sonata p.a Órgão”. Disponível em: <https://purl.pt/29183>. Acesso em: 18 fev. 2022.

Tratados Históricos

CORREA DE ARAUXO, Francisco. **Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica y Theorica de Organo, intitulado Facultad Organica**. Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626. 26 ff. + 204 ff.

NASSARRE, Pablo. **Escuela Música, según la práctica moderna**. Saragoça: Herederos de Diego de Larumbe, 1724. 2 vv. 1007pp.

Livros

BRESCIA, Marco. **Órgão José Joaquim da Fonseca (c. 1863) e a Organaria Histórica Portuguesa / Organ José Joaquim da Fonseca (c. 1863) and the Portuguese Historic Organ-making**. Lisboa: Castelpor, 2020. 135p.

DE LA LAMA, Jesus Ángel. **El órgano en Valladolid y su provincia: catalogación y estudio**. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982. 526 pp.

GRENZING, Gerhard, FERREIRA, Manuel Pedro, FERREIRA DA ROCHA, Manuel Joaquim. **O órgão do Mosteiro de Arouca: conservação e restauro do património musical**. Vila Real: Direcção Regional de Cultura do Norte, Câmara Municipal de Arouca, 2009. 72 p.

JAMBOU, Louis. **Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII**. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988. 2 vv. 616 pp.

MIRANDA, Pedro de, GUIMARÃES, Pedro, RAMOS, Célia, GINJA, Marco Lopes. **O grande órgão de tubos, Igreja de Santa Cruz, Coimbra: restauro 2004 a 2008**. Coimbra: Igreja de Santa Cruz, 2008. 31p.

Capítulos de Livros

BRESCIA, Marco. Simetria visual e sonora do órgão ibérico em Portugal: o pioneirismo da Sé do Porto. In: **Restauro dos Órgãos da Epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto**. Porto: Cabido Portucalense, 2017, pp. 43-52.

CEA GALÁN, Andrés. La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga. In: **El Libro de la 48ª Semana de Música Religiosa de Cuenca: 5 artículos**. Cuenca: Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, pp. 56-87.

VAZ, João. Dynamics and orchestral effects in late eighteenth century Portuguese organ music: the works of José Marques e Silva (1782-1837) and the organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828). In: WOOLEY, Andrew, KITCHEN, John (Eds.). **Interpreting historical keyboard music: sources, contexts and performance**. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. pp. 157-172.

Artigos em Periódicos

BRESCIA, Marco. A Organaria na Galiza no século XVIII e a sua expansão a Portugal. **Boletim Cultural 2018/2019**, Mafra, 2.^a série, pp. 127-147, 2019.

BRESCIA, Marco. Quis audivit unquam tale / Quis vidit huic simile: arquitetura sonora do órgão ibérico no século XVIII. **Boletim Cultural 2018/2019**, Mafra, 2.^a série, pp. 107-125, 2019.

JORDAN, Wesley. Manoel de S. Bento Gomes, *Magister Aenigmaticus*: notes about an eighteenth century organ builder of Valladolid, his work and his importance to organography. **Revista de Musicología**, Madrid, v. 16, n. 6, pp. 3278-3292, 1993.

VAZ, João. “Portuguese” organ versus “Iberian” organ: organ building in Portugal after 1700. **Boletim Cultural 2018/2019**, Mafra, 2.^a série, pp. 59-74, 2019.

Dissertações e Teses

BRESCIA, Marco. **L'école echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal**. Tese de Doutorado. École Doctorale V: Concepts et Langues, 2013. Paris: Université Paris IV – Sorbonne, 2013. 2vv. 555 pp.

RODRIGUES, José. **O órgão ibérico em Braga**: instrumentos e características. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, 2017. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2017. 208p.

VAZ, João. **A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime**. Tese de Doutorado. 2009. Évora: Universidade de Évora, 2009. 2 vv. 538 pp.

Partituras Publicadas

VAZ, João (Estudo e transcrição). **Sonatas Portuguesas para Órgão del Siglo XVIII tardio / Late-Eighteenth-Century Portuguese Organ Sonatas**. Cuadernos de Daroca IV. Saragoça: Institución Fernando el Católico, 2013. 65 pp.

Gravações

BRESCIA, Marco, ORSINI, Rosana, BOTELHO, Luciano. **Sacred Belcanto**. CD Castelpor 001. Castelpor Portugal, 2020.

VAZ, João. **Historic Organ (1765) / São Vicente de Fora / Lisbon**. CD ORG 7252.2. Info Classics Alemanha, 2006.