Portugiesische Orgelmusik

1540–1834

Portuguese Organ Music

Herausgegeben von / Edited by
Gerhard Doderer
Miguel Bernal Ripoll

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA11265

landgrafmoritzstiftung

© 2025 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com
2. Auflage / 2nd Printing 2025
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-57758-3 (print) · ISMN 979-0-006-57989-1 (digital)

INHALT / CONTENTS

Vorwort IV
Kompositionen IV
Liturgische Funktion VII
Orgelbau XI
Preface XVI
Compositions XVI
Liturgical functions XIX
Organ building XXII
Faksimiles / Facsimiles XXVII

I. António de Baena, *Sanctus, sanctus Dominus Deus* 1
II. António de Baena, *Benedictus qui venit* 3
III. Heliodoro de Paiva, Tento do Terceiro Tom 5
IV. António Carreira, Tento do Primeiro Tom 8
V. António Carreira, Tento do Sexto Tom 10
VI. António Carreira, Tento *Con qué la lavaré la flor de la mi cara* 16
VII. Manuel Rodrigues Coelho, Versos de *Magnificat* do Primeiro Tom 18
VIII. Manuel Rodrigues Coelho, Versos de *Kyrie* do Primeiro Tom por C sol fa ut 25
IX. Manuel Rodrigues Coelho, Tento do Oitavo Tom 31
X. Manuel Rodrigues Coelho, *Susana* glosada 37
XI. Diego de Alvarado, Tento sobre *Pange Lingua* 43
XII. Diogo da Conceição, Tento de meio registo alto de Segundo Tom 45
XIII. António Correa Braga, Batalha de Sexto Tom 50
XIV. Gaspar dos Reis, Concertado sobre *Ave Maris Stella* 58
XV. Gaspar dos Reis, Tenção sobre o *Kyrie* da Missa de Santa Maria 59
XVI. Pedro de Araújo, Obra de Primeiro Tom 61
XVII. Pedro de Araújo, Obra de Sexto Tom 64
XVIII. Pedro de Araújo, Batalha de Sexto Tom 70
XIX. Pedro de Araújo, Phantasia de Quarto Tom 78
XX. Pedro de San Lorenzo, Obra de meio registo da mão esquerda de Primeiro Tom 86
XXI. Carlos Seixas, Tocata 91
XXII. Carlos Seixas, Fuga 94
XXIII. Carlos Seixas, Fuga 98
XXIV. José da Madre de Deus, Fuga 101
XXV. Francisco de São Boaventura, Sonata 106
XXVI. Marcos António Portugal, Sonata 110
XXVII. José Marques e Silva, Prelúdio 116

Bibliographie / Bibliography 119

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

arbeiteter Form erscheinen und durchaus pädagogische und formalexperimentelle Absichten erkennen lassen. Eine wichtige Rolle scheint dabei António Carreira gespielt zu haben, aktiv als Musiker und Kapellmeister am Lissaboner Hof, von 1580 bis 1640 Sitz des spanischen Vizekönigs. Carreira ist in MM 242 mit einer großen Anzahl von ausgewiesenen und zuzuschreibenden mono- und plurithematischen Tentos und Fantasias vertreten, die seine Meisterschaft auf dem Gebiet der imitativen und kontrapunktischen Arbeit erkennen lassen. Die Art der verwendeten glosas, d. h. von ausgezierten thematischen Melodielinien und Intervallen, wie auch einige mitgeteilte Stücke selbst, beweisen die Kenntnis der Werke von Diego Ortiz, Juan Bermudo und Tomás de Sancta María. Eine überaus originelle Komposition ist Carreiras Bearbeitung des Chanson *Con qué la lavaré*, in der die Begleitung der Melodie als eigenständiger Tenor ausgeführt ist; somit ist es möglich, dieses Werk mit oder ohne Gesangsstimme auszuführen.

Den zentralen Platz im portugiesischen Orgelrepertoire nehmen die *Flores de Mvsica* des ab 1603 als Lissaboner Hoforganist wirkenden Manuel Rodrigues Coelho (c. 1555–1620 veröffentlicht, wurden sie in der Werkstätte des [illegible] italienischer Klavierpartitur gedruckt und [illegible] mit 1580 mit der Vereinigung der beiden [illegible] von Portugal) gewidmet. Ausdrücklich [illegible]stimmt hebt sich diese Sammlung [illegible] gegangenen spanischen Organisten [illegible]ría, Cabezón) ab, kontrastiert [illegible]ánica (Alcalá de Henares, 16[illegible] (1584–165[illegible]. Die *Flores de Mvsica* [illegible]ltechnischer und pädagogischer Ausführung von glosas und anderen [illegible] des Spiels mit gutem Geschmack (b[illegible]s, Versetten zum Kyrie, Magnificat und Be[illegible]n und vier mit verschiedentlich gestalteten glosas de[illegible]as verwendeten Melodie der beliebten Chanson *Susanne un jour*. Einige Versetten mit vokaler cantus-firmus Linie und auskomponierter vierstimmiger Begleitung knüpfen an Carreira an. In ihrer imitativen und glosierten Anlage mit eingearbeitetem cantus-firmus können sie auch ohne die Gesangsstimme ausgeführt werden.

Die Tentos, in denen sich (auch wechselseitige) Einflüsse spanischer und niederländischer Meister wie Cabezón, Sweelinck oder Correa de Arauxo erkennen lassen, bilden in ihrer differenzierenden formalen Vielfalt bei ruhigem, verhaltenem Charakter einen neuen Höhepunkt in der Gattungsgeschichte. Formal und stilistisch sind sie höchst unterschiedlich: mono- oder plurithematisch mit ricercarhaften Imitationszügen, sowohl im Stilo antico wie auch in einem moderneren, figurativen und virtuosen Satz gehalten, mit gelegentlichen stark affektgeladenen Momenten und auch oft rhythmisch differenzierender Gestaltung. In keinem einzigen Fall als Werk „de meio registo“ angelegt, wird deutlich, dass die Eigenständigkeit der portugiesischen Orgelmusik erst im späteren 17. Jahrhundert durch die vornehmlich aus Kastilien und Aragonien nach Nordportugal eingedrungenen Kompositionen überlagert wurde, auch wenn angesichts der spanischen Vorgänger und der zeitweilig aktiver Amtskollegen Coelhos (unter ihnen bis 1[illegible] der baske Diego de Alvarado) eine frühere und intensivere Beeinflussung zu erwarten gewesen wäre. In diesem Sinne ist die Gewichtung des MM 42 (Porto) nur schwer abzuschätzen, das, in Zifferntabulatur geschrieben, Werke spanischer [illegible] auf portugiesischem Boden wirkender Organisten beinhaltet. Allerdings beweisen zahlreiche, unter den Organisten der nordportugiesischen Klöster zirkulierende handschriftliche Versionen von Stücken aus Coelhos Sammlung deren [illegible] und Beliebtheit.

