

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

FELIPE ANTÔNIO BERNARDO

A ATIVIDADE ORGANÍSTICA
NO BRASIL COLONIAL
E SUAS RELAÇÕES COM PORTUGAL

São Paulo
2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

B523a Bernardo, Felipe Antônio, 1987-

A atividade organística no Brasil Colonial e suas relações com Portugal / Felipe Antônio Bernardo. - São Paulo, 2016.
65 f.: il.

Orientadora: Prof^a Dr^a Dorotéia Kerr.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Órgão (Instrumento musical). 2. Música sacra. 3. Música – Brasil – História. 4. Música – Portugal – História. I. Kerr, Dorotéia Machado. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD 786.5

FELIPE ANTÔNIO BERNARDO

A ATIVIDADE ORGANÍSTICA
NO BRASIL COLONIAL
E SUAS RELAÇÕES COM PORTUGAL

Trabalho equivalente apresentado à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como exigência parcial para obtenção do grau de mestre em Música.

Área de concentração:

Práticas Interpretativas (Órgão).

Orientadora: Profa. Dra. Dorotéa Kerr

São Paulo
2016

Nome do Autor: Felipe Antônio Bernardo

Título: A ATIVIDADE ORGANÍSTICA NO BRASIL COLONIAL E SUAS RELAÇÕES
COM PORTUGAL

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Dorotéa Kerr (UNESP)

Profa. Dra. Celina Chariler (NYU)

Prof. Dr. Ricardo Kubala (UNESP)

RESUMO

A atividade organística no período colonial brasileiro foi intensa. Muitos órgãos vieram de Portugal para o Brasil e postos de organista foram criados nas principais igrejas. Para compreender qual era a música praticada no Brasil é preciso um olhar para a música de órgão portuguesa, afinal os primeiros organistas que aqui tocaram vieram de Portugal ou aprenderam com eles. O órgão ibérico tem muitas particularidades que participaram do desenvolvimento composicional da música portuguesa para teclado.

Palavras chave: Órgão; Música Sacra; História da Música Brasileira; Órgão Ibérico; Música Portuguesa para Órgão.

ABSTRACT

The organ activity in the Brazilian colonial period was intense. Many organs came from Portugal to Brazil and organist posts were created in the main churches. To understand what the music practiced in Brazil, is necessary to take a look at the Portuguese organ music, after the first organists who have played here came from Portugal or learned from them. The Iberian organ has many exclusive features which participated in the compositional development of the Portuguese keyboard music.

Key words: Pipe Organ; Sacred Music, History of Brazilian Music; Iberian Organ; Portuguese music for keyboard.

Data do concerto: 17 de Março de 2016 (Mosteiro de São Bento de São Paulo)

Data da Defesa: 31 de Março de 2016 (Instituto de Artes da UNESP)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus em primeiro lugar, pelo dom da Música e por ter me concedido tantas coisas boas, sempre.

Mãe, Pai e Tobias, que sempre estão ao meu lado me apoiando e incentivando. Não seria ninguém sem vocês e todo amor e carinho que vocês me dão!

Agradeço imensamente à minha orientadora Dorotéa Kerr, que me fez ser um músico melhor e abriu meus pensamentos para novos horizontes, com paciência e determinação. Aos meus professores que me acompanharam na jornada do mestrado, em especial à Yara Caznok, Sonia Ray e Paulo Castagna, meu profundo agradecimento por tantos ensinamentos musicais e lições de vida. Aos professores Celina Charlier, Any Raquel de Carvalho, Nahim Marun e Ricardo Kubala que aceitaram o convite para compor as bancas examinadoras.

Aos atenciosos funcionários da seção de Pós-Graduação da UNESP, obrigado.

Agradeço ao Pe. Carlos Alberto Contieri, SJ, diretor do Pateo do Collegio por confiar no meu trabalho e incentivar, de diversas formas, meus estudos e meu caminho.

Aos meus cantores da *Schola Cantorum*, meu muito obrigado pela paciência comigo durante esses anos!

Aos meus anjos da guarda que rezam e cuidam de mim, não tenho palavras para expressar tanta gratidão e carinho.

Agradeço também aos meus Amigos, que me cercam de boas energias, bons conselhos e boas risadas.

Ao Mosteiro de São Bento de São Paulo, na pessoa do Revmo. Dom Abade Matthias T. Braga, OSB por conceder que eu realizasse meus recitais de mestrado neste lugar tão especial, que abriga um maravilhoso instrumento. Agradeço também ao Dom João Marcos, OSB e Dom Alexandre, OSB, que me apoiaram na realização dos recitais.

A.M.D.G.

LISTA DE FIGURAS

Partituras:

1. António Carreira: Tiento a Quatro de segundo Tom
2. Manuel Rodrigues Coelho – Flores de Música: Segundo verso do quarto tom sobre cantochão do contralto
3. Pedro de Araújo: Batalha do sexto tom
4. Carlos Seixas: Toccata Quinta
5. Manuel Rodrigues Coelho – Flores de Música: 1º Tiento de primeiro tom
6. António Carreira: Fantasia em Lá-Ré
7. Pedro de Araújo: Batalha de sexto tom

Fotos:

1. Órgão do Mosteiro de Santa Cruz na cidade de Coimbra
2. Altar-mor e órgãos da Catedral da Cidade do Porto
3. Catedral de Mafra – detalhe dos órgãos
4. Detalhe da Trombeteria do órgão da Igreja de São Francisco –Porto
5. Órgão da Sé de Mariana – MG
6. Órgão recém-construído no Museu da Música em Mariana
7. Órgão da Matriz de Santo Antônio - Tiradentes
8. Órgão instalado na Igreja do Carmo em Diamantina
9. Órgão da Igreja Nossa Senhora do Rosário em Embu das Artes
10. Órgão “da Coroa” instalado no Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1	
A música portuguesa para órgão.....	11
1.1. Compositores portugueses.....	12
1.1.1. António Carreira.....	12
1.1.2. Manuel Rodrigues Coelho.....	15
1.1.3. Pedro de Araújo.....	17
1.1.4. José António de Carlos Seixas.....	19
1.2. Formas e estilos.....	22
1.2.1. Tiento.....	22
1.2.2. Fantasia.....	25
1.2.3. Batalha.....	27
Quadro demonstrativo e comparativo de estilos.....	30
1.3 Questões de performance da Música Ibérica para órgão.....	31
2	
O Órgão Ibérico.....	33
3	
O órgão no Brasil colonial.....	38
3 O primeiro órgão do Brasil.....	40
3.2 Órgãos em outras regiões do Brasil.....	41
3.3. Os órgãos de Minas Gerais.....	43
3.3.1. O órgão de Mariana.....	44
3.3.2. O órgão de Tiradentes.....	47
3.3.3. O órgão de Diamantina.....	48
3.4. A conservação dos instrumentos.....	49
4	
As ordens religiosas e o órgão no Brasil.....	51
4.1. Jesuítas e a música.....	51
4.1.1. Os órgãos dos jesuítas.....	52
4.2. Os beneditinos.....	54
5	
O órgão e a música no Brasil colonial.....	57
5.1. O organista em terras brasileiras.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	63

A atividade organística no Brasil colonial e suas relações com Portugal

INTRODUÇÃO

Até o presente não foram encontradas partituras para órgão solo escritas durante o período colonial brasileiro. Para compreender melhor o âmbito organístico no Brasil colônia, é preciso traçar um panorama da localização dos órgãos e como foram instalados ou construídos. O sistema colonial implantado no Brasil impedia, até certa época, qualquer tipo de produção nacional, seja de bens ou de serviços: todos os produtos e serviços vinham de Portugal. Portanto, essa era a origem dos órgãos que para cá foram trazidos em longas e perigosas viagens pelo mar, por terra, sempre a pedido de algum clérigo, geralmente para a fundação ou inauguração de alguma igreja da Sé ou um mosteiro; e, em sua maioria, seriam tocados por membros do clero, que tinham algum estudo musical.

O objetivo deste trabalho é trazer à tona um assunto bem pouco tratado no meio acadêmico, devido ao próprio estado desta arte, que é a composição musical para órgão solo no Brasil.

Os trabalhos acadêmicos escritos sobre as atividades organísticas no Brasil foram iniciados a partir de 1941, com um tipo de artigo, chamado tese, para o concurso à cadeira de órgão da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, à qual concorria o organista Ângelo Camin, seu autor. O tema era a fônica do órgão. Os outros trabalhos que seguiram também foram realizados por ocasião de algum concurso de provimento do cargo de professor de órgão. A ênfase era sempre dada ao instrumento – como um órgão funciona, qual é sua sonoridade e qual é o mistério da reginação. Esse foi o primeiro momento da pesquisa acadêmica sobre esse instrumento.

Outro momento, bem diferente, aconteceu a partir do início da pós-graduação em música, no início dos anos 1980, na mesma instituição, que passara a ser nomeada Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que substituiu a antiga Escola Nacional de Música. A partir desse momento, as pesquisas na pós-graduação começaram a ser direcionadas às questões de interpretação da música de compositores europeus. E uma delas, cujo tema mais se aproximou das nossas origens ibéricas, por assim dizer, foi a dissertação de Bailinda Hackert sobre a execução de *Tientos* compostos por Francisco Correa de Arauxo.

O primeiro trabalho a tratar da atividade organística no Brasil foi defendido, em 1985, nesse mesmo curso de pós-graduação, pela pesquisadora Dorotéia Kerr; essa pesquisa pela tentativa de abrangência no trato de tudo que pudesse existir sobre essa atividade dos organistas e construtores tem servido de base para outras pesquisas voltadas às questões brasileiras. Assim, o pensar sobre essa atividade no Brasil começou timidamente a se tornar um tema para alguns organistas. Devo mencionar a dissertação de mestrado na Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Julio Amstalden, os doutorados na Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) de José Luis Aquino e Haendel Cecilio Silva, respectivamente.

Decidi fazer este trabalho pensando que as relações musicais entre Brasil e Portugal devem ser conhecidas dos organistas brasileiros atuantes por se tratar, a meu ver, de um assunto pertinente à sua formação musical e histórica. Essa é minha justificativa para escrever este trabalho.

Do ponto de vista das fontes e da metodologia, esta pesquisa está calcada em fontes secundárias – livros, artigos, partituras – cujos autores brasileiros e portugueses fizeram pesquisas primárias. Dentre esses estudiosos, saliento as pesquisas do Padre Jaime Diniz, de Curt Lange, de Santiago Kastner e Manuel Valença.

Para situar o leitor, decidi começar descrevendo o que era a música portuguesa para órgão e o que era o órgão ibérico neste período. Em seguida, um panorama de como e onde estavam situados os órgãos no Brasil e como era a sua atividade.

Entretanto, pairam ainda as questões básicas: qual música era tocada nestes instrumentos? O que os organistas conheciam do repertório musical da época? O que tocavam nos serviços litúrgicos?

Este artigo é um exercício de suposições. Algumas proporcionam conclusões: realmente os órgãos que existiram no Brasil até o final do século XVIII eram de origem portuguesa ou construídos por organeiros brasileiros de acordo com o modelo português. Sobre o que o organista tocava nesses instrumentos não há documentação conhecida, mas após estudar o contexto histórico entre Brasil e Portugal, a hipótese se mantém de que a música tocada no Brasil deveria ser, em grande parte, a música portuguesa para órgão, além do uso da improvisação, prática comum dos organistas.

Contraopondo-se a isso, podemos também entender melhor os órgãos desse período colonial, mesmo aqueles que aqui chegaram e há muito não mais existem. Sabemos que o modelo era da construção portuguesa, valorizando a decoração e a sonoridade criada para aquela música da época.

Com o passar do tempo, a atividade organística veio a incorporar a construção de instrumentos fabricados em terras brasileiras, por portugueses, e mais tarde, por brasileiros. Alguns destes instrumentos permanecem em bom estado de conservação e podem ser vistos e ouvidos em algumas igrejas do país. Eles ajudam a contar parte da história do órgão no Brasil, que começou na esquadra de Cabral com um pequeno instrumento portátil.

Como experiência pessoal enquanto músico prático e pesquisador, mais especificamente como mestre de capela do Pateo do Collegio e organista assistente no Mosteiro de São Bento de São Paulo, busquei neste trabalho enriquecer meu fazer musical através da compreensão dos processos histórico, cultural e musical que criaram o contexto musical do qual sou parte até hoje.

1 A música portuguesa para órgão

Para melhor compreensão do panorama em que se desenvolveu a arte organística portuguesa é preciso delinear o contexto social em que ela estava inserida e o processo de osmose musical que resultou do contato com o exterior, tanto no âmbito composicional quanto no da construção de instrumentos.

Segundo Manuel Valença, o desenvolvimento da arte organística em Portugal acompanhou de perto o percurso realizado nos demais países europeus, com sua dinâmica e ritmos próprios, assim como em outras áreas da cultura portuguesa. Fatores sociais, políticos e econômicos determinaram a evolução da atividade organística em Portugal. Valença ainda expõe que a localização geográfica de Portugal em relação aos países centrais da Europa “não parece ter significado um afastamento cultural necessariamente. Teria prejudicado apenas contatos imediatos e de maior intensidade com os lugares onde a arte organística desabrochou e floriu com maior esplendor”(VALENÇA, 1990, p. 17). De fato, as regiões portuguesas com melhores vias de acesso a outros centros culturais da Europa foram claramente favorecidas por estes intercâmbios culturais. Além da Itália, a Espanha foi o país que, pela proximidade, claramente influenciou muito a música portuguesa para órgão. Esta teve seu florescimento no decorrer do século XVII. Neste período, a prática de música instrumental em Portugal estava centrada no serviço religioso, católico, certamente, ora reforçando o repertório vocal polifônico, dobrando as vozes, ora adquirindo progressivamente uma autonomia como segundo momento da própria liturgia. A conquista dessa autonomia foi produto indireto dos termos aprovados no Concílio de Trento.

Desde a aceitação do órgão nas igrejas, a “arte de tanger”, ou seja, a arte de tocar, fora cuidadosamente cultivada sob a orientação de músicos instruídos, que elaboraram regras adequadas à aprendizagem correta de tocar o instrumento de teclas, tais como os dedilhados de escalas, maneiras de se tocar trinados, apojeaturas e mordentes, como distribuir as vozes entre mão esquerda e direita e até a posição das mãos no teclado.

Junto com a formação técnica, o organista deveria receber a formação indispensável para o êxito de sua carreira na época. Alguns liturgistas e mestres de cerimônias do século XVIII deram bastante atenção às funções do organista como colaborador da liturgia e elaboraram regras para ordenar sua atuação de forma que o organista ajudasse a deixar os atos litúrgicos mais solenes sem perturbar ou interferir no papel dos demais participantes. As orientações gerais eram complementadas por regimentos particulares – principalmente nas ordens religiosas – minuciosamente detalhados.

1.1 Compositores Portugueses

1.1.1 António Carreira

Não se tem conhecimento sobre o que foi a música de órgão em Portugal antes de António Carreira – figura musical central da Capela Real –, cuja data de nascimento e falecimento não se sabe ao certo, mas está entre 1520 e 1594, respectivamente – e, portanto, o grau e tipo de influência que ele pode ter recebido. O musicólogo Santiago Kastner, estudioso da área, julga que Carreira pode ter sofrido múltiplas influências por parte de uma série de compositores do norte da Europa, tais como Jacques Buus (1500-1565), Antonio de Cabezón (1510 -1566), Juan Bermudo (1510-1565), Thomas Thallis (1505-1585), além de Rocco Rodio (1565-1615), tendo em vista que os *Ricercare* que Carreira havia composto tinham estilo parecido com o italiano.

Segundo Kastner, Carreira teria sido aceito na Capela Real ainda adolescente como “moço de coro”, tendo sua formação sido feita por orientação do respectivo mestre ainda no reinado de D. João III. Este mestre teria sido Bartolomeu Troselho (Trosyllo) que esteve a serviço da Capela Real entre 1532 e 1551, ou mesmo 1562. Carreira foi educado na arte musical de acordo com as eficientes práticas de ensino da época e de acordo com o regulamento interno da capela. Teria então aprendido teoria e prática tanto do cantochão como do “canto de órgão” – como era chamada a polifonia vocal. Faziam também parte do currículo as habilidades de compor e executar música vocalmente ou com instrumentos, especialmente o órgão. Mais tarde, viria a prática de dirigir o coro dos cantores e os instrumentos que porventura eram associados a esses. Carreira ocupou, por vários anos, o cargo de “tangedor da Capela” até, depois de se sujeitar a muitos concursos, ascender ao cargo de Mestre da Capela Real, sob o reinado de D. Sebastião. Conservou o cargo durante o reinado de D. Henrique e foi confirmado no mesmo por Filipe I de Portugal, em 1580.

Dentre suas obras estão Fantasias, Tentos e Canções, que demonstram seu domínio na arte do contraponto e do estilo fugado, sabendo desenvolver temas e aplicando com notável poder inventivo os processos da variação (VALENÇA, 1990, p. 85). Estas peças estão no manuscrito 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Valença ainda observa que alguns de seus Tentos eram sobre temas de canções populares, mas a maior parte procura as raízes modais do cantochão. As peças mais longas são geralmente poli-temáticas. Sob o aspecto harmônico, Carreira opta, algumas vezes, por dissonâncias ásperas, buscando contrastes frequentes, fugindo da serenidade da música renascentista.

Carreira também tem o mérito de ter enriquecido a música de teclado ibérica com um modelo monomotívico de tento, desenvolvido a partir das condições naturais inerentes aos instrumentos de tecla, preparando o terreno para Rodrigues Coelho e Francisco Correia de Araújo. O conhecimento profundo de Carreira dos gêneros instrumentais europeus de seu tempo o tornou um dos grandes responsáveis pela consolidação formal e estilística do tento.

Kastner afirma que Carreira teve um papel relevante na formação de uma escola de órgão na Capela Real, não somente através de seu ensino diário e na forma como executava as peças, mas também por meio de sua obra, que foi modelo para os compositores portugueses que vieram a seguir.

A seguir um excerto do “Tento a Quatro de segundo Tom” de António Carreira.

70

This system contains measures 70 through 74. The right hand features a melodic line with a slur over measures 70-71 and a dotted quarter note in measure 72. The left hand provides a bass line with a slur over measures 70-71 and a dotted quarter note in measure 72.

Fol. 13 75

This system contains measures 75 through 79. The right hand has a melodic line with a slur over measures 75-76 and a dotted quarter note in measure 77. The left hand has a bass line with a slur over measures 75-76 and a dotted quarter note in measure 77.

80

This system contains measures 80 through 84. The right hand has a melodic line with a slur over measures 80-81 and a dotted quarter note in measure 82. The left hand has a bass line with a slur over measures 80-81 and a dotted quarter note in measure 82.

85 90

This system contains measures 85 through 89. The right hand has a melodic line with a slur over measures 85-86 and a dotted quarter note in measure 87. The left hand has a bass line with a slur over measures 85-86 and a dotted quarter note in measure 87.

95

This system contains measures 90 through 94. The right hand has a melodic line with a slur over measures 90-91 and a dotted quarter note in measure 92. The left hand has a bass line with a slur over measures 90-91 and a dotted quarter note in measure 92.

100

This system contains measures 95 through 99. The right hand has a melodic line with a slur over measures 95-96 and a dotted quarter note in measure 97. The left hand has a bass line with a slur over measures 95-96 and a dotted quarter note in measure 97.

1.1.2 – Manuel Rodrigues Coelho

Dentre os compositores que vieram depois de Carreira, destacou-se Manuel Rodrigues Coelho (1555-1635) que foi nomeado organista da catedral de Lisboa em 1603 e primeiro organista da Capela Real até sua morte. A obra de Rodrigues está contida no livro “Flores de Música”, que apresenta 24 Tentos e outras 109 peças de dimensão mais reduzida, e que foi publicado em 1620. Este compêndio de peças foi publicado em partitura de quatro pentagramas, como a partitura para coro.

Há uma semelhança evidente entre “Flores de Música” e “Obras de Música”, de Antonio de Cabezón, publicadas em Madrid em 1578. Rodrigues Coelho teve clara influência de Cabezón, no que reflete a estrutura formal e estilística de seus Tentos. Ainda sobre a questão estilística, Rodrigues Coelho prolongou a estrutura monomotívica do Tiento como já acontecia nas Fantasias de Antonio Carreira. Os Tentos deste compositor representam como que um compromisso entre a antiga estrutura imitativa do *Ricercare*, ainda relacionada à linguagem vocal sacra, com os novos gêneros emergentes da *Tocata* e *canzona*, características homofônicas e de ritmo harmônico mais intenso. A seguir, um excerto do Flores de música – o “Segundo verso do quarto tom sobre cantochão do contralto”.

LXXX. Segundo verso do quarto tom sobre o cantochão do
contralto.

MANUEL RODRIGUES COELHO
(Flores de musica, 205r)

The first system of musical notation, measures 1-6, is written in a grand staff with a common time signature (C). The treble clef part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half rest in measure 2, and then a melodic line starting in measure 3. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes throughout the system.

The second system, measures 7-13, continues the piece. The treble clef part has a melodic line with a long slur over measures 10-12. The bass clef part continues with a consistent rhythmic accompaniment.

The third system, measures 14-20, shows the treble clef part with a more active melodic line. The bass clef part maintains the accompaniment, with some rests in measures 17 and 18.

The fourth system, measures 21-26, concludes the piece. The treble clef part features a melodic line that ends with a long note in measure 26. The bass clef part has a final accompaniment line with a long note in measure 26.

1.1.3 Pedro de Araújo

Como figura central das gerações que seguiram está Pedro de Araújo, cuja data de nascimento e falecimento não se sabem ao certo (1640-1705 ou 1615 – 1694). Araújo trabalhou como organista na catedral de Braga, no norte de Portugal, além de ter trabalhado como mestre de coro do seminário da mesma diocese. Na sua obra, estão contidos Tentos, Fantasias e Batalhas e estão em manuscritos não autografados, encontrados em Braga.

Araújo nitidamente conhecia as obras dos espanhóis Cabezón, Carreira, Correia de Arauxo (1584-1654) e Cabanilles (1644-1712), entre outros compositores para instrumento de teclado, incluindo italianos. Araújo, em busca de outros rumos, manifestava, segundo Valença, a intenção de se aproximar mais do estilo italiano. No entanto, parece que na sua obra desta fase há ainda uma ligação forte ao passado por meio do canto eclesiástico, com o qual lidava diariamente. São os modos gregorianos que inspiram o compositor e condicionam a sua escrita, dando uma sonoridade severa a um grande número de obras.

Ocasionalmente, Araújo escreveu peças fora do contexto litúrgico, de caráter secular. Nelas, aplica o seu virtuosismo: acordes fechados em ritmos intensos, figurações fantasiosas e modulações com ritmo harmônico rápido (VALENÇA, 1990, p. 193). Suas obras se encontram em duas fontes distintas: o *Livro de Bouro*, Manuscrito 924 Braga, que segundo o pesquisador Gerhard Doderer, a fonte mais importante da música portuguesa para órgão do século XVII (VALENÇA, 1990, p.191). A outra fonte é a obra de Frei Roque da Conceição, que após estudos comparativos concluiu-se que os copistas esqueceram-se de identificar Araújo nestes manuscritos. Kastner publicou em 1978 peças selecionadas deste compositor. A seguir um trecho da obra mais conhecida nos dias de hoje de Araújo: a “Batalha do sexto tom”, aonde pode se notar o ritmo harmônico estático, o que denota a abertura para improvisação melódica e variação rítmica dos motivos.

41

Musical notation for measures 41-44. The piece is in a minor key. The right hand plays a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

45

Musical notation for measures 45-48. The right hand has rests in measures 45 and 46, then enters with a melody. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

49

Musical notation for measures 49-52. The right hand features a complex, syncopated melody with many beamed eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

53

Musical notation for measures 53-56. The right hand plays chords and a short melodic phrase. The left hand has a simple bass line with some rests.

57

Musical notation for measures 57-60. The right hand plays chords and a melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

61

Musical notation for measures 61-64. The right hand plays chords and a melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

1.1.4 José António Carlos de Seixas

Uma das mais conhecidas e relevantes figuras da música de teclado desse período em Portugal foi José António Carlos de Seixas (1704-1742). Nascido em Coimbra, era filho do organista da Sé, Francisco Vaz, com quem teria aprendido teoria musical e a tocar cravo e órgão. Com a morte de seu pai, Seixas foi nomeado seu sucessor temporário no posto de organista. Após dois anos, mudou-se para Lisboa, onde obteve o posto de organista da Capela Real e da Sé Patriarcal.

Supostamente, Seixas teria encontrado o famoso compositor italiano Domenico Scarlatti, conforme relatado por José Mazza, um de seus biógrafos. Como outros artistas da época, Seixas estava aberto às novas influências, principalmente do estilo italiano que parece, segundo Valença, marcar sua obra.

Além de Tocatas, Fugas e Minuetos para tecla, Seixas deixou também um concerto para cravo e orquestra de cordas e duas sinfonias ou aberturas para orquestra, bem como obras de música sacra. Segundo Kastner, parte da produção de Seixas tem certa indefinição quanto aos meios de execução, se comparada com a linha tradicional na Península Ibérica entre os compositores de música instrumental, sobretudo a música para teclado. O executante deveria adaptá-la às características do instrumento que tivesse em mãos, tanto no que se refere ao andamento quanto à ornamentação, até com liberdade para preencher certos acordes. A música de Seixas era um apelo à criatividade do executante, sendo, segundo Kastner, “uma música nascida da liberdade e da aversão às regras do barroco tardio na Península”. **Onde?**

Segundo Valença, os autógrafos originais deste compositor foram perdidos, restando apenas cópias que datam de uma época próxima ao seu falecimento.

Apesar de ter algumas obras intituladas Sonatas, essas não podem ser entendidas no sentido que tomaram no período clássico. Suas Sonatas são bem peculiares por seu caráter de Fantasia, com influência dos italianos Gabrielli (1651-1690), Corelli (1653-1713), além de Alessandro (1690-1725) e Domenico Scarlatti (1685-1757).