In den Tentos (zu verstehen im Sinne von Versuch, Unternehmungen), Concertos und Concertados von Gaspar do Vale, Pedro de Araújo und Teotónio da Cruz (MM 41 Porto und MM 52 Coimbra) wird eine bedeutende didaktische Komponente erkennbar. Eine instrumentale Verwendung ist jedoch einem Teil dieser auf gregorianischen Themen basierenden Kontrapunkt- und Kompositionsstudien nicht abzusprechen.

Zwei bislang nicht vertretene Gattungen bereichern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das portugiesische Orgelrepertoire, nämlich der Tento (auch Obra) de meio registo und die Batalha, beide präsent in den umfangreichen Handschriften Porto MM 43 und Braga Ms 964. Hauptfiguren sind hier der an der Kathedrale von Braga nachweisbare Pedro de Araújo († 1704?) sowie der relativ unbekannte Benediktiner Diogo da Conceição († 1696). Araújos Werke sind noch tief vom Geist Coelhos durchdrungen, sie zeichnen sich durch bewundernswerte kontrapunktische Verarbeitung der meist von gregorianischen Zügen geprägten Themen und Motive aus. Seine Phantasia mit motivischen Anklängen an das Te Deum weist eine sehr orgelmäßige Klangsprache auf.

Für Stücke „de meio registo“ wird, durch die Manual- und Registerteilung ermöglicht, der Gegensatz zwischen klangfarblich und dynamisch hervorgehobenen konzertierenden Melodielinien im Diskant- oder Bassbereich (de tiple oder de baixo) und neutraler eingefärbten, harmonisch stützenden Stimmen mannigfaltig ausgearbeitet. Eine Autorschaft Araújos für solche Kompositionen ist in den oben genannten Manuskripten allerdings

Bärenreiter Leseprobe Sample page

nicht immer zweifelsfrei, von Pedro de San Lorenzo ist in biographischer Hinsicht nichts bekannt. Auffällig ist, dass solche Halbregisterstücke in portugiesischen Quellen bei weitem nicht so zahlreich zu finden sind, wie es etwa bei spanischen Autoren wie Correa de Arauxo oder Juan Cabanilles der Fall ist.

Durchaus beliebt scheint allerdings bei portugiesischen Spielern die Batalha (span. Batalla) gewesen zu sein, die in ihrer Ausprägung als programmatische Orgelbatalha weit über solche Stücke für Tasteninstrumente italienischer oder deutscher Organisten hinausgehen. Von großer Bedeutung für das iberische Repertoire war die 1537 erstmals veröffentlichte Chanson *La Guerre* von Clément Janequin, später kamen die Ensaladas von Mateo Flecha d. Ä. (1581) hinzu, die jetzt jedoch mit dem Kampf zwischen den Mächten des Guten und Luzifers eine Wendung in die religiöse Allegorie aufwiesen. So war es im Gefolge der zahlreichen Missas de Batalla möglich, auch solche Stücke in den Sakralbereich zu integrieren, ohne gegen die Maßgaben der im *Caeremoniale Episcoporum* (1600) verankerten Richtlinien [illegible] Konzils zu verstoßen. Zudem hatten ja auch Gestalt[illegible] Trommelschläge, Kampfesgewoge oder akk[illegible] Verlauf des späteren 17. Jahrhunder[illegible]ichtungen die [illegible]wünschten Entsp[illegible]

U[illegible]wendung zu italienischen For[illegible]ischen Orgelmusiktradition[illegible]usses römischer Meister wie [illegible]Scarlatti (1660–1725) und etwa [illegible]erer hatte schon ab 1714 in ga[illegible]ehungen zum portugiesischen [illegible] Cembalo oder frühe Pianoforte best[illegible]al auch der Orgel gut an, obgleich nur se[illegible]trument zugewiesen. Ein vormals orgelgemäßer Satz [illegible] eine ausgedünnte, die beiden Außenstimmen betonende Schreibweise ersetzt, liturgische Bezugspunkte in Form spezifischer Kompositionen oder konkreter Zuweisungen finden sich nicht mehr. Idiomatische und funktionelle Charakteristika verloren sich mehr und mehr. Im umfangreichen handschriftlichen (jedoch nicht autographen) Repertoire des Lissaboner Hoforganisten Carlos Seixas (1704–1742) mit ein- und mehrsätzigen Stücken liegt das Hauptgewicht meist auf dem zweiteiligen Hauptsatz mit der Bezeichnung Tocata oder – in jenen Jahren gleichbedeutend – Sonata. Unter diesen Bezeichnungen verbergen sich unterschiedliche formale Anlagen, die sogar die des Concerto grosso tangieren können. Selten erscheint auch eine Fuga, ohne aber engere Beziehungen zur gleichlautenden Komposition außeriberischer Länder aufzuweisen, wie auch aus der Anlage der hier mitgeteilten Kompositionen des Carlos Seixas oder des biographisch unbekannteren José da Madre de Deus hervorgeht. Die bislang überaus zahlreich vertretenen Versetten, die im Rahmen der Alternatimpraxis eine unverzichtbare Rolle spielten, verschwinden mehr und mehr und bleiben heutzugehobenen liturgischen Anlässen und besonderen Kirchenräumen wie etwa in Mafra vorbehalten. Dort sind auch ab den späteren Dezennien des 18. Jahrhundert, basierend auf den lokalen Gegebenheiten, Werke für zwei oder mehr Orgeln im Rahmen religiöser Feierlichkeiten entstanden, wie sie anlässlich der gelegentlichen Aufenthalte des Lissaboner Hofstaates stattfanden. Schwer erklärlich bleibt, weshalb ansonsten im erhaltenen portugiesischen Orgelrepertoire nur so wenige Kompositionen dieser Art überliefert sind, wo sich doch in zahlreichen säkularen und monastischen Kirchen auf der Epistel- und Evangelienseite des Chorraums oder Hauptschiffs einander gegenüberstehende, meist mit identischen Fassaden angelegte (vollständige oder auch nur Gehäuse aufweisende) Instrumente befinden.

In den Jahren nach der Jahrhundertmitte wurden große Lücken im portugiesischen Orgelrepertoire spürbar. Cembalisten und Pianofortespieler konnten auf zwei in Lissabon um 1760 und 1775/77 edierte Sammlungen zurückgreifen, während die Organisten gedruckte landeseigene Vorlagen vergeblich ließen. Auch handschriftliche Quellen finden sich selten und lassen die Diskrepanz zwischen einer erstaunlich großen Zahl von Orgelneubauten und den wenigen für dieses Instrument ausgewiesenen Tocatas, Sonatas, Discursos und Sinfonias deutlich spürbar werden. Letztere bleiben dann solistischen Interventionen vorbehalten. Der Grund ist offensichtlich in der reformulierten Aufgabe der Organisten selbst zu sehen, die jetzt vornehmlich die Begleitung des liturgischen Gesangs übernehmen müssen.

Dabei haben diese Werke in ihrer formalen Anlage eigene Züge angenommen, lehnen sich an die zahlreichen dem Cembalo und Pianoforte zugeschriebenen Sonatas an und sind nur hin und wieder der Orgel zugedacht wie im Falle des Francisco de São Boaventura (nachweisbar zwischen 1739 und 1794), Karmeliter in Porto, oder des Lissaboner Domorganisten, Theaterdirektors und Hofkomponisten Marcos António Portugal (1762–1830).

Gelegentlich weisen die in den handschriftlichen Quellen vermerkten Registerangaben auf die Bestimmung solcher Stücke hin. Hinsichtlich ihrer formalen Anlage distanzieren sie sich aber ohne strukturierende Trennung in zwei oder drei Teile sowohl von den Sonaten Scarlattis wie auch

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

von der damaligen klassischen Anlage, auch wenn sie charakteristische Elemente wie zweistimmige Texturen, ausgewogene melodische Motivik, größere tonale Flächen mit ruhigen harmonischen Fortschreitungen oder den Wechsel zwischen spannungsgeladenen und ausgeglichenen Zonen verwenden.

Bezeichnend für das Ausklingen der portugiesischen Orgeltradition sind die nur in geringer Zahl überlieferten Werke des an der Capela Real da Bemposta in Lissabon und als Hofkapellmeister ebendort wie auch in Rio de Janeiro wirkenden José Marques e Silva (1782–1837). Sie lassen, obgleich von einer konsistenten, orgelhaften Sprache ausgehend, den Einfluss des Pianofortes deutlich erkennen. Neben seinen Orgelversetten, die in ihrem Wesen auf einen liturgisch herausgehobeneren Rahmen hinweisen, klingt seine mehrteilige Fantasia (sie ist das ausladenste Werk des gesamten portugiesischen Orgelrepertoires, von dem hier nur das einleitende Preludio abgedruckt ist) nur entfernt an das klassische gleichnamige Genre an.

[illegible]KTION

Für die p[illegible]nigshof[illegible]t das Orgelspiel seit dem [illegible]eiten sind uns [illegible] erst seit sp[illegible]uten d[illegible] Kapitels der Kathe[illegible]16. Jahrhunderts.

Die [illegible]ern wird [illegible] sch[illegible] etwas [illegible]9 durch [illegible]s *Ordinario* der Au[illegible]ra:

> … An[illegible]gel mit dem Chor [illegible] den Vespern[illegible]olgender Weise: Zu den Vespern bei d[illegible] allen Psalmen einschließlich der Hymnen [illegible]um Magnificat; dasselbe gilt auch für die Komplet, es [illegible]irektor bestimmt es anders. Weiterhin alterniert die Orgel in der Matutin zum Hymnus Te Deum laudamus und Canticum Benedictus.
>
> In der Messe alterniert die Orgel zum Kyrie und Gloria, soweit letzteres nicht gesungen werden muss. Sie spielt zum Graduale, Credo (wenn es nicht gesungen wird), Offertorium, Sanctus und Deo gratias; das Agnus Dei wird mit dem Chor alterniert.
>
> An Festen mit zwei Vorsängern soll die Orgel zu den Cantica Magnificat und Benedictus und in allen Messen spielen, sowie zur Weihnachtsoktav, Epiphanie, Ostern, Pfingsten und Corpus Dei. Auch an den Duplexfesten und feierlichen Oktavfesten soll so verfahren werden.
>
> An allen Sonntagen des Kirchenjahres spielt die Orgel zur Messe und zum Canticum Magnificat mit Ausnahme der Sonntage der Septuagesima, einschließlich des ersten, bis zum Osterfest; dies gilt nicht für die Messe des Gründonnerstags und des Karsamstags …

Für die katholischen Länder bedeutete das *Caeremoniale Episcoporum* aus dem Jahr 1600 einen Meilenstein in der Geschichte des liturgischen Orgelspiels. Diese päpstlichen Bestimmungen für den römischen Ritus, veröffentlicht in der Folge der Beschlüsse des Tridentiner Konzils, sanktionierten jedoch keine neue Praxis, sondern beschränkten sich auf Rahmenbestimmungen, insbesondere was das Alternieren der Orgel mit dem liturgischen Gesang betraf, wie es jedoch auch in Portugal schon des längeren ausgeübt wurde. Im Kapitel 28 des Liber primus wird die Orgel als besonders würdiges und für das liturgische Zeremoniell adäquates Instrument herausgestellt, dabei den Diözesanbischöfen und Ordensoberen die Formulierung weitergehender Ausführungsbestimmungen überlassen.

Für die Zeit nach 1600 lassen sich summarisch folgende Feststellungen über die liturgischen Funktionen der Orgel in den säkularen und monastischen Kirchen Portugals treffen: Orgelspiel fand [illegible]in Abstimmung mit dem Grad der Bedeutung des liturgischen Anlasses – stets zur Messe und in fast allen Stundengottesdiensten statt. Die Vorschriften des *Caeremoniale Episcoporum* werden nahezu ausnahmslos in den Ausführungsbestimmungen der Bischöfe und Ordensoberen des Landes umgesetzt. Einzelbestimmungen finden sich im Bereich der Vorgaben für die Messe: Hier wird insbesondere auf die Kyrie-Anrufungen und auch auf die Gestaltung zwischen Canon und Communio abgehoben, wofür dem Organisten die Wahl seiner Stücke freigestellt wird. Im Stundengottesdienst wird der Orgel eine wichtige Rolle im Psalmengesang, den nachfolgenden Antiphonen und zum großen Teil bei den Hymnen und Cantica zugewiesen wie auch zum Ausklang der Laudes und Vespern. Große Bedeutung gilt den Laudes und (beiden) Vespern an den besonderen Festtagen, aber auch das Salve Regina in der Komplet wird hervorgehoben, häufig durch den ausschließlichen Einsatz der Orgel. In den Regularien für Chor und Orgel wird stets darauf bestanden, dass während des Orgelspiels bei Hymnen und Cantica der Text der jeweiligen Verse durch Angehörige des Chores der Kleriker rezitiert oder gesungen werden muss. Die Orgel spielt auch während der Prozessionen innerhalb und außerhalb des Kirchenraumes, sowie zu festlichen Ein- und Auszügen anlässlich des Besuchs von hohen kirchlichen Würdenträgern oder Mitgliedern der königlichen Familie. Übereinstimmend wird davon ausgegangen, dass ein unterschiedlicher Grad des kirchlichen Festes differenzierende musikalische Ausgestaltung erfordert,