Segundo Valença, Seixas escolhia temas enérgicos e largos para as suas fugas, seguidos por uma imitação restrita, mas que logo é abandonada, tendendo mais para o modelo do Tiento, que era uma forma bastante usada neste período. Isso o distanciava do modelo de regras de contraponto lançado por Fux (1660-1741), o qual Haydn e Beethoven estudaram no *Gradus ad Parnassum* publicado em 1725. Alguns movimentos de suas peças com títulos de danças, como Minuete ou Giga parecem inapropriados para uma obra organística. Porém, apesar do título, outros compositores do mesmo período usaram temas e ritmos de dança de

modo disfarçado em suas obras. Observando o italianismo de sua obra, é possível observar influências de compositores alemães como Telemman e Krebs, contemporâneos de Carlos Seixas.

Kastner ressalta que apesar dessas influências Seixas não deixou de perder sua “genuinidade lusitana com todas as vantagens e defeitos”.

A seguir um excerto musical da “Toccata Quinta” de Seixas

Toccata Quinta

José Antonio Carlos de Seixas

typeset by Michele Giulianini

Allegro

The musical score for "Toccata Quinta" by José Antonio Carlos de Seixas is presented in a two-staff format. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegro". The score is divided into six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef staff featuring a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. The second system shows a treble clef staff with a series of sixteenth-note runs and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. The third system continues with sixteenth-note runs in both staves, with a fermata over a note in the treble staff. The fourth system features a treble clef staff with a series of sixteenth-note runs and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. The fifth system shows a treble clef staff with a series of sixteenth-note runs and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. The sixth system concludes with a treble clef staff featuring a series of sixteenth-note runs and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

1.2 Formas e Estilos

A forte influência dos músicos italianos foi sentida em toda a Europa durante o século XVI, inclusive na Península Ibérica. Além de danças, canções e motetos, as formas que os compositores da música de teclado da Península Ibérica praticaram foram principalmente os Tentos, as Fantasias e as Batalhas.

Este repertório foi composto para uso dentro da liturgia católica, sendo usado em diversos momentos alternando com o coro, substituindo partes cantadas. A seguir, descrições dos três principais estilos abordados pelos portugueses neste período.

1.2.1 Tento

Tal como o sentido da própria palavra Tento (ou *Tiento* em espanhol), a peça instrumental possui um caráter de busca, de exploração do material musical e da sua apresentação de forma articulada. De origem ibérica, o Tento destinava-se, durante o século XV, a ser tocado por conjuntos instrumentais, ou por instrumentos de tecla ou ainda de corda dedilhada. A partir da segunda metade do século XVI passou, gradualmente, a destinar-se somente aos instrumentos de teclas.

O musicólogo Louis Jambou chama a atenção para a problemática de se associar o Tento a uma suposta versão ibérica do *Ricercare*, da Fantasia, da Tocatas ou da Canzona. Em seu estudo "*Les origines du tiento*", ele acentua a originalidade formal e estilística do gênero ibérico que, mais do que pelo órgão, passou em primeiro lugar pela *vilhuela* na primeira metade do século XVI. Os primeiros Tentos dos quais se têm registro são os que estão na obra "El maestro", de Luys de Milán, publicada em Valência em 1535 e dedicada ao Rei D. João III. Jambou também demonstrou que o Tento não difere de forma substancial da Fantasia na produção musical de Milán. Apresenta um caráter de improvisação que o relaciona com o gênero *Ricercare*, se desejarmos estabelecer a ponte com a composição de outras regiões europeias.

O Tento é uma peça de textura homofônica e de caráter didático, que pretende através da execução musical, familiarizar o executante com os aspectos práticos da teoria associada aos oito modos eclesiásticos.

Os tentos eram tocados para preceder peças vocais, como Kyrie e Benedictus. Também precediam outras peças instrumentais mais virtuosísticas como fantasias e glosas. Há assim um duplo aspecto didático, por um lado da composição sobre cada um dos modos,

por outro da peça que preludia uma peça instrumental de maior complexidade, constituindo assim uma espécie de introdução do modo aos ouvintes e um primeiro momento de demonstração de destreza e virtuosidade do executante.

Os motivos utilizados nesta forma composicional têm sua origem, principalmente, nos modos gregorianos e em *Motetes* (sacros) e *Chasons* (profanas). Geralmente, os motivos presentes são curtos e com pouco desenvolvimento, alternando com trechos de contraponto simples e livre.

A seguir um trecho da primeira peça do livro “Flores de Música” de Manuel Rodrigues Coelho – “1º Tento de primeiro tom”.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with more complex rhythmic patterns and chordal structures in both staves.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation, featuring a variety of note values and rests.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with more complex rhythmic patterns and chordal structures.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence and sustained notes.

1.2.2 Fantasia

A Fantasia, em meados de 1550, era ainda confundida como um Tiento, não tendo características tão peculiares que a diferenciasse. É importante salientar que, nesta fase inicial, o Tiento para tecla estava impregnado de características vocais, oriundas do moteto. De fato, este gênero vocal sacro serviu de inspiração para o surgimento dos gêneros instrumentais, não só o Tiento e a Fantasia ibéricos, mas em particular, o *Ricercare*. As entradas fugadas e a imitação estrita constituem o cerne orgânico do discurso musical que é comum ao *Ricercare*, Tiento e Fantasia.

Segundo Jambou, não existe nenhum dado concreto que alie o Tiento para teclado com a liturgia. Porém, há uma prática instituída de união entre a polifonia vocal sacra e a execução organística. O órgão deveria preludiar o coro como relata Venegas de Henestrosa, no seu “*Libro de Cifra nueva*”:

Sera muy provechoso tañer muchas entradas de coro de muy Buenos autores, y finales para que no parezcan tan mal la no buena fantasia: en médio es buen aviso no tañer fantasia hasta saber muchas obras de coro, de adonde sala la buena Fantasia (HENESTROSA, 1557, p.83).

A Fantasia revelava a firmeza nos conhecimentos teóricos e práticos do contraponto, no que diz respeito à música instrumental. Para se tocar Fantasias era preciso um domínio de contraponto, quer seja da articulação imitativa dos motivos, quer seja das cláusulas que pontuam o discurso polifônico.

Como notou Jambou, a questão da exposição imitativa na Fantasia sobrepõe-se à explanação dos modos, que era originalmente associada ao Tiento. A Fantasia seria muito mais um momento musical em que o organista demonstrava sua habilidade e criatividade na escrita de contraponto e não ligada aos modos eclesiásticos, como no Tiento.

No livro *Arte de tañer Fantasia*, Francisco de Sancta Maria reforça a concepção teórica e prática do contraponto no que diz respeito à música instrumental. Para se tocar uma fantasia, antes de tudo, é preciso ter domínio das regras de contraponto, da articulação imitativa dos motivos e seu desenvolvimento e das cláusulas que pontuam o discurso polifônico. Jambou nota ainda que a questão da exposição imitativa sobrepõe-se à explanação dos modos como era originalmente associada ao tiento. A fantasia seria, portanto, muito mais um momento musical demonstrativo de perícia e criatividade na escrita do contraponto e não tanto no campo da modalidade, associada aos tons eclesiásticos.

Abaixo um exemplo musical (partitura) da obra de Carreira – “Fantasia em Lá-Ré”.

1. Fantasia em Lá-Ré*

António Carreira

7

15

22

30

37

* Fantasia in La-Re

BA 8235

© 1998 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

1.2.3 Batalha

A Batalha é geralmente considerada como um dos gêneros mais característicos da literatura organística ibérica do Barroco. Por outro lado, é o gênero musical deste período – rico em tratados – com menos dados sobre sua prática interpretativa; sobre Tentos e Fantasias foram escritos muitos tratados portugueses e espanhóis sobre como se compor e tocar tais peças.

Não sendo um gênero exclusivo para órgão, a Batalha foi muito popular desde o século XVI, sendo a mais conhecida obra deste período a peça vocal “*La guerre*”, de Clement Jannequin (1485-1558), publicada em 1528. Esta peça tem seções de caráter descritivo, quase realista, com passagens de ritmo vivo e harmonia relativamente estática, que se tornaram comuns nas composições posteriores deste gênero musical.

Segundo João Vaz, organista e musicólogo português, o primeiro exemplo da adaptação deste estilo parece ter sido o “*Tercer tiento de sexto tono, Ut y Fa por fe faut sobre la primera parte de la Batalla*” de Correa de Arauxo.

Apesar de não haver na literatura nenhuma indicação sobre o uso das trombetas horizontais, principal característica visual e timbrística dos órgãos ibéricos desse período, elas foram amplamente difundidas, empregadas e utilizadas pelos organeiros e organistas ibéricos nas Batalhas. O primeiro registro do emprego das trombetas “*en chamade*” pode ser atribuído a um organeiro religioso, Fray Joseph de Echevarría, por volta de 1660, uma novidade para a época. Pode também ser observado que, poucas décadas depois, a utilização das palhetas estava bastante difundida e aplicada a órgãos de maiores dimensões. João Vaz revela que a provável proliferação das trombetas horizontais estaria intimamente ligada à crescente popularidade da Batalha.

Neste gênero, encontram-se muitas repetições de acordes, denotando um aspecto vertical. Com o advento da música instrumental, principalmente das Batalhas, o sistema de notação musical para órgão foi mudando, dado o paradoxo entre estruturas basicamente homofônicas escritas em um sistema que era próprio para música contrapontística.

Do ponto de vista interpretativo, observa-se a distância entre a música escrita e a ideia musical, apelando à prática da improvisação tecladística, muito comum naquela época. A notação era somente um guia sobre qual o intérprete “(re)construía a música de acordo com uma tradição interpretativa” (VAZ, 2012).

A dificuldade de se interpretar uma Batalha está justamente na definição desta prática interpretativa. Através dos tratados da época é possível saber precisamente como era a

formação do organista no século XVII, assim como saber abordar, registrar e ornamentar um Tiento. No que diz respeito às Batalhas, subsistiu pouca ou nenhuma informação específica.

A seguir o início da “Batalha de sexto tom” de Pedro de Araújo.

Batalha de 6° Tom

Orgue:

Musical score for Organ (Orgue) in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. The piece is in a key with one flat (B-flat). The organ part consists of four measures. The first measure has a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second measure continues the melodic line in the treble and has a bass clef staff with a similar accompaniment. The third and fourth measures show the melodic line moving to the bass clef staff, while the treble clef staff has a sustained chord.

5

Musical score for Piano (Piano) in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. The piece is in a key with one flat (B-flat). The piano part consists of four measures. The first measure has a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second measure continues the melodic line in the treble and has a bass clef staff with a similar accompaniment. The third and fourth measures show the melodic line moving to the bass clef staff, while the treble clef staff has a sustained chord.

8

Musical score for Piano (Piano) in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. The piece is in a key with one flat (B-flat). The piano part consists of four measures. The first measure has a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second measure continues the melodic line in the treble and has a bass clef staff with a similar accompaniment. The third and fourth measures show the melodic line moving to the bass clef staff, while the treble clef staff has a sustained chord.

12

Musical score for Piano (Piano) in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. The piece is in a key with one flat (B-flat). The piano part consists of four measures. The first measure has a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second measure continues the melodic line in the treble and has a bass clef staff with a similar accompaniment. The third and fourth measures show the melodic line moving to the bass clef staff, while the treble clef staff has a sustained chord.

16

Musical score for Piano (Piano) in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. The piece is in a key with one flat (B-flat). The piano part consists of four measures. The first measure has a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second measure continues the melodic line in the treble and has a bass clef staff with a similar accompaniment. The third and fourth measures show the melodic line moving to the bass clef staff, while the treble clef staff has a sustained chord.

Quadro expositivo e comparativo dos estilos musicais portugueses abordados

TENTO	FANTASIA	BATALHA
Prelúdio com carácter didático	Contraponto mais intrínseco e elaborado	Textura homofônica e vertical, com acordes
Exposição dos modos eclesiásticos	Exposição imitativa	Vários motivos que são desenvolvidos, principalmente, ritmicamente
Geralmente procede de peças vocais	Exige domínio de técnica para teclado	Caracteristicamente ibérica e exige o uso das trombetas horizontais
Textura homofônica	Textura polifônica	Textura predominantemente homofônica
Motivos curtos e com pouco desenvolvimento	Maior desenvolvimento no contraponto com intuito de demonstrar a perícia na escrita e execução	Apela à improvisação na execução e distancia-se da escrita musical dos outros estilos da época

1.3 Questões de performance da Música Ibérica para órgão

As questões sobre a execução musical no período abordado neste trabalho estão documentadas em vários tratados publicados no século XVI, dentre eles: *Arte de tañer Fantasía* de Tomás de Santa María, publicado em 1565, a *Arte Tripahria* e *Declaración de Instrumentos Musicales*, de Juan Bermudo, publicados nos anos de 1550 e 1555, respectivamente. Na Península Ibérica foram publicados o *Libro de Cifra Nueva*, de Luis Venegas de Henestrosa, de 1557 e *Obras de Música*, de Antonio de Cabezón, publicada por seu filho em 1578. Esses textos estão acompanhados por comentários referentes às práticas musicais de seu tempo, podendo o executante aplicar de forma autodidata tais regras e preceitos no seu instrumento. Não só para o autodidata, mas para marcar que era assim naquele tempo e que serviria para os músicos em geral. Nessa época, as viagens entre regiões começaram a se tornar comuns e os músicos começaram a ter contato com outros locais, conseguindo empregos em outros países, etc.

Contudo, o mais antigo manuscrito português até hoje conhecido é o tratado de Gonçalo de Baena, *Arte novamente inventada para aprender a tanger*, de 1540. Um detalhe a ressaltar sobre este tratado é que, no prólogo, escrito pelo próprio Baena, há uma série de instruções para se ler uma tablatura, baseada num sistema de notação alfabética que também pretendia simplificar a própria notação musical, no sentido de tornar a música mais acessível ao executante.

Cabe observar que a interpretação da música de um determinado período não pode ser reduzida à simples observação de um determinado conjunto de regras e prescrições, já que a criatividade, imaginação e sensibilidade de um artista vão muito além. É preciso transcender o que os tratadistas expõem para atingir um nível de interpretação musical e de execução ao instrumento.

Uma concepção mais recente, que deriva do culto ao virtuosismo instrumental e da necessidade de dominar com mais profundidade um repertório histórico, é o da intercambialidade dos instrumentos de teclado no período barroco. Na prática antiga admitia-se que uma mesma composição pudesse ser tocada em vários instrumentos de tecla tais como órgão e cravo conforme a ocasião e disponibilidade dos instrumentos. É importante salientar que a música instrumental originou-se, também, da música vocal.

Para ele [compositor], a música de teclado é essencialmente projeção da imaginação, estilização (mais ou menos delimitada) de polifonia vocal ou instrumental, de sinfonia (no sentido de concerto), de vocalismo, de coreografia, de florescência ornamentais. Os gêneros da música instrumental geralmente nascem da transcrição: Canzonas a partir de Chanson, Tocatas italianas a partir do madrigal, Tentos espanhóis a partir da arte da diminuição, prelúdios e fugas a partir de sonatas e concertos (GESTER, 1995, p.3).

A visão histórica, classificatória, tende a restringir o mundo sonoro do barroco, que permanece em constante expansão. A música barroca é um campo aberto para a experiência, portanto é um banquete para os intérpretes os audaciosos.

Feito um panorama sobre a música portuguesa para órgão, seus compositores e sua performance, a seguir será exposto como era o órgão em que estas músicas eram tocadas. O avanço da construção dos órgãos e suas inovações inspiraram os compositores e organistas a evoluir na composição e execução musical. Para entender melhor esta questão, vamos analisar as características do órgão ibérico.

2 O órgão ibérico



1. Órgão do Mosteiro de Santa Cruz na cidade de Coimbra

Embora haja referências do uso do órgão na liturgia musical da Península Ibérica desde o início do século XV, foi em meados do século XVI, em particular sob a influência da Contra-Reforma, que o órgão assumiu o papel fundamental que continuaria a desempenhar na música sacra de Portugal e Espanha até pelo menos as primeiras décadas do século XIX. Em uma cerimônia eclesiástica típica, o órgão tocava solo no início e no final, para acompanhar a entrada e a saída, além do momento da Elevação ou em outras ocasiões de ligação entre as sucessivos momentos da Missa. Além disso, participava da polifonia latina e *villancicos*, em diversas combinações vocais e instrumentais que podiam implicar, por exemplo, assumir quase a totalidade da textura polifônica, acompanhando uma única voz solista na melodia principal.

A doutrina do *alter Christus* estabelecida no Concílio de Trento, segundo a qual qualquer texto sagrado cantado na cerimônia só teria validade litúrgica se fosse recitado em simultâneo pelo sacerdote oficiante na sua qualidade de *outro Cristo*, permitia que os

organistas se apropriassem de seções inteiras das obras vocais e as executassem como solistas ao órgão.

O aparato luxuoso das catedrais é um importante elemento para a compreensão e confirmação do papel destinado ao órgão. O cenário barroco dentro da igreja é um cenário de grandiosidade, de persuasão constante aos sentidos no qual o órgão é um dos protagonistas. O órgão, além do som, fornece ao templo um ornamento artístico, pela sua presença física e imponente, além da arte impregnada no seu conjunto.

As caixas dos órgãos dos séculos XVII e XVIII constituem uma das mais significativas expressões do Barroco no que diz respeito às artes plásticas. São adornadas de imagens e elementos decorativos que garantem ao órgão tanto destaque quanto um altar. A organaria ibérica surge como um fenômeno da expressão do sentimento religioso e musical da época, “onde o engenho e a arte do homem se fundiram em sumo grau” (SILVA, 2003, p.152).

Tal era a preocupação estética com os órgãos que algumas igrejas portuguesas instalaram órgãos “gêmeos” para completar a simetria do templo. Embora de fachadas idênticas, por vezes tinham características sonoras diferentes e, por outras vezes somente como um adorno, tendo seu interior totalmente vazio e desprovido da maquinaria para produção sonora. Este conceito foi inspirado pelos retábulos que adornavam as igrejas e em sua maioria eram instalados simetricamente em um lado e outro do templo.



2. Altar-mor e órgãos da Catedral da Cidade do Porto

Caso à parte é a Catedral de Mafra, que possui seis órgãos em seu interior, localizados próximo ao altar-mor. Porém, apesar da quantidade, os órgãos funcionam como um grande órgão, com registros que se completam – foram construídos simultaneamente e com este pensamento. Um repertório específico foi escrito para esta igreja: seis órgãos e, conseqüentemente, seis organistas. Atualmente estão todos restaurados e funcionando, e a igreja tem uma intensa atividade de concertos.



3. Catedral de Mafra – detalhe dos órgãos

Na Península Ibérica, os instrumentos adquiriram uma série de características técnicas, timbrísticas e artísticas que lhes deu uma “personalidade” singular na arte da organaria europeia entre os séculos XVI e XVIII.

De forma geral, o órgão construído na Península Ibérica tinha a estrutura básica de um instrumento no qual o som é produzido por meio de tubos que recebem uma pressão de ar, mas as diferenças sempre foram evidentes entre os órgãos de cada região europeia. O órgão ibérico pode ser definido a partir da sua identidade sonora e não tanto a partir da sua localização geográfica. Essas características que o definem como ibérico aplicam-se a um modelo de órgão desenvolvido durante os séculos XVII e XVIII: tratava-se de um instrumento com um teclado e sem pedaleira. Pode colocar aqui os que tinham dois teclados, ou a partir de quando começou a ser mais comum colocar dois teclados. Esse tipo de órgão tem sonoridade acentuada na região média e aguda, com pouca ênfase nos graves, diferentemente de outras tradições europeias, principalmente da Alemanha, onde os órgãos do mesmo período eram privilegiados nos sons graves devido ao fato de os órgãos possuírem pedaleira.

O teclado é partido, ou seja, há registros que só correspondem à parte inferior ou à parte superior do teclado, o que permite obter uma sonoridade em uma parte e outra sonoridade em outra parte do teclado, como se fossem dois teclados manuais.

A busca de contrastes sonoros pelos organeiros ibéricos é de tal forma incessante e bem conseguida que o tipo de jogos sonoros que encontramos permite uma sucessiva alternância de planos sonoros num único teclado, em muitos casos dividido em duas seções (Grande órgão e Eco). (SILVA, 2012, p. 155).

Os registros estão dispostos em um esquema semelhante ao dos órgãos de outras regiões: os sons flautados partem de uma sonoridade escura e simples, a qual vão se somando as oitavas, quintas e terças, chegando até à mistura. Talvez pela despreocupação com os sons graves – dada à ausência da pedaleira – os órgãos ibéricos possuem uma qualidade sonora distinta nos sons médios e agudos. Mesmo os registros flautados possuem características de solistas, podendo ser tocados sobre um fundo de acompanhamento mais neutro. Na literatura para órgão ibérico, esses recursos são os denominados “meios registros” para mão esquerda ou direita.

O recurso do teclado bipartido possibilitava ao organista – compositor e executante – possibilidades mais ricas em timbres. Muitas peças foram compostas para este tipo de teclado, funcionando como um órgão de dois manuais. Além disso, a maioria dos registros do órgão ibérico se completava em todo o teclado, podendo ser acionado apenas metade ou o teclado inteiro para um único timbre.

Contudo, a exuberância – ou aquela sonoridade que todos gostam de ouvir em um órgão – dos órgãos ibéricos está nos registros de palhetas, desde os mais leves, que parecem imitar oboés, até as sonoras trombetas e os agressivos clarins, que são dispostos horizontalmente – “*en chamade*”, ou em chamada, conferindo assim a característica visual mais clara dos órgãos ibéricos. As palhetas horizontais têm um som autêntico e forte, até mesmo estridente. As peças da tradição ibérica que tiram melhor proveito destes registros são as Batalhas. Além de ser essa a principal característica sonora do órgão ibérico, as trombetas horizontais constituem também uma das principais características plásticas deste instrumento.



4. Detalhe da Trombeteria do órgão da Igreja de São Francisco –Porto

Alguns órgãos desse período também contavam com efeitos sonoros tais como um registro de som de passarinhos, que era acionado separadamente e utilizava água para a produção do som. Outro detalhe curioso são os registros de tambor, existentes em alguns órgãos, e que eram acionados por meio de um pedal pelo organista.

Além da trombeteria, o órgão ibérico também usava o sistema de ecos:

O sistema de ecos consiste na possibilidade de explorar a dinâmica musical através da sucessão de vários planos sonoros, criando, tal como nas restantes expressões artísticas do barroco, contrastes de luz/sombra, que neste caso se traduzem pela alternância entre pianos e fortes (SILVA, 2012, p. 154).

Como o objetivo principal deste texto é verificar a influência da música portuguesa para o órgão no Brasil no início da colonização, diante do quadro apresentado quanto aos estilos musicais e características desse órgão português, poderemos ter uma melhor ideia de que tipo de instrumento veio para o Brasil a partir do século XVI e que sons poderiam ter sido ouvidos.

3 O órgão no Brasil colonial

Não há muitas pesquisas sobre a história do órgão de tubos no Brasil – provavelmente devido à falta de documentos, que não se sabe por inexistência ou se foram perdidos com o tempo. Para quem escreve sobre a história do órgão no século XXI ficam muitas incógnitas e, por vezes, só nos resta fazer algumas suposições. Em algumas pesquisas têm-se procurado esclarecer um pouco mais sobre os caminhos do órgão pelas terras brasileiras, a partir do descobrimento do Brasil. Dentre as mais recentes pode-se mencionar as pesquisas de Dorotéa Kerr, Handel Cecílio Pinto da Silva e Marco Aurélio Brescia ao lado de outras mais antigas de Curte Lange e Jaime Diniz.

A proposta deste trabalho é situar o leitor em algumas das localizações onde se tem certeza de que há exemplares desse instrumento, o que tem sido parcialmente possível por meio de relatos e documentos, visto que muitos órgãos dos primeiros séculos da colonização não chegaram materialmente até o presente. Alguns documentos, que se referem ao século XVII, mencionam órgãos enviados para locais bem distantes – como para a Amazônia naquele período. Trata-se de relatos de viajantes que, porventura, encontraram partes do que teriam sido esses instrumentos; outros descrevem as características dos instrumentos que foram enviados de Portugal ou, posteriormente, construídos no Brasil por semelhança àqueles que foram importados. Há alguns relatos sobre encomendas de órgãos, a chegada e o processo de instalação destes instrumentos, mas são como peças de um quebra-cabeça que ainda não está completo. Acima de tudo, apesar de se saber da existência dos órgãos portugueses no Brasil, até o estado atual das pesquisas não foram encontradas partituras de composições para órgão solo dos tempos iniciais da colonização até o final do século XVIII.

Portanto, vale a pergunta: que tipo de música era tocada nesses instrumentos?

Entretanto, mesmo diante deste desconhecimento, um fato interessante se sobressai: o primeiro músico europeu que pisou em solo brasileiro era um organista.

Seu nome era Frei Maffeo, de origem italiana, que veio com o grupo de franciscanos que acompanhou a viagem com o padre capelão da esquadra de Pedro Álvares Cabral.

Segundo Eduardo Bueno, autor do livro “A Viagem do Descobrimento: a verdadeira história da expedição de Cabral”, em 19 de abril de 1500 foi celebrada a missa do domingo de Páscoa, ainda em alto-mar, cujo relato segue:

No domingo de Ramos, porém, a ressurreição de Cristo pôde ser comemorada com uma missa solene, celebrada no convés da nau da Capitânia, entre os mais ricos paramentos e os mais belos castiçais. O órgão de frei Maffeo, um dos oito frades da

frota, modulou a música sacra, cuja melodia barroca ecoou nos corações e mentes dos soldados e da marinhagem, dos degredados e comandantes (BUENO, 1998, p.10 APUD SILVA, p.20).

É válido lembrar que Bueno não pode saber se foi tocado o órgão, mas faz uma ilação – o instrumento estava ali, portanto deveria ter sido usado como era a regra na igreja católica sobre a missa.