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

kulare am Pult mit vernehmlicher Stimme rezitiert werden müssen. Auch an den liturgischen Festtagen, zu denen sich die Vorsänger im Chor befinden, sei es mit oder ohne Pluviale, obliegt es den Versikularen, genauso zu verfahren, nämlich mit lauter Stimme die Texte der kanonischen Horen vorzutragen. Dies gilt aber nur für das Stundengebet und nicht für die Messe oder andere Feiern. Es besteht nun einmal die allgemeine und ausnahmslose Vorschrift, dass alle von der Orgel supplierten Offiziumstexte im Chorraum durch einen oder zwei Kleriker mit deutlicher und vernehmbarer Stimme rezitiert werden sollen; es darf keinen Vorwand geben, gegen diese Regel in irgendwelcher Weise zu verstoßen. Vorgeschrieben im Caeremoniale und dargelegt in den Ausführungen aller Autoren, die sich über diese Angelegenheit ausgelassen haben, handelt es sich um eine unumstößliche Regel für alle Chorgemeinschaften, denen die Ausführung des Stundengebetes obliegt.

§10. Es sei noch darauf hingewiesen, dass Orgelspiel in der Kathedrale soll, wenn ein König, eine Königin oder ein anderes Mitglied der königlichen Familie oder auch der Päpstliche Gesandte, ein Erzbischof, ein Bischof oder ein hoher kirchlicher Würdenträger in die Kirche einzieht, das Orgelspiel soll so lange dauern, bis diese Personen am Altar angelangt sind und ihre Gebete beendet haben. Wenn zur Genüge erklärt, es soll eingehalten werden, kein Verstoß geduldet werden. Alle Anordnungen und den weiterfahrenden Regeln [illegible] Vorkommenheit und Feier[illegible]

Ergänzt [illegible] ähntem *Thesouro* zum Organ[illegible] in der 1692 besorgten Ausgabe:

Der [illegible] erfahren haben; bezüglichem [illegible] n oder weltlichen Standes sollen [illegible] andere soll angehalten werden, in ha[illegible] spielen, ohne profane oder lasziven Anklänge[illegible]. Wenn der Organist kein Kleriker ist, soll er sich zie[illegible]ört er der monastischen Gemeinschaft an, so muss er für die Ausführung seiner Tätigkeit nicht im Chorraum verbleiben und auch nicht verpflichtet sein, im Gebet das nachzuholen, was er nicht singen, beten oder hören konnte. ... Damit der Organist gegebenenfalls nicht länger spiele als notwendig, soll ihm mit einem Glöckchen angezeigt werden, dass er sein Spiel umgehend mit einer Kadenz abzuschließen habe …

Aus den oben erwähnten Anweisungen und Vorschriften geht also hervor, wie die Intervention der Orgel während des 17. und beginnenden 18. Jahrhundert in den portugiesischen Kirchen gehandhabt wurde. Sicherlich hat es Unterschiede, zum Teil wohl auch gravierender Art, im Grad der Ausführung seitens der Chorsänger und Instrumentalisten gegeben. Nicht unbedeutend sind auch die verstreuten Hinweise auf lokale Gebräuche, die durchaus in ihren traditionellen Ausprägungen erhalten werden konnten.

Im Bezug auf das musikalisch-liturgische Geschehen der damaligen portugiesischen Ordensgemeinschaften muss man festhalten, dass der größte Teil der diesbezüglichen gedruckten Vorschriften den Franziskanern zu verdanken ist. Ihnen ist offensichtlich eine besondere Rolle bei der Definition des Gebrauchs der Orgel in ihren Kirchen zugekommen, insbesondere was das neue Verhältnis Orgel – Liturgischer Gesang und die Eindämmung der alternierenden vokalinstrumentalen Praxis betrifft. Sie wird durch Mathias de Santa Ana im Jahr 1743 (*Cerimonial Ecclesiastico*) besonders unterstrichen:

… Bezugnehmend auf die vorhergegangenen Ausführungen sei bemerkt, dass es heutzutage beim Chorgebet, insbesondere an großen Festen, üblich ist, nicht mehr am Schluss der Psalmen die Orgel zu spielen, wie noch zuvor vorgeschrieben, sondern durch den Chor alle Antiphonen in verständlichem Gesang vortragen; es sollen auch nicht die Hymnen und Cantica alternierend ausgeführt werden, sondern alle Verse der Hymnen und abwechselnden Cantica von der Orgel begleitet werden. … In den vorherigen Riten, wo gemeinhin zum Kyrie, Gloria in excelsis, Sanctus und Agnus Dei gesungen wird, ist es heute bei größeren Feierlichkeiten die Praxis, die vorgesehenen Rubriken durch den Chor mit Orgelbegleitung ausführen zu lassen.

Andere Autoren jedoch wie Amaro dos Anjos (*Directorio Ceremonial*, 1734), João de Santo Agostinho (*Ceremonial menorita e romano*, 1737) oder Manuel da Conceição (*Cerimonial serafico, e romano*, 1730 mit Supplement 1744) gehen noch ausschließlich vom alternierenden Wechsel zwischen Orgel und Chor aus. In seinem *Ceremonial moderno* (1752) spricht João de São José do Prado jedoch, neun Jahre nach Santa Ana, nur vom „Begleiten“ und nicht vom „Alternieren“ seitens der Orgel und bezieht sich dabei auf das liturgische Zeremoniell der beiden damals bedeutendsten Kirchen des Landes, nämlich der Lissaboner Patriarcal und der Real Basílica von Mafra.