O pesquisador e organista Handel Cecílio Pinto da Silva, em sua tese de doutorado, relata sobre as primeiras missas no Brasil e o uso de um órgão. Possivelmente não foi usado na primeira missa em terras brasileiras, que foi realizada em um ilhéu, no dia 26 de Abril de 1500 pelo Frei Henrique Soares de Coimbra. O documento no qual o pesquisador se apoia é a carta de Pero Vaz de Caminha, que assim relatou sobre essa missa:

“Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão ir ouvir missa e sermão naquele ilhéu. E mandou a todos os capitães que se arranjassem os batéis e fossem com ele. E assim foi feito. Mandou armar um pavilhão naquele ilhéu, e dentro levantar um altar mui bem arranjado. E ali com todos? nós outros fez dizer missa, a qual disse o padre frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes que todos assistiram, a qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção” (APUD SILVA, 2008, p. 14).

Ainda segundo este pesquisador, no penúltimo dia da esquadra de Cabral no Brasil foi celebrada uma segunda missa, na foz do rio Mutari, onde, provavelmente, o órgão positivo, que veio na esquadra, foi usado por Frei Maffeo, pois era uma celebração solene:

“E hoje que é sexta feira, primeiro dia de maio, pela manhã, saímos em terra com nossa bandeira; e fomos desembarcar acima do rio, contra o sul onde nos pareceu que seria melhor arvorar a cruz, para melhor ser vista [...] Plantada a cruz, com as armas e a divisa de Vossa Alteza, que primeiro lhe haviam pregado, armaram o altar ao pé dela. Ali disse missa o padre frei Henrique, a qual foi cantada e oficiada por esses já ditos” (APUD SILVA, 2008, p. 14).

Que tipo de órgão seria esse? Vimos que o órgão português característico tinha um teclado, não possuía pedaleira, mas todos os exemplos descritos anteriormente tratam de órgãos que estão fixos em seus lugares. Daí a preocupação com a ornamentação do instrumento para sua inserção na arquitetura e decoração no edifício da igreja.

Além da igreja e seus órgãos fixos, existiam órgãos positivos, de porte menor e que podiam ser transportados – por isso também eram chamados de órgãos portativos. Estes órgãos estavam em colégios, ordens terceiras e reduções jesuíticas.

3.1 O Primeiro órgão do Brasil

Por meio de documentos oficiais, relatos e petições, sabemos sobre a vinda dos órgãos de Portugal para o Brasil. Entretanto, como o instrumento, por vezes, demorava a chegar e ser instalado em seu destino, o cargo do organista nem sempre era consignado ao instrumento em si.

Entretanto, a primeira página da história oficial do órgão no Brasil começou mesmo na Bahia com a criação do primeiro posto de organista (ou tangedor de órgãos) na Sé Primacial de Salvador, por um alvará da Coroa Portuguesa de 9 de Setembro de 1559, em resposta à carta de Dom Pero Fernandes Sardinha, primeiro Bispo de Salvador, enviada em 1552 ao rei D. João III, na qual ele pedia que se enviasse ao Brasil alguns órgãos. Fica aqui uma dúvida se era mais de um instrumento, ou se era um instrumento só dividido em duas ou mais partes, já que era costume da organaria portuguesa instalar mais de um órgão nas igrejas ou se seriam instrumentos diferentes, para localidades diferentes:

“não se esqueça V. A.^a de mandar qua hũs orgaõs / por q’ segundo este gentio he amjguo de novida / des mujto majors se a de mouer por ver dar hũ Re / logio e tanger orgaõs que por pregaçõis / nẽ amoestaçois”¹ (ARQUIVOS NACIONAIS DA TORRE DO TOMBO, APUD BRESCIA, 2010 p.01).

O primeiro organista a exercer essas funções na Sé de Salvador foi Pedro da Fonseca, padre e cônego dessa mesma igreja que, segundo Jaime Cavalcanti Diniz – influente pesquisador pioneiro no assunto relativo ao órgão no Brasil – começou a “tanger os órgãos da dita Sé” na noite de Natal de 1559 e permaneceu no cargo até agosto de 1561, quando foi substituído por Francisco da Luz, também padre. Porém não se conhece ainda nenhuma referencia documental direta ao instrumento ao que Fonseca tocava ou ao repertório musical que utilizou (DINIZ, 1971, p.5).

A primeira referencia documental direta, segundo Marco Aurélio Brescia, pesquisador brasileiro que conseguiu acessar documentos sobre a música no Brasil no Arquivo Ultramarino de Lisboa, remonta ao reinado de D. João V(1689 – 1750), que mandou colocar na Sé da Bahia um “grande órgão” recebido em 1727².

¹ Em uma transcrição para o português moderno: “Não se esqueça Vossa Alteza de mandar cá uns órgãos, por que este gentio é amigo de novidades e muito mais se há de mover por ver dar um relógio e tanger órgãos que por pregações e admoestações”

² Brescia conclui que era um grande órgão devido à época em que foi pedido. Relaciona-o com o tipo de órgão das catedrais portuguesas do mesmo período, sendo, provavelmente um instrumento fixo, pertencente à segunda espécie estabelecida por Pablo Nassarre em sua *Escuela Musica según la práctica moderna* de 1724, no qual

Certamente, os clérigos portugueses mantinham na memória os serviços religiosos de que participaram nas catedrais portuguesas e que gostariam de ver aqui replicados.

Em uma petição do mestre de capela da Sé, endereçada ao rei português, em 5 de outubro de 1734, lê-se, em um fragmento, que o músico pediu ao Rei que enviasse um “bom órgão” para que os ofícios divinos ocorressem com a mesma perfeição que nas outras catedrais do Reino português:

Senhor / Diz o chantre da Sé da Cid.e da B.^a, q.e V. Mag.de / foy Servido mandar no anno de 1718, q.e naquella Cathedral Se celebrem os offiços / Divinos com a perfeição com q.e Se celebraõ nas Cathedraes deste R.no, para o q.e Se dignou / V. Mag.de mandar p.^a aquella Sé hum bom Orgam”(ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Bahia APUD Brescia 2010, p.02).

Ainda, mas de forma indireta, sabe-se que, por meio de uma petição do organeiro português Clemente Gomes, endereçada ao rei D. João V, datada de 13 de Janeiro de 1729, foi instalado um órgão na Sé de Olinda. O organeiro pedia “livre passagem” para seu retorno à Corte quando terminasse de “assentar” o órgão de Olinda, que havia sido enviado de Portugal, da mesma forma que considera aos outros [organeiros] os que foram instalar o órgão na Sé baiana:

“q’ o d.º / Provedor da fazenda lhe dee a passage Livre na mes / ma forma q’ se fez aos ofeçiais q’ foraõ asentar / Ó orgaõ à See da Bahia”(ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Bahia APUD Brescia, 2010 p.02).

No século XIX, Luís dos Santos Vilhena, em suas *Notícias Soteropolitanas e Brasília* de 1802, denunciou o estado de abandono em que se encontrava o órgão da Sé de Salvador: “poder-se-ia igualmente aproveitar o famoso órgão que o Sr. Rey D. João 5º mandou colocar na Sé, o qual se desmanchou este anno ao apear o tecto, e se vai inteiramente perder” (APUD BRESCIA, 2010). Em 1819, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, que estava abrigada na Sé, solicitou licença para demolir o que restava do instrumento, o que veio a acontecer no ano seguinte. Assim, acabou-se esse órgão.

3.2 – Órgãos em outras regiões do Brasil

Para outras regiões relacionadas ao ponto principal da colonização, também foram pedidos órgãos, Além do órgão da Sé de Salvador, foi pedido, por Clemente Gomes, um

escreveu sobre as ditas espécies: “Son de cuatro especies distintas los [órganos] que ay en magnitud: unos son de entonacion de veinte y seis palmos [24 en Portugal], que llaman sus Artifices; otros de treze [12 en Portugal]; otros de seis y medio [6 en Portugal]; y otros Portatiles [Realejos].” NASSARRE, Pablo. Escuela Música según la práctica moderna. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, v.1, p.481.

órgão para a Sé de Olinda; outro órgão para o convento de Nossa Senhora do Carmo, na cidade da Paraíba, foi solicitado pelo frei carmelita Felipe do Espírito Santo, em 1733:

“Não tem a nossa Igreja mais que hum orna- / mento de Damasco branco e Carmezim com mais de trinta annos / de uzo, e este emprestado de huã Capella Subjeita a este convento, / e hum de ostede Semanario, taõ bem já com muito uzo; e a Sua / pobreza os não ajuda a fazer hum sufficiente para os dias festi- / vos, nem a comprar hum orgão capaz para ochoro, e missas / cantadas, que Somos obrigados pella nossa Regra” (APUD BRESCIA, 2010, p.3.).

Em todos esses exemplos, nota-se que o pedido amparava-se, principalmente, na necessidade de embelezar a igreja e trazer enriquecimento às missas e outras celebrações. Como vimos anteriormente, de acordo com a tradição portuguesa, o órgão era parte integrante da liturgia católica, preenchendo com música as transições da celebração ou mesmo assumindo o papel de solista em partes fixas da missa como *Kyries* e partes do *Gloria*.

Estes casos dos quais se têm documentos, foram precursores dos órgãos que vieram para o Brasil nos anos que se seguiram.

O instrumento órgão era assim visto como necessário e com um papel importante na liturgia católica romana, o que ocorria desde a Idade Média. Entretanto, percebemos as dificuldades dessas encomendas a Portugal. Desde a petição ao Rei e o seu atendimento, muitos anos poderiam se passar, levando-se em conta, sobretudo, as dificuldades de transporte e instalação. Todos os instrumentos deveriam ser pedidos ao Rei, porque no sistema português aqui instalado, não poderia existir qualquer tipo manufatura na colônia. Vale salientar que a Igreja e a Realeza estavam totalmente envolvidas e quem mandava construir as igrejas e as adornava era o Rei.

Observações sobre a existência e lembranças sobre órgãos vinham de diversos lugares do Brasil como Bahia, o ponto central, depois Rio de Janeiro, Minas Gerais e Amazônia. A colonização na região amazônica fora iniciada na segunda metade do século XVII e efetuada principalmente por jesuítas e carmelitas. Serafim Leite, em seu livro “*A história da Companhia de Jesus*”, publicado em 1949, relata que o ensino de música para os indígenas nessa região fora regulamentado pela “Visita do Pe. Antonio Vieira para o Estado do Maranhão e Pará”, que dizia no parágrafo 15: “Nas escolas de ler e escrever das aldeias, havendo número bastante, ensinem-se também a cantar e tanger instrumentos” (LEITE, 1949, p. 28). Os jesuítas, bons arquivistas e memorialistas, não deixavam de registrar suas atividades. Há referências nominais a um construtor de órgãos nessa região em meados do século XVII: o irmão João Xavier Traer, natural de Tirólia, e que trabalhou entre os jesuítas:

[...] foi escultor e construtor de órgãos. Traer construiu, entre outros, o órgão da Capela de N. Sra. da Conceição de Jaguariri, no Baixo Moju, proximidade de Belém. Este instrumento era feito de tubos de Canabrava, cercados de puas grossas, agudas e resistentes. Restam dele alguns canos e molduras que bem atestam o esforço dos padres (APUD SALLES, 1958, p.19).

3.3 – Os órgãos de Minas Gerais

Mudando de região, sabe-se que a então Capitania das Minas Gerais desenvolveu, ao longo do século XVIII, um conjunto artístico muito expressivo que foi chamado de barroco brasileiro. Tal produção foi viabilizada, em grande parte, pela extração de ouro e diamantes descobertos naquela região, atraindo pessoas principalmente de Pernambuco e Bahia.

A região de Minas Gerais, com a descoberta do ouro pelos bandeirantes paulistas no final do século XVII, tornou-se rapidamente um importante centro econômico no país. Em 1720 foi criada a Capitania de Minas Gerais.

Nesta região não havia ordens religiosas, somente padres diocesanos – controlados pelo Rei de Portugal, organizados em irmandades.

A partir deste momento da história da música brasileira, nota-se um maior cuidado com a preservação de documentos e partituras. Hoje, o Museu da Música de Mariana possui um importante acervo musical deste período.

Nesta época foram instalados três órgãos em Minas Gerais. Estes são os instrumentos mais relevantes e representativos da construção portuguesa daqueles tempos que chegaram ao Brasil: o da Catedral de Mariana, o da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes. O órgão da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Diamantina, segundo documentos e relatos, foi construído inteiramente no interior da mesma igreja, possivelmente com orientações de Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, que era mestre de capela da mesma igreja nesta época.

3.3.1 – O órgão de Mariana



5. Órgão da Sé de Mariana – MG

O órgão de Mariana é atualmente o mais bem preservado exemplar de um órgão vindo de Portugal existente até hoje.

O posto de organista da Sé de Mariana fora criado com o Alvará de Criação da mesma em 2 de maio de 1747. Entretanto, não significava que, necessariamente, o organista deveria começar a exercer suas funções naquele momento. Assim, o organista, se apontado, mas não tendo o instrumento para exercer suas funções era obrigado a “servir como os demais no coro” (BRESCHIA, 2010 p. 12). Exemplo desta situação aconteceu no bispado do Maranhão, criado em 1739, segundo pesquisas de Marco Aurelio Brescia.