… An den Sonntagen per annum erfolgt Orgelspiel zur Matutin und Messe; von dieser Regel sind ausgenommen die Advents- und Fastenzeitsonntage, die ohne Orgel begangen werden, lediglich am dritten Adventssonntag und am vierten Sonntag der Fastenzeit spielt sie zur Messe, wie es in der heiligen Basílica Patriarcal und der Real Basílica von Mafra der Brauch ist. An allen Duplexfesten spielt die Orgel auch zur Vesper, Matutin und Messe, ebenso zur Messe an den Semiduplex- und Infraoctavfesten mit Ausnahme der Advents- und Fastenzeit, außerdem zu den klassischen Festen, der Messe Nossa Senhora oder zu einer neuen Messe wie auch in Votivmessen zur Danksagung. In der

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

feierlichen Messe spielt die Orgel zum *Kyrie*, *Gloria* und am Schluss der Epistel; das Graduale und das *Credo* jedoch singt der Chor ohne jegliches Orgelspiel. Zum *Offertorium*, *Sanctus* und *Agnus Dei* begleitet die Orgel den Chor. Im übrigen spielt die Orgel verhalten ab dem *Sanctus* bis zur *Communio*, während der Chor schweigt. In der Totenmesse spielt die Orgel nicht. …

Seit Beginn des 18. Jahrhunderts hatten die Franziskaner eine führende Rolle bezüglich der Ausführung des Gregorianischen Chorals eingenommen, vornehmlich in den in und nahe der Landeshauptstadt gelegenen Ordenshäusern (wie z. B. den Franziskanerklöstern Lissabon, Xabregas, Mafra, Santa Catarina do Ribamar). König D. João V hatte die römischen Reformbestrebungen und die Praxis der päpstlichen Kapelle zum Anlass für Erneuerungen des liturgischen Gesangs im eigenen Land genommen. Zu diesem Zweck war schon 1718 der Kardinal Gabriele Cenbal na Lissabon gekommen. Die 1711 in Rom veröffentlichten *Osservazioni per ben regolare il coro de I cantori della Capella pontificia* die[nten] als Orientierungsrichtlinien. Sie beschreiben sehr subtil und differenzierende Weisen der Ausführung des Begleitmodus des liturgischen Gesanges („simples", „mit und ohne acompanhamento", „mit Orgelspunkt" für die Einleitung des „es[ten] Liturgischer Orgelgesang

E[r] Joseph de Santo António, der [...] Organist des Klosters und [...] Mode der Begleitung Mes[se] *Hymnos de Missas, Sequencias* [...] werden die gregorianischen [...] reich verlegt und mit einer general[en] Harmonisierung versehen. Dieses Verfahren [...] Liturgie auch in Säkularkirchen gefunden, wie [...] Organistenhandbüchern noch im 19. Jahrhundert hie[r]

In den portugiesischen Caeremonialen des ausgehenden 18. Jahrhunderts spiegeln sich zwei Strömungen bezüglich des Gebrauchs der Orgel im Gottesdienst wider, die kurz gefasst mit „Alternieren versus Begleitung" bezeichnet werden können, und wie es in den aus dem Spanischen übersetzten Anweisungen des *Ceremonial* der Unbeschuhten Karmeliter von 1799 beschrieben wird. Sie wurden interessanterweise inhaltlich von den Ausführungen ihrer spanischen Ordensbrüder übernommen. Wie auch schon für die spanischen Augustiner (1792) und portugiesischen Hieronymiten (1784/94) formuliert, bleibt das Alternieren auf die rein vokale Ausführung durch Vorsänger und Chor beschränkt und der Orgel auf dem Gebiet des liturgischen Gesangs eine ausschließlich begleitende Funktion zugeteilt (1799):

… In der Messe mit gregorianischem Gesang soll die Orgel während des Einzugs des Zelebranten bis zum eigentlichen Beginn der Messe spielen. Das *Kyrie* kann alternierend zwischen dem Chor und den Vorsängern ausgeführt werden, wobei letzterem vier[mal] dem Chor [...]f Anrufungen zukommen; das *Gloria* wird von der Orgel begleitet und muss immer entweder ganz durch den Chor oder im Wechsel zwischen Chor und den Vorsängern je nach deren Präsenz und [...]n Grad des Kirchenfestes ausgeführt werden. Die Orgel muss auch zwischen dem Ende der Epistel und dem Beginn des *Graduale* spielen. Das *Credo* soll gemeinhin nicht von der Orgel begleitet werden, und wenn es doch geschieht, dann nur mit Grundregistern, wie es einige Autoren zugestehen. Aber in voller Stärke soll sie vom Ende des Offertoriums bis zur Präfation spielen und dann das *Agnus* begleiten, das ganz oder partiell vom ganzen Chor oder [...] Vorsängern übernommen werden soll. Danach spielt die Orgel in [...]ltem Ton bis zur Elevation und dem Absetzen [...] Meßkelchs und begleitet [...]nschließend mit starker Registrierung das *Benedictus qui venit*, spielt danach [...]is zum *Pater noster* wieder verhalten und schweigt bis zum *Agnus*. Hier begleitet die Orgel, aber die Vorsänger wenn es sich um kein großes Fest handelt, können das zweite Agnus vortragen. Bei der Communio spielt die Orgel wieder in verhaltener Weise und danach soll sie den Chor zur Antwort auf das *Deo gratias* begleiten und schließlich nach dem Ende des Antiphongebetes [...] vollen Werken spielen, bis der Zelebrant den Altar verlässt. …

Auch im *Ceremonial monastico reformado* der Benediktiner aus dem Jahr 1820 ist im Zusammenhang mit dem Gregorianischen Gesang nicht mehr vom Alternieren mit der Orgel, sondern nur noch von ihrer Begleitfunktion die Rede.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Alternatimpraxis, so wie sie seit 1600 von der Römischen Kurie angeordnet und sanktioniert worden war, sich in Portugal bis ins 19. Jahrhundert im Allgemeinen und mit Berücksichtigung lokaler Traditionen gehalten hat, es jedoch seit etwa 1730/40 aufgrund der Neuerungen beim Begleiten des Choralgesangs zu parallelen und unterschiedlichen Situationen gekommen ist; ausgehend von der Rolle des traditionellen und gleichberechtigten Wechselspiels wird der Orgel im liturgischen Raum mehr und mehr, als neue und nahezu ausschließliche Aufgabe, eine Begleitfunktion zugewiesen, wie sie sie dann über die Aufhebung des Kirchengutes hinaus in den Säkularkirchen und den Kirchen der Bruderschaften (mit allerdings schwindender Bedeutung) weitergeführt wurde.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

ORGELBAU

Die mehr als 900 historischen Instrumente Portugals[1] – nahezu gesamtheitlich mit Schleifladen ausgestattet und verstreut vor allem in den nördlichen Landesteilen um Braga und Porto wie auch in der Gegend von Lissabon und Coimbra sowie auf den Azoren und Madeira – stammen überwiegend aus der Zeit zwischen 1710 und 1830/40 und spiegeln profunde Einflüsse aus Gegenden außerhalb der Landesgrenzen, aber auch signifikante synergetische Absorptionen innerhalb derselben wider.