No caso de Mariana, ficou clara essa situação em uma carta enviada por Gomes Freire de Andrade, governador da Capitania de Minas Gerais, ao rei D. José I, datada de 30 de junho de 1752, na qual informava que faltavam na catedral um órgão e um relógio, e pedia ao rei que mandasse “pela precizaõ de hum e outro instrumento” (BRESCHIA, 2010, p.6). Pelos

Livros do Registro Geral do Bispado de Mariana é possível saber que foram criados dois postos de organista na Sé: o primeiro foi ocupado pelo padre Manoel da Costa Dantas, que deveria exercer conjuntamente as funções de organista e capelão da igreja; o segundo posto ocupou Francisco Pires da Silva.

O órgão chegou a Mariana, vindo de Portugal, em 1753. A construção desse órgão tem sido atribuída a Arp Schnitger, construtor alemão redescoberto pelo movimento de performance historicamente informada dos anos de 1970 na Europa e Estados Unidos. Entretanto, essa autoria tem sido objeto de controvérsia entre pesquisadores e organistas.

Na Catedral de Faro, em Portugal, há um órgão bastante parecido (ou igual, como dizem alguns pesquisadores) com o de Mariana; são considerados “órgãos gêmeos”, lembrando o costume que havia em Portugal de manter a simetria em suas igrejas. O órgão da Igreja de Faro está listado na lista de construções de Schnitger e o de Mariana não consta nesta lista.

Segundo a pesquisadora portuguesa Mariana Monteiro, os órgãos, datados de 1701, possuem, em suas caixas, estilos nacional e joanino da talha portuguesa. O órgão de Mariana, assim como o da Catedral de Faro, estão atualmente instalados em uma varanda junto ao coro da igreja, porém num nível inferior ao mesmo.

Em um estudo publicado em 2001, o musicólogo alemão Gehrard Doderer, professor na Universidade de Lisboa, concluiu que os dois instrumentos não poderiam ser os que Schnitger enviou para Portugal em 1701, mas sim construídos em Portugal por Johann Heinrich Ulenkampff, discípulo de Schnitger estabelecido em Lisboa desde 1711, com atividade documentada como construtor de órgãos em Portugal e na Alemanha (MONTEIRO, 2007, p.241). Entretanto, a atribuição do órgão de Mariana ao construtor Arp Schnitger é apoiada e difundida por Elisa Freixo, organista responsável pelo último restauro do instrumento – restauro este que foi realizado em bases históricas e que buscou trazer o instrumento de volta à sua originalidade, usando técnicas e ferramentas que os organeiros trabalhavam na época da construção do instrumento.

Apesar dessa justificativa sobre o restauro do órgão, neste restauro foi acrescentada uma pedaleira de 23 notas. Elisa justifica no guia que fala sobre os aspectos históricos e técnicos do “suposto” órgão Schnitger de Mariana que, “em algum momento o órgão contou com a presença de uma pedaleira de pequenas proporções”. Atualmente esta pedaleira funciona somente em acoplamento com o I manual do órgão, não tendo registros próprios. Vale ressaltar que a pedaleira era incomum nos órgãos portugueses desse período.

Atualmente, o Museu da Música de Mariana conta com um instrumento construído pelo luthier Abel Vargas a partir do reaproveitamento de peças usadas em outras restaurações do órgão da Catedral, segundo informações divulgadas pelo próprio museu. Em texto publicado na página oficial do Museu em uma rede social, consta a descrição da sucessão de restauros no órgão da Sé, que deixou de funcionar em 1937, em condições precárias e com tubos avariados. De 1980 a 1984 ocorreu o primeiro restauro que se tem conhecimento do órgão de Mariana, feito pela firma Beckerath Orgelbau, de Hamburgo, na Alemanha. Tubos originais foram reparados e alguns que faltavam foram substituídos por novos. Além disso, os teclados manuais foram substituídos e foi construído um novo banco. O texto diz que, pela primeira vez, foi instalada uma pedaleira no órgão. De 2000 até 2002 foi realizada uma segunda restauração no órgão, dessa vez pela firma Edskes Orgelbau, que reconstruiu o tamanho original de tubos e retomou a afinação em que o órgão estava no século XVIII. Esta restauração se deu parte na Suíça, parte em Mariana, onde foi feita a troca “daqueles poucos tubos de madeira do século XIX por novos de metal, o retorno dos manuais originais do século XVII que foram removidos na primeira restauração, a troca do banco e da pedaleira por exemplares construídos segundo modelos do século XVIII bem como a substituição dos tubos instalados por Beckerath, por tubos mais próximos dos originais”. Este material foi cuidadosamente guardado assim como o material oriundo da primeira restauração.

Com um projeto da organista Elisa Freixo, Abel Vargas reuniu peças que estavam guardadas e construiu o novo órgão do Museu da Música de Mariana, acrescentando apenas o fole, o motor, a caixa externa e alguns tubos, além de outras peças para dar unidade ao instrumento.



6. Órgão recém-construído no Museu da Música em Mariana

3.3.2 – O órgão de Tiradentes

Ainda no circuito histórico de Minas Gerais, há o órgão de Tiradentes. Construído no século XVIII, o instrumento foi encomendado em 1785 ao organeiro português Simão Fernandes Coutinho, da cidade do Porto. O instrumento dispõe de um manual com 4 oitavas e 15 registros, sendo 8 para a região aguda e 7 para a grave, não possuindo pedaleira. A caixa foi projetada por Salvador de Oliveira e esculpida por Antonio Rodrigues Penteado e Antonio da Costa Santeiro. Em 1798, Manuel Victor de Jesus confeccionou uma armação suntuosa para a caixa. Finalmente, no mesmo ano, Francisco de Paula Oliveira Dias (filho de Manoel Dias de Oliveira), foi o primeiro organista a tocar o órgão da Matriz. Manuel Valença, musicólogo português, opina que no passado esse instrumento deveria ter possuído tubos horizontais de palheta – principal característica dos órgãos ibéricos e chamados pelos franceses de trombetas *en chamade*.



7. Órgão da Matriz de Santo Antônio - Tiradentes

3.3.3 – O órgão de Diamantina

Na área da construção de órgão, sabe-se que, por volta de 1760, atuava em Minas Gerais o padre Manoel de Almeida e Silva, provavelmente um organeiro português, cuja formação e origem não se sabe ao certo. O organeiro estabeleceu-se no antigo Arraial do Tijuco (atual cidade de Diamantina) no último quarto do século XVIII, onde foi responsável pela construção do órgão da antiga Matriz de Santo Antônio (1782-87) e do instrumento ainda parcialmente preservado na Igreja da Ordem Terceira de N. S. do Carmo (1782-87) (BRESCIA, 2010, p.12). Esse órgão foi totalmente feito no próprio local e tem 18 registros (9 para cada lado do teclado) e não possui pedaleira. O primeiro organista nomeado para o cargo foi José Emerico Lobo de Mesquita, em 1789 até 1798, quando se mudou para Vila Rica.



8. Órgão instalado na Igreja do Carmo em Diamantina

Brescia também informa que, além destes dois instrumentos, um terceiro do mesmo construtor também existiu na irmandade de N. S. das Mercês, que segundo Curt Lange – musicólogo teuto-uruguaio que fez extensa pesquisa em Minas Gerais – era um instrumento importado de Portugal. Sobre Almeida e Silva, Lange escreveu:

“Não conhecemos o menor antecedente sobre a aprendizagem do padre no campo da organaria, se adquirida em Portugal ou se improvisada no Tejuco à base de textos e planos recebidos de Lisboa. A necessidade faz o monge, diz um velho provérbio. Naquele isolamento dos centros mais desenvolvidos, como Salvador e Rio de Janeiro, as iniciativas dos homens se multiplicam, conduzindo não poucas vezes a excelentes resultados” (LANGE apud BRESCIA, 2010, p.16).

3.4 – A conservação dos instrumentos

Do exposto, constatamos que D. João V e D. José I, atendendo a pedidos de origens diversas, foram responsáveis diretos pelo envio de órgãos para o Brasil. Além de órgãos, foram responsáveis por enviar para as catedrais e conventos os ornamentos necessários para dar dignidade ao culto divino.

Mas como era a conservação destes instrumentos? Quem a fazia?

O órgão é um instrumento complexo. Para se construir, ou mesmo cuidar de um órgão, é necessário conhecimento de diversas áreas como a marcenaria, a física acústica, a metalurgia, solda, arquitetura e estética. Apesar de ser um instrumento robusto, é muito sensível, principalmente no que se diz em relação à umidade e temperatura. Os tubos são feitos de madeira e liga de metais – principalmente estanho e chumbo – além do couro empregado nos foles.

Curt Lange aponta que, nas igrejas mineiras, algumas vezes o órgão era até mesmo substituído pelo cravo, devido ao estado quase sempre precário em que estavam:

Ao mesmo tempo começou a importação de órgãos de Portugal onde se desconheciam os perigos dos trópicos, atentando sempre contra a regular conservação de instrumentos construídos com madeira “doce”, expostos à humidade e aos insetos roedores. Ajuntando-se a isso a falta de técnicos capazes de repará-los, se compreenderá seu emprego irregular no culto (Música Sacra, 1953, p.63).

Não é errôneo sustentar-se que, em vista de tais inconvenientes, o órgão deve ter sido suplantado com frequência pelo cravo, como consta de uma documentação de Sabará, correspondente ao Livro de Termos da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, pois se pagou a José Soares, por “tanger o cravo no dia da festa”, em 1739, duas oitavas e meia de ouro [...]

[...] José Emerico Lobo de Mesquita, indica para o baixo cifrado “órgão ou cravo”, não obstante contar no arraial do Tijuco, posteriormente cidade de Diamantina, com um órgão (LANGE in Música Sacra, 1953, p.63-64).

Lange afirma, ainda, que devia ser difícil a perfeita conservação dos instrumentos, dada a falta de pessoas qualificadas. Sabe-se, pelos livros de gastos das irmandades e igrejas, que reparos menores ocorreram nesses órgãos. Lange ainda ressalta que em Minas aconteceu o mesmo que ocorrera nas regiões argentinas próximas dos Andes: o enorme esforço de poder ter o instrumento não pode ser compensado com uma atenção adequada à manutenção do instrumento e à presença de bons organistas, particularmente após a expulsão dos jesuítas (LANGE, 1957, p. 69).

4 – As ordens religiosas e o órgão no Brasil

Continuando com a descrição sobre a instalação de órgãos neste período no Brasil, é preciso ressaltar que os jesuítas e os beneditinos foram os que primeiro tiveram órgãos em suas casas. Mas os jesuítas são os mais mencionados, na história da música brasileira, como aqueles que mais se relacionaram com a atividade musical entre os nativos. Para contextualizar melhor sobre o uso da música pelos jesuítas no Brasil, é fundamental observar as prescrições sobre a prática musical nas constituições da Companhia de Jesus. Apesar da abundância de referências ao uso da música pelos jesuítas nas Américas, as regras da Companhia eram bastante restritivas à prática musical.

4.1.1 – Jesuítas e a música

As *Constituições*, primeiro conjunto de regras da ordem jesuítica, começaram a ser elaboradas em 1547 por seu fundador, o padre Inácio de Loyola, e foram publicadas em 1558, em latim. No trecho onde Loyola orienta “Do que se devem ocupar e do que se devem abster os membros da Companhia”, lê-se:

Visto que as ocupações assumidas visando à assistência das almas são de grande importância e próprias da nossa Instituição, e muito frequentes, e como por outro lado nossa residência neste ou naquele lugar é incerta, que os Nossos não usem o coro para Horas Canônicas ou Missas, nem outros ofícios cantados, uma vez que àqueles a quem sua devoção move a ouvi-las abundam locais onde se possam satisfazer (CONSTITUTIONES, 1538, p. 209-2010 – em tradução de Marcos Holler).

Em outro trecho, pode-se ler sobre a proibição à entrada de instrumentos nas casas e colégios jesuíticos. O motivo para tais restrições tinha um fundo mais prático do que espiritual, segundo o próprio padre Loyola. Ele escreveu, em uma carta de 1556 ao padre Pedro de Ribidaneira, que se fosse seguir seu gosto e inclinação pessoal, instituiria o coro e o canto na Companhia, mas não o fez “porque Deus N. Sr. me deu a entender que não é esta a sua vontade, e não se quer servir dos nossos no coro, mas em outros de Seus serviços”.

Em 1543, três anos após a criação oficial da Companhia de Jesus, os jesuítas foram para a Índia, iniciando um extenso e complexo processo de catequização dos índios. Lá os padres perceberam como a música era uma ferramenta eficiente no contato com uma cultura diferente. Claramente, isso gerou conflitos, que até foram documentados em cartas ao

fundador. Em 1558, a música foi finalmente permitida na Companhia, embora ainda com restrições:

Deve-se permitir o canto na Índia e em outros lugares distantes, mesmo que isso não seja permitido à Companhia na Europa, se nesses locais isso for um auxílio para o culto de Deus e para o proveito espiritual, como se observou em Goa e na Etiópia (Insr. JoPol.2, 1558, p.77).

Segundo Marcos Holler, pesquisador especialista na música entre os jesuítas, esses preceitos foram seguidos pela Companhia de Jesus até a sua supressão, ocorrida em 1773. Em Portugal e suas assistências, as regras foram seguidas de forma rigorosa, valendo também para o Brasil, onde a prática musical era restrita nos colégios e seminários, porém era permitida nas aldeias.

Os padres jesuítas no Brasil também perceberam que a música era, de fato, uma ferramenta eficaz no contato com os índios e que possibilitava uma comunicação para além das barreiras da língua. Existem evidências de que no século XVI não utilizavam somente a música de origem europeia, mas também a língua, melodias e instrumentos dos indígenas.

4.1.2 – Os órgãos dos jesuítas

O pesquisador Marcos Holler afirma, em sua tese de doutorado de 2006, que encontrou nos autos e relatos do sequestro dos bens dos jesuítas, após sua expulsão em 1759, referências à existência de órgãos nos Colégios da Bahia, Pernambuco, Maranhão e São Paulo, no Seminário de Belém da Cachoeira na Bahia, na Casa da Vila de Vigia no Pará, e nas Aldeias de São Pedro do Cabo Frio no Rio de Janeiro, Reritiba, atual Anchieta no Espírito Santo, e Embú, em São Paulo, aumentando assim, a quantidade de órgãos existentes no período colonial brasileiro. Destes instrumentos mencionados, um apenas pode ainda ser visto. Ele está na capela de Nossa Senhora do Rosário no Embu, que é parte do museu de propriedade dos jesuítas nessa localidade. É um órgão positivo de um teclado, sem pedaleira, com cinco registros e 234 flautas de metal e 32 de madeira, características que, segundo Holler, permitem reconhecê-lo como sendo, possivelmente, um instrumento do século XVIII (HOLLER, 2011). Outros estudiosos, como os organistas Guy Bovet e Ângelo Camin, entenderam que se tratava de um órgão do século XVII.

Em um inventário dos bens dessa capela, datado de 1759, é mencionado um "órgão pequeno". Todavia, não existem provas de que este órgão seja o mesmo que está hoje em dia

guardado na Capela do Rosário. Também não é possível determinar sua origem e construção por falta de estudos mais minuciosos. Assim, não há como saber se esse órgão foi importado de Portugal ou feito no Brasil. Também não se pode ter certeza sobre seus construtores: seriam padres ou índios? O instrumento tem características bem rudimentares e, claramente, não se podem tocar nele peças do repertório para órgão da época. Supõe-se que este seja o único instrumento remanescente da atuação musical dos jesuítas no Brasil colonial.

A época da construção também é discutida sem se chegar a uma resposta fundamentada. Furio Franceschini, mestre de capela da Sé de São Paulo, baseado mais na observação do instrumento do que em documentos, julgava que se tratava de um órgão construído no Brasil, por volta de 1650. Pequeno, transportável, de construção muito rudimentar, em nada se assemelha aos órgãos do mesmo período, construídos na Europa – que eram instrumentos de grande porte (apud Kerr, 1985, p.39).



9. Órgão da Igreja Nossa Senhora do Rosário em Embu das Artes

Ao contrário de outras ordens, são escassas as referências à prática musical realizada pelos jesuítas, o que coincide com seus regulamentos. Muitos documentos revelam o uso da música nos colégios e seminários jesuíticos e, em quase que em sua totalidade, esses documentos mencionam a participação de pessoas externas à Companhia, como religiosos de outras ordens (sobretudo mercedários e carmelitas), músicos contratados, seminaristas e estudantes dos colégios.

Mesmo que a produção musical nos estabelecimentos jesuíticos, sobretudo na América Espanhola, tenha sido intensa, ela se restringiu às aldeias e reduções – como em

Chiquitos, na Bolívia – voltada para o trabalho junto aos índios. Nos estabelecimentos urbanos, como colégios e seminários, isso não ocorreu.

Segundo pesquisas de Régis Duprat, data de 1649 a primeira notícia sobre música na Sé, embora a fundação da matriz tenha se dado em 1611:

O Padre Domingos Gomes Albernás, vigário da Matriz, queixa-se do Mestre da capela Manoel Pais Linhares por incompetente e displicente no desempenho do cargo, cujas premissas seriam certos requisitos formulados por usos e costumes implicando no incentivo e instrução de discípulos pelo mestre da capela, formando e dirigindo músicos cantores nos ofícios religiosos (DUPRAT, 1968, p. 85 apud KERR).

Há vários documentos que se referem ao cargo de Mestre de Capela que a Sé deveria ter desde 1657; entretanto, não há documentos sobre organistas.

Prosseguindo em direção ao sul, nas reduções jesuíticas do Rio da Prata, em parte do que é hoje o Rio Grande do Sul, há algumas referências sobre órgãos:

En todas las missas de cada dia, siempre estan tocando y cantando los musicos desde el principio has el fina n sumo silencio y veneracion del Pueblo. Al principio hasta el Evangelio tocan órganos, chirimias, arpas y violines [...]

Los instrumentos comunes a todos los pueblos, eram violines, dos o tres; arpones, tres o cuatro; y uno o dos órganos y dos o tres clarines, en casi los pueblos (FURLONG, 1933, p. 79 APUD KERR).

Segundo Furlong, esses instrumentos começaram a ser fabricados nas próprias Reduções Jesuíticas, no final do século XVII. Nessa região, habitaram alguns religiosos dedicados à música sacra, dentre os quais há referências ao padre flamengo João Vaes de Tournay e ao padre alemão Antonio Sepp, responsáveis pela introdução da música instrumental entre os índios. Sepp relatou detalhadamente pedidos de instrumentos para a região, além da dificuldade de ensinar os índios a tocar órgão:

Neste ano já formei mestres em seu respectivo instrumento a 6 trombeteiros de várias reduções, 3 bons teorbistas e 4 organistas. A estes não mostrei ainda nenhuma partitura, porque lhes custaria demais, mas estudei com eles certas árias, preâmbulos e fugas. Oh, como isto custa! (SINZIG, 1947, p. 93 apud KERR 1985).

4.2 – Os beneditinos

No âmbito dos beneditinos, o órgão também esteve sempre presente, como afirma o Padre Jaime Diniz. Segundo ele, a existência do órgão entre esses religiosos é documentada,

de forma indireta, ao longo do séc. XVII, no Mosteiro de São Bento de Salvador. A única referência que o padre Diniz encontrou sobre um órgão no século XVII, encontra-se no Mosteiro de São Bento de Olinda, provavelmente dos anos 1692 a 1694 e, com toda probabilidade, um positivo, trazido de Portugal.

No Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, a primeira referência a um órgão (positivo) data do ano de 1652. Em arquivos recuperados pelo monge Dom Mateus Ramalho Rocha, há referências a vários órgãos que ali existiram, inclusive um grande órgão que teria sido instalado no coro da igreja abacial e que, provavelmente, foi destruído durante os bombardeios da esquadra francesa, na invasão ao Rio de Janeiro em 1711. A questão sobre um “grande órgão” ainda precisa ser estudada, mas não há referencial para esse estudo por enquanto.

O documento refere-se a uma parte pequena do órgão que ali está atualmente, datado de 1773. Naquele ano, o Mosteiro adquiriu um órgão construído em Pernambuco pelo organeiro Agostinho Rodrigues Leite, primeiro brasileiro de que se tem notícia ter se dedicado à construção de órgão. Esse instrumento ficou conhecido como o "órgão da coroa", pelo formato de sua caixa, e algumas partes dele ainda estão presentes no órgão atual do dito Mosteiro.



10. Órgão “da Coroa” instalado no Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro

No Recife, onde atuava, Rodrigues Leite ainda construiu uma série de instrumentos, dentre eles três órgãos para o Mosteiro de Olinda, sendo um positivo, um grande órgão e um

realejo. A irmandade de Nossa Senhora da Boa Viagem também adquiriu um órgão, que provavelmente foi o segundo instrumento construído por ele. Segundo Diniz, vários órgãos instalados em igrejas de Recife eram de sua autoria. Segundo Pereira da Costa:

O órgão já se conhecia desde meados do século XVI, nos conventos de Olinda, e foi muito vulgarizado no século XVIII pela montagem de uma oficina para a sua fabricação, dirigida por Agostinho Rodrigues Leite, que nascera no Recife em 1722. Loreto Couto, seu contemporâneo, diz que ele era excelente fabricante de órgãos, dotado de um peregrino engenhoso e que sem outros mestres que a própria penetração, fazia excelentes órgãos e que para os templos de Pernambuco e da Bahia os havia feito primorosíssimos; e acrescenta: “ao mesmo tempo que exercita esta rara habilidade, mostra que não se cega do interesse, dando as suas obras a preço muito inferior ao seu subido valor” (LANGE, 1966, p. 39).

Brescia conclui que, sem dúvida, Agostinho Rodrigues Leite foi o nome que surgiu com mais frequência nos documentos relativos à América portuguesa em seu tempo. Além do órgão do Mosteiro do Rio de Janeiro, sabe-se que Rodrigues Leite enviou, entre 1766 e 1769, um órgão positivo à Ordem Terceira de N. S. do Carmo da mesma cidade (BRESCHIA, 2010, p.19).

Conclui-se que os órgãos presentes na América Portuguesa a partir do período da chegada dos portugueses até o final do século XVIII foram efetivamente enviados de Portugal, o que explica pequena presença de mestres organeiros autônomos na área de abrangência de um território continental, onde não chegaram a estabelecer núcleos permanentes de construção de órgãos, "uma vez que o organeiro desaparece, o núcleo desaparece com ele" (BRESCHIA, 2010, p.20).

Os órgãos mencionados eram de tamanho pequeno – positivos. Os modelos eram portugueses: podiam variar os adornos, a caixa onde ficam os tubos, mais ou menos filas de tubos. O que pode ser considerado de “grande porte” foram os da Sé de Mariana e o órgão de Agostinho Rodrigues Leite, instalado no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Esses dois, particularmente, poderiam ser considerados imponentes e significativos dentro do panorama colonial brasileiro. Os órgãos de Tiradentes e Adamantina, eram do tipo positivos grandes, segundo Brescia (2010, p.20).

Como se pode notar nas atividades de Rodrigues Leite e Almeida e Silva, a maior parte dos organeiros aqui ativos parece ter tido formação autodidata, tentando imitar aquilo que observavam na organaria oriunda da Península Ibérica. No entanto, nos anos 1730, a coroa teve que recorrer a uma política de contenção de despesas para seus próprios interesses.

A organaria não ficou de fora disso, inclusive em Portugal, onde reformas e construções de igrejas foram suspensas.

O órgão de tubos foi um dos objetos principais por sua riqueza de detalhes, grandiosidade e pompa do barroco português e também do período colonial brasileiro, seja pela sonoridade, seja pela imponência e ornamentação de suas caixas que combinavam com a decoração das igrejas, esses órgãos instalados em tribunas também muito bem decoradas e com notável riqueza de ornamentos impressionavam os viajantes.

5 – O órgão e a música no Brasil colonial

Mas afinal, qual era a música ouvida no Brasil nesses órgãos? O que os organistas sabiam e podiam tocar? Como era concebida a sonoridade desses instrumentos portugueses?

Esta parte é um exercício de suposições a partir de relações estabelecidas entre informações esparsas em vários documentos e do que se sabe sobre a música para órgão em Portugal. Supõe-se que os organistas, devido à posição de colônia do Brasil, deviam tocar as músicas que eram tocadas em Portugal – repertório que fora, portanto, trazido pelos primeiros organistas portugueses.

Por que razão? Por que não conhecemos nenhuma partitura para órgão solo, cópia ou original, escrita no Brasil até o final do século XVIII. Mas qual é a razão dessa lacuna?

A respeito disso podemos, com alguns estudiosos, segundo Diniz, dizer que eles talvez conhecessem e tocassem Frescobaldi (1583 – 1643), que foi organista da Basílica de São Pedro e, que provavelmente devido a isso, teve sua obra bastante difundida:

O que tocariam esses organistas das Igrejas e capelas da Bahia colonial? É possível responder, à base de documentos. Houve quem se aventurasse a dizer que conheciam até um Gerolamo Frescobaldi (1583-1643), o esplêndido organista de S. Pedro, em Roma. Excesso de boa vontade, talvez. Nenhuma obra do repertório desses artistas luso brasileiros se conserva. Nem de sua autoria, nem da lavra de organistas estrangeiros aqui executados (DINIZ, 1971, P.11).

Diniz ainda completa sua suposição falando sobre o baixo cifrado e sobre a improvisação:

O que tem vindo até nós, pertencendo os fins da fase colonial, são uns “baixos cifrados” – o que revela conhecimento de técnicas europeias – ou realizados sem qualquer vó de escritura contrapontística, e, mesmo harmonicamente, bastante rudimentares. Mas seguramente, não foi esse o único papel dos nossos organistas: realizar, no ato da execução, o baixo cifrado, mesmo porque essa

prática não era conhecida entre nós, nem mesmo nos primeiros decênios do século XVII (DINIZ, 1971, P.11).