Nachrichten zum Orgelbau auf portugiesischem Boden sind aus dem 14. und 15. Jahrhundert erhalten. Für die Jahre zwischen 1500 und 1600 lassen sich konkret eine ganze Reihe von Orgelbauern (Bento de Solorzano, Alonso de Cresmonte, Afonso Lopes, Vater und Sohn Pombo, Pedro Dias, Heitor Lobo, Salvador Rebelo, António de Mesquita, Mestre João mit Reparaturen und Orgelneubauten nachweisen, hauptsächlich im Norden und Zentrum Portugals, wie zum Beispiel in den Kathedralen von Porto, Évora, Coimbra und Viseu sowie in den Klöstern von Vilar dos Frades und Coimbra (Santa Cruz), haben sich deren Instrumente meist jedoch nicht, sondern nur Intentionen erhalten. Insbesondere Erweiterungen großer Instrumente in den Kathedralen, gelegentliche Erweiterungen der ursprünglichen Klosterorgeln (Santa Cruz in Coimbra). Dabei ist unklar, ob die doppelten Tastaturen von Tiramelas und Orlos in horizontaler Anordnung.

Es ist [illegible] in die neuentdeckten versandt wurden, wie 1519 nach [illegible] königlichen Kapelle"), 1520 nach Äthiopien („[illegible] 1612 nach Mazagão („Orgel mittlerer Größe [illegible] königlichen Kapelle"). Die aus jener Zeit bekannten [illegible] in der Regel ein Manual mit Ambitus F–a^2 oder C–a^2 (stets mit unvollständiger Bassoktave), kein Pedal und meist nur bescheidene Dimensionen.

Die prekäre Lage des Landes, die sich in immer stärkerem Maße nach 1580, dem Jahr der Vereinigung mit der spanischen Krone, bemerkbar machte, wurde noch besonders signifikant in den Auseinandersetzungen nach der Erklärung der Unabhängigkeit (1640). Für den Orgelbau bedeutete dies trotz der Anstrengungen seitens einiger nationaler Instrumentenbauer eine Phase des Niedergangs, auch wenn geistliche Vokalpolyphonie auf einem hohen Niveau gepflegt wurde.

Aus jener Zeit sind einige Neubauten und Orgelerweiterungen bekannt, im Verlauf des 17. Jahrhunderts wird durch Archivmaterial und teilweise erhaltene Instrumente selbst das Wirken von Orgelbauern wie Sebastião Fernandes, António Machado e Vieira, Michael Rensberg aus Brüssel oder Geraldo Vieira Porto aus Braga greifbar, auch wenn diese Instrumente nicht immer völlig identifizierbar oder in ihrer Grundsubstanz zuweisbar sind (u. a. Machico, Nossa Senhora da Conceição; 1685 Braga, Kathedrale/Museum). Hier spiegelt sich auch das Aufleben einer traditionellen handwerklichen Tätigkeit wider, wie sie nach der Jahrhundertmitte mehr und mehr in den nordportugiesischen [illegible] Zisterzienser- und Franziskanerklöstern sichtbar wird, die [illegible] enge Verbindungen zu spanischen Ordensgemeinschaften pflegten. In den damaligen Instrumenten finden sich schon einige Halbregister, etwas später manchmal auch [illegible] von Horizontalzungen. Um 1560/70 war ja die Teilung c^1/cis^1 bei mehreren Registern und Zungen in Andalusien und Kastilien eingeführt worden und wurde in Portugal zunächst zögerlich, nach dem Beginn des 18. Jahrhunderts dann aber in zunehmendem Maße übernommen.

In den 1620 in Lissabon publizierten *Flores de Mvsica* des Manuel Rodrigues Coelho, die stark auf nachkommenden Organistengenerationen basieren, findet sich kein einziges Stück für das Spiel „de meio registo". Für sie vornehmlich von den Organisten Nordportugals gepflegten Detailfragen scheinen Horizontalzungen zur Verfügung gestanden zu haben.

Während der Regierungszeit des Königs D. João V (1706–1750) erlebte der Orgelbau in Portugal seine erste bedeutsame Blüte. Brasilianische Gold- und Edelsteinfunde erlaubten es jetzt Krone und Kirche, vielerorts neue Instrumente zu installieren, auch mittels Orgelimporten aus Deutschland wie im Falle Arp Schnitgers (1701 Moreira da Maia, São Salvador), und diese, was Dimensionen und Ausstattung anbelangt, nach den Repräsentationswünschen seitens des Adels und der geistlichen und säkularen Obrigkeit auszurichten. Für die Orgelgehäuse wurden in diesem Sinne Barock- und Rokokoornamente stilbildend, maßgeblich geprägt durch ästhetische Konzeptionen italienischer Architekten, unter ihnen der ab 1725 in Porto nachweisbare hochangesehene Nicolau Nasoni.

Neben einheimischen Orgelbauern wie Geraldo Vieira Porto (1696 Miranda do Douro, Kathedrale), Manuel Lourenço da Conceição (1719–33 Porto, Kathedrale; 1722 Viana do Castelo, Misericórdia) oder den Mitgliedern der bedeutsamen Orgelbauerfamilie Cunha (belegt 1710 bis 1788) ent-

1 Die im Folgenden genannten Instrumente können nur als Auswahl und im exemplarischen Sinne aufgrund ihrer Bedeutung für den gesamten Instrumentenbestand oder für den Orgelbauer selbst verstanden werden.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

- Festhalten an einem aus Kastilien und Galicien eingeführten Echokasten mit Türe(n) an der Vorder- oder Oberseite;
- Fortgesetzter häufiger Gebrauch von Blattgold für große Flächen des Instrumentengehäuses, der Orgeltribüne wie auch für Figuren- und Ornamentwerk;
- Tendenz zur Verstärkung der Gehäuse- bzw. Fassadentiefe durch geometrisch variierte Kombinationen von zentralen und seitlichen Türmen im Wechsel mit flachen Pfeifenfeldern;
- Konstitutiver Gebrauch von Horizontalzungen zur architektonischen Gestaltung der Orgelfassaden.

Nicht wenige dieser Merkmale finden sich in Gegenden jenseits der Landesgrenze und deuten insbesondere auf den Orgelbau im Baskenland des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts hin (José de Echavarría). Pascal akzeptiert und weit verbreitet hatten sie ihren Weg über Galicien und Kastilien nach Portugal gefunden, verschmolzen dort mit traditionellen Elementen der zentralen Regionen Europas und verlieren gegen Ende des 18. Jahrhunderts signifikant [illegible] neoklassischen Ausprägungen in Orgelfassaden [illegible].

Der geo[illegible] von Lissabon ver[illegible] spezielle Ber[illegible] lgen d[illegible] Erdbebens des Jahres [illegible] Zerstörung za[illegible]ner säkular[illegible] viele Orgeln verloren, die zu[illegible] inie italienischer Provenien[illegible] etliche Jahrzehnte danach für Un[illegible]erstellungen oder den Einbau[illegible] ächst waren es der Hauptsa[illegible]auer, die – vor kurzem nach Port[illegible] gerufen – in der Lage waren, für Pos[illegible]ente zu sorgen. Gerade dieser Orgeltyp s[illegible] wichtige Rolle spielen. Pascoal Caetano Oldovino, s[illegible]ansässig, wurde durch die Bereitstellung zahlreicher Kleinorgeln, aber auch durch Interventionen in den Kathedralen und Klöstern von Évora, Elvas und Faro zwischen 1758 und 1762 bekannt. Darüberhinaus wirkten damals nicht nur im Lissaboner Raum italienische Orgelbauer wie Pedro António Boni Romano (1758 Lisboa, Sé Patriarcal; 1771 Peniche, São Pedro) oder Thomas de Martino (1756 Tomar, N. Senhora da Graça). Auch auf den Azoren und Madeira haben sich solche Positive aus jenen Jahren erhalten. Konsequenterweise finden sich dann allenthalben viele Spuren des italienischen Orgelbaus in den Instrumenten, die nach 1760/70 durch Angehörige der Familien Machado e Cerveira und Fontanes erbaut wurden (Voce humana, Tiratutti, Aliquoten).

Auch für den nördlichen Landesteil sind Eigenheiten zu konstatieren. Sie kommen in einer auffälligen Dichte von in den Gegenden in und um Porto bzw. Braga ansässigen Orgelbauern zum Ausdruck, die – auf Vorbildern aus der Hand galicischer Meister wie Manuel de la Viña oder Simão Fontanes basierend – seit dem Einbau der beiden Orgeln in der Kathedrale zu Braga (1737–39) in direkter und indirekter Traditionspflege große Wertschätzung erfuhren. Insbesondere in der Gestaltung des Orgelgehäuses und des Prospektes sowie der Platzierung der Instrumente werden solche Konzeptionen deutlich. Von jeher und nicht nur im Norden waren ja auch Ordensleute als Orgelbauer (z. B. Manuel Lourenço da Conceição, Manuel de São Bento, Domingos de São José Vale) oder Bildhauer aktiv (José de Santo António Vilaça mit großer gestalterischer Einflussnahme). Generell lässt sich eine intensive und fruchtbare Verbundenheit von Orgelbauern und Laienbruderschaften konstatieren, vornehmlich im Falle der Dritten Ordensregel der Franziskaner. Neben den Ordenshäusern der Benediktiner, Zisterzienser und Franziskaner selbst sind es vornehmlich die „Irmandades“ (Bruderschaften) der Misericórdias, denen die Neubau- zahlreicher Instrumente zu verdanken ist.

Orgelexporte aus Werkstätten Lissabons und Portos in die kolonisierten brasilianischen Landstriche Bahía, Pernambuco, Pará und Minas Gerais sind seit den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts nachgewiesen wie im Falle des Gemeinde Ormes (1729 Salvador de Baía, Kathedrale; 1737 Capitania Paraíba, Karmeliter; 1739 Olinda, Kathedrale) und in konkreten Fällen durch gänzlich oder partiell erhaltene Instrumente selbst dokumentiert, wie z. B. aus der Hand Arp Schnitgers/Johann Heinrich Hulenkampfs (1753 Mariana, Kathedrale), Simão Fernando Coutinhos (1788 Tiradentes, Santo António), António Xavier Machado e Cerveiras und António Peres Fontanes (Belém, N. Senhora do Carmo und São Salvador, Igreja dos Passos, in beiden Fällen Jahr und Erbauer aber nicht definitiv belegt). Von den Aktivitäten dortiger Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, allen voran Rodrigues Leite aus Recife, haben sich nur wenige greifbare Spuren erhalten.

Unter den seit der Jahrhundertmitte im Zentrum und Süden Portugals tätigen Orgelbauern ist João Fontanes de Maqueira (1717–1770), dem Neffen des Simão Fontanes, sehr hohe Bedeutung zuzuschreiben; er verstärkte signifikant den galicisch-kastilischen Einfluss mit größer dimensionierten Instrumenten in Aveiro (1754 Vera Cruz, 1767 Misericórdia) oder Coimbra (1763 Seminário Maior, hier in untypischer Weise in die Chorbrüstung

Bärenreiter Leseprobe Sample page

integriert). Ihm ist auch die Wiederherstellung der großen Orgel im Lissaboner Augustinerkloster São Vicente de Fora zu verdanken (1765).