O organista, de acordo com a liturgia, deveria preencher com música alguns momentos específicos nos ofícios ou missas:

O forte de nossos artistas devia ser a “improvisação”, à base ou não das melodias gregorianas. Improvisação-paráfrase que tinha lugar nos quadros litúrgicos da missa e do ofício divino. As formas cultivadas improvisadas ou escritas por eles (organista era uma espécie de sinônimo de compositor nessa época, e, em séculos anteriores, foi nome – organista era o compositor de “organa”, isto é, polifonia), além, é claro, de uma ou outra página vinda principalmente do reino – as formas cultivadas eram Prelúdios, Interlúdios – que deviam alternar com o Gregoriano ou com a Polifonia – Postlúdios, sem falar nas entradas e saídas das procissões, dos atos litúrgicos, nos versetos parafraseados das melodias gregorianas, no acompanhamento dos cânticos e, só mais tarde, na realização do baixo cifrado quando as obras corais ou coral-instrumentais o exigiam (DINIZ, 1971, p.11).

Curt Lange afirmava que em Minas Gerais, no século XVIII, era conhecida a música do barroco europeu, principalmente a música cantada:

E adicionalmente se recebeu toda a produção do pré-classicismo do ocidente europeu. Estudando o estilo da música religiosa de Minas Gerais, correspondente à segunda metade do século XVIII, dadas as devidas proporções, se comprova que o músico desta região não só encontrava totalmente a par com o que se criava na Europa, escrevendo-a no mencionado estilo pré-clássico, com um notável sentido de contemporaneidade (e apesar do barroco circundante), sendo que uma análise detalhada de suas obras mostra que houve um longo processo de assimilação através da literatura musical recebida [...] (1967/1968, p. 35)³

Poucos relatos foram encontrados sobre a prática musical. Entretanto, há um relato de um viajante inglês, R. Walsh que, em uma visita a Tiradentes em 1828, assistiu a uma missa em que tocava o então organista da Igreja Matriz, o padre Lauriano Antonio do Sacramento, músico e professor reconhecido na cidade. Para a surpresa de Walsh, o padre organista executou algumas “*country dances*”, além da “*Marcha do Duque de York*” e “*Go to old Nick and shake yourself*”, recentemente recebidas e que lhe haviam sido enviados por um amigo do Rio de Janeiro. Mas esses já eram outros tempos, com outras influências.

³ Em tradução do autor.

5.1 – O organista em terras brasileiras

Para compreender a atividade do organista no Brasil desta época é preciso entender a organização musical religiosa em Portugal. Com a formação da *Schola Cantorum* nas Catedrais, Portugal aderiu a um modelo que se julgava vir da tradição do Concílio de Laodiceia (343-381), do qual restaram regulamentos sobre o canto litúrgico cristão. Este modelo começou a ser implantado em Portugal durante a Restauração ou “reconquista cristã” de suas terras que estavam nas mãos dos mouros. Nas catedrais portuguesas surgiram os primeiros centros de formação litúrgico-musical, onde era dada ênfase à aprendizagem da teoria musical, educação da voz, memorização das melodias e ao conhecimento das cerimônias e seus ritos. Eram recrutados meninos a partir dos oito anos até a muda da voz, sendo eles geralmente de classes mais simples, em uma sociedade ainda ligada ao sistema social medieval.

A atividade musical dos membros da Capela Musical era regulamentada e tinha, além de normas, hierarquia. O mais alto cargo desta hierarquia era o Mestre de Capela, função que até meados do século XV pressupunha, especialmente, reger o coro. Ao longo do tempo, seus encargos foram ampliados: ensinar aos outros integrantes da capela musical as habilidades necessárias à boa execução do serviço religioso, além de ter o direito de escolher o repertório a ser executado.

A presença diária do organista, juntamente com o grupo de cantores, era quase sempre obrigatória, especialmente nas catedrais e mosteiros, para missas capitulares ou conventuais e os ofícios das horas litúrgicas, apesar de não sabermos precisamente em que momento o organista foi inserido na *Schola Cantorum* e nos serviços litúrgicos – segundo a pesquisadora Dorotéa Kerr.

Sabe-se que, por volta do século XI, a atividade do organista era reconhecida na Alemanha, França e Inglaterra. Em Portugal, a Sé de Braga parece ter sido a primeira a contar com um organista, em 1326. Outros documentos de 1374 referem-se a “mestre de órgãos” em outros locais, como Coimbra e Lisboa. Não há como saber se esse mestre era um músico ou um técnico para manutenção, porém evidencia a presença do instrumento.

O órgão era usado para manter a afinação e melhorar a entonação dos cantores. Por volta do século XIV, paulatinamente o órgão começou a ter uma participação desvinculada do canto nos serviços litúrgicos, vindo assim a criar uma arte independente (KERR, 2011, p. 29).

A prática musical do órgão, independentemente ao canto, deve ter sido iniciada nas catedrais de Évora e Braga, segundo Kastner. O órgão devia alternar com o coro em alguns

momentos e em outros não tocar – segundo restrições documentadas. Para Sinzig, o órgão deveria tocar – do século XV até o XVII – em alguns momentos específicos: prelúdios – com o fim de dar a entoação para os cantores, glosas, tentos e *ricercare* sobre obras vocais sacras. Além disso, variações sobre canções populares profanas.

Como no Brasil se seguiam os mesmos ritos litúrgicos europeus, supõe-se que o organista na colônia também teria um papel parecido ou igual ao dos organistas portugueses – com as mesmas permissões e restrições.

A missa desta época e até 1964 era rezada pelo sacerdote de costas para a assembleia, em orações que ele fazia somente a um coroinha que ficava ao seu lado. O silêncio deveria ser preenchido com música – de coro ou órgão. Por isso nesse período há peças com títulos de momentos da missa, tais como Ofertórios e Elevações, o mesmo com o título de partes fixas como Kyries e Glórias, em que o organista alternava com o coro ou fazia tudo com órgão solo.

Não é da alçada deste artigo nomear e numerar todos os organistas existentes no Brasil colonial. Provavelmente, a sua maioria era formada por clérigos portugueses – que tinham oportunidade de estudo musical – antes de termos algum organista genuinamente brasileiro, educado musicalmente aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No período da colonização do Brasil, a atividade organística em Portugal era bastante intensa e rica, com instrumentos suntuosos que participavam ativamente da liturgia católica real. Não se celebrava um ofício ou uma missa sem órgão em Portugal. Partindo destas informações e observando os relatos sobre a atividade religiosa e musical no Brasil colônia, conclui-se que aqui, também, buscava-se seguir o mesmo padrão português de celebrar ofícios e missas com órgão, coro – haja visto os relatos sobre a primeira missa em terras brasileiras e a utilização de um órgão portativo.

Os órgãos importados de Portugal para o Brasil eram órgãos ibéricos, segundo modelos da construção na metrópole. Dependendo da importância da Sé brasileira e da situação econômica, os órgãos seriam enviados por ordem do Rei a partir de petições. Esses órgãos podiam ter sido usados em Portugal ou serem de nova construção, especificamente para serem exportados para o Brasil.

No Brasil colonial, imperava a proibição de existência de qualquer tipo de manufatura nacional, o que impedia a construção desses instrumentos no território brasileiro. A demanda também não deveria ser muito grande e, conforme novas terras iam sendo colonizadas, as igrejas se faziam necessárias, mas não poderiam ser construídas com a ideia de serem catedrais, a não ser que as povoações crescessem.

Os organistas que tocavam eram, em sua maioria, clérigos, freis ou monges que haviam aprendido música em suas casas religiosas e que, paulatinamente, transmitiam seus conhecimentos musicais a outros, clérigos ou não, nascidos no Brasil. Sabe-se que era uma das tarefas dos mestres de capela e dos organistas era o ensino musical, para formar outros que pudessem sucedê-los.

Não chegou até nós nenhuma partitura para órgão solo, apesar da evidenciada atividade organística no Brasil, tanto nas principais catedrais até as pequenas reduções jesuíticas, o que corrobora para a suposição de que a música praticada no Brasil por estes clérigos portugueses deveria ser a mesma música tocada nas igrejas de Portugal, nas formas indicadas de tentos, fantasias, ricercares e batalhas, e principalmente a improvisação.

Redutos como mosteiros, colégios e conventos abrigaram órgãos para realização plena de suas atividades religiosas e, quem sabe, até didáticas; mas essa herança nos é encoberta.

As relações nesse domínio entre Brasil e Portugal foram intensas: órgãos, organeiros e organistas circulavam na medida das possibilidades dadas pela legislação colonial.

Logicamente, a música sacra, razão desse envolvimento todo, também viera da metrópole

soar em terras brasileiras, mesmo não tendo sido encontrada aqui nenhuma partitura de música para órgão de Portugal e nem de alguma composição brasileira.

No consenso geral da musicologia tradicional, a grande tradição musical foi criada em outras regiões europeias que não a Península Ibérica, tanto no âmbito da fabricação de órgãos quanto da composição. Essas outras regiões tornaram-se a Alemanha, França e Itália, que garantem o cânone musical seguido até hoje em nossas escolas e salas de concerto. Mas nem sempre foi assim. Outras tradições existiram e foram notáveis durante seu período de existência. A aceitação e reconhecimento de algumas culturas musicais como mais expressivas e até mais importantes do que outras, como a germânica, a francesa e a italiana nos fizeram esquecer e às vezes até menosprezar nossas próprias origens com prejuízo para um conhecimento musical mais abrangente.

Espero que esta pesquisa tenha sido um passo a mais em direção a sanar as lacunas da história da música e do órgão de tubos no Brasil e que sirva de incentivo para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRESCIA, Marco Aurelio. *Difusão e aclimação do órgão ibérico na América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII*. Artigo. Curitiba, 2010.
- DINIZ, Jaime. *Velhos organistas da Bahia – 1559-1745*. Artigo. Salvador, 1971.
- _____. *O Recife e sua música*. Artigo. Recife, 1978.
- _____. *Organista do Rio de Janeiro*. Artigo. Salvador, 1982.
- _____. *Um momento de nossa história musical*. Artigo. Recife, 1976
- DUQUE, João. *Órgão Ibérico*. Artigo. Portugal, 2007.
- FREIXO, Elisa. *Órgão Arp Schnitger, Sé de Mariana, Minas Gerais: Aspectos históricos e técnicos*. Livro. Mariana, 2002.
- _____.; CAVICCHIOLI, Andrea. Avaliação e Perspectiva da abordagem à conservação do patrimônio organístico no Brasil. Artigo. São Paulo, 2010.
- GESTER, Martin. *Instrumentos de teclado*. Artigo. México, 1994-1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Livro. São Paulo, 2014.
- HOLLER, Marcos Tadeu. *O órgão no Colégio dos Jesuítas em São Paulo no Século XVIII*. Artigo. Rio de Janeiro, 2011.
- _____. *O Mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial*. Artigo. Florianópolis, 2015.
- _____. *Os Cadernos de Anchieta: teatro e música em aldeias dos Brasis*. Artigo em Anais de Congresso. São Paulo, 2014
- KERR, Dorotéa Machado. *Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 1985.
- _____. *Catálogos de órgãos da Cidade de São Paulo*. Livro. São Paulo, 2001.
- _____. *Organistas, organeiros e órgãos: Crônicas sobre a história da música no Brasil*. Livro. São Paulo, 2011.
- _____.; CARVALHO, A. R. *A pesquisa sobre o órgão no Brasil: estado da arte*. Belo Horizonte, 2005.
- LANGE, Francisco Curt. *A Música em Minas Gerais Durante o Século XVIII*. Artigo em revista. Petrópolis, 1957.
- _____. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco*. Artigo. Belo Horizonte, 1983.

- LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Artigo. Rio de Janeiro, 1949.
- MADRID, Fernando Antonio de. *Advertencias sobre el uso de los registros y su combinación*. Capítulo de Livro. Espanha, 1790.
- MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas. *Personalidade tímbrica e estética do órgão*. Artigo em Anais de Congresso. Curitiba, 2006-2007.
- OLIVEIRA, FSM. *A música de tecla em Portugal de 1540 a 1620*. Capítulo de Tese de Doutorado. Portugal, 2011.
- PARRA, Gustavo Delgado. *Algunos aspectos en torno a la ornamentación en la música ibérica de los siglos XVI y XVII*. Artigo. México, 1994-1995.
- SALES, Vicente. *História da Música Sacra no Pará*. Resenha. 1958.
- SILVA, Célia Ramos Ferreira. *Órgãos de tubos. Uma expressão do Barroco*. Artigo. Portugal, 2003.
- SILVA, Handel Cecílio Pinto da. *O órgão setecentista da Igreja do Carmo de Diamantina*. Tese de Doutorado. Campinas, 2008
- _____ *O órgão setecentista de Diamantina*. Artigo em Anais de Congresso. Brasília, 2006.
- VALENÇA, Manuel. *A arte organística em Portugal (c. 1326-1750)*. Livro. Braga, 1990.
- _____ *Organística e Liturgia*. Livro. Braga, 2006.
- VAZ, João. *Sobre a interpretação das batalhas ibéricas para órgão do século XVII: uma leitura da Batalha formosa do manuscrito MM 43 da Biblioteca Pública Municipal do Porto*. Artigo. Cidade do Porto, 2012.