Die Instrumente der Orgelbauer Joaquim António Peres Fontanes (1750–1818) und António Xavier Machado e Cerveira (1756–1828), gefertigt zwischen 1790 und 1828, lassen die beiden konzeptionellen Richtungen des damaligen portugiesischen Orgelbaus sichtbar werden: Einerseits bleiben tiefverwurzelte deutsche und italienische Schaffenselemente lebendig (Familie Cunha, Oldovino), zum anderen ist aber auch der deutliche Einfluss galicischer Meister erkennbar, die nicht unerheblich in der Nachfolge der baskischen Echevarrías stehen. In den Instrumenten der beiden genannten Orgelmeister erreicht der portugiesische Orgelbau seinen Höhepunkt. Der erstgenannte war zunächst in Mafra mit seinem Vater João Fontanes e Maqueira und seinen beiden Brüdern tätig und wechselte 1770 mit Manuel (1749–1792) und Bento (1742–1793) in die Hauptstadt. Letzterer zeichnete dort zunächst für die Fertigung der Machado-Instrumente verantwortlich, die beiden repräsentativsten unter ihnen waren für die Kathedrale Lissabon (1787–88, die Orgel der Epistelseite seit 1966 im Panteão Nacional de Santa Engrácia). Joaquim António übernahm [illegible] hatte bis 1810, auch [illegible] Stellung [illegible] affensphase. Über zwanzig seiner [illegible] en Zügen hat sich auf dem [illegible] ppe der Azoren erhalten; dies [illegible] Weise einen emanzipierten [illegible] rtugiesischen Charakter. Hier [illegible] ng und Differenzierung von [illegible] Windladen (ganz [illegible] der partie [illegible] rollieren), der Einsatz von geteilte [illegible] manchmal exzentrische Verwendung [illegible] gebrachten Konduktenbrettern unter Umgeh [illegible] allkondukten. Lang- und kurzbecherige Horizontal [illegible] Regale, alle mit durchgehender Einzelaufhängung, dienen architektonischen Gestaltungsprinzipien, der akustische „Fußabdruck“ der Instrumente ist durch Kornette (auch in Echokästen) und andere farbige Mehrfachaliquoten der Flötenfamilien sowie üppige Mixturen und Zimbeln geprägt.

Die in diesem Sinne relevantesten Instrumente befinden sich auf den Azoren (1793 Angra do Heroísmo, São Gonçalo und Santa Bárbara; 1797 Ponta Delgada, São José), sowie in Lissabon und in der Basilika zu Mafra. Hier wurden durch ihn und António Xavier Machado e Cerveira in den Jahren 1792–1807 zu gleichen Teilen die existierenden sechs Instrumente neu installiert und zwischen 1814 und 1833 neuerlich reformiert, jetzt jedoch schon nicht mehr mit der Mitwirkung von Peres Fontanes.

António Xavier Machado e Cerveira war der erste portugiesische Orgelbauer, der seine Instrumente mit konkret kalkulierten Kriterien herstellte; dies erklärt auch eine deutliche Typologie seiner Orgeln, die in seiner späteren Schaffensphase oft fast serielle Züge erkennen lassen. Sie sind, insbesondere nach 1800, gut [illegible] und durchdacht konzipiert im Rahmen eines gesamthaftlichen Herstellungsprozesses, der auch Gehäuse und Prospekt [illegible]

Alle Instrumente Cerveiras, unter ihnen durchaus monumentale Orgeln (1789 Lisboa, São Domingos/Epistelorgel; 1795 Lorvão, Santa Maria) weisen die traditionelle Manualteilung zwischen c^1/cis^1 und Pistons, Pedale oder auch Fußschieber mit – je nach Dimension des Instruments – verschiedenen Funktionen, insbesondere bezüglich der Windzufuhr für bestimmte Register. In diesem Sinne waren vielfältige Spielhilfen entstanden, die als eigene [illegible] Pistons, verschiedenfach ausgeformte Tritte oder auch Pedale in Steigbügelform ausgebildet waren; letztere fungierten entweder in vertikaler Richtung (balancierend im Wechsel zum An- oder Abschalten), aber auch zum Verschieben in horizontaler Richtung. Hiermit wird es möglich, trotz Einmanualigkeit rasch zwischen verschiedenen akustischen Klangebenen oder präderierten Registerkombinationen zu wechseln.

Die Schaffensphase Cerveiras ab 1804 ist gekennzeichnet vom Bestreben, neue Klangbilder zu erzielen, was durch eine bewusste Verminderung horizontaler Zungenstimmen, eine Verlagerung solcher Register (Clarim, Fagote, Clarinete) auf eine Echoebene oder eine vermehrte Verwendung von Gedackten, vornehmlich auf 4'-Basis, erzielt wird. Generell kann man von einer ausgeprägten Hinwendung zu einem orchestral beeinflussten Klangbild und einer Tendenz zur Verengung der Mensuren sprechen.

Im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind noch zahlreiche portugiesische Orgelbauer im Lande tätig wie Domingos de São José Varella (1786 Porto, São Bento da Vitória/Umbau; 1820 Lisboa, Santa Catarina / Umbau), José Carlos de Sousa Machado (1819 Madeira, São Vicente, Santa Quitéria; 1822 Ericeira, São Pedro), Martinho José Fontura Carneiro (1830 Porto Moniz, Conceição), Luís António de Carvalho (1806 Porto, Carmo; 1830 Lamego, Kathedrale/Umbau; 1841 Guimarães, Colegiada) oder Manuel de Sá Couto (1798 Bouro, Santa Maria; 1801 Porto, Ordem Terceira; 1816 Braga, São Vítor, 1832 São Paulo). In vielen der Orgeln Sá Coutos (1768–1837), seinerseits stark von seinem Lehrmeister Francisco António Solha beeinflusst, ist auch trotz gelegentlicher späterer Interventionen in den

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Dispositionen eine Klangpyramide erhalten, wie sie ein halbes Jahrhundert früher der Normalfall gewesen war.

Die Folgen der Säkularisation mit der Aufhebung aller geistlichen Orden und der Beschlagnahmung des Kirchengutes (1834) bedeutete für den Orgelbau eine drastische Einschränkung. Drei Generationen der Orgelbauerfamilie Santos mit der Zentralfigur António José sind neben einigen Neubauten zahlreiche Umbauten im Norden des Landes vom Beginn bis in die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts zu verdanken (z. B. Luís António 1808 Kathedrale, jetzt Seminário Maior zu Viseu oder António José 1869 Porto, Kathedrale). Häufiger als zuvor erscheint jetzt in Neubauten und Erweiterungen ein zweites Manual, fast immer mit Spielhilfen (Pedale, Fußschieber) zur Ermöglichung rascher Wechsel im dynamischen und klangfarblichen Bereich. In Kirchenräumen, in denen sich zwei akustisch unabhängige Instrumente gegenüberstehen, ist oft der Umbau einer der beiden Orgeln zu konstatieren im Sinne eines dem neuen Zeitempfinden angepassten Klangideals und eines für den Organisten erleichterten Wechsels innerhalb verschiedener [illegible]-Ebenen (Kathedralen Braga, Porto, Lamego). Der H[illegible]h-funktionellen Interventionen ist sicherlich [illegible]h nicht mehr ganz neuen Aufgabe [illegible]

Seit den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts wurden viele Orgeln aus deutschen (Walcker), französischen (z. B. Cavaillé-Coll) und englischen Werkstätten importiert. Nach einigen sporadischen portugiesischen Projekten, ganz im Geiste der zentraleuropäischen Orgelromantik, kam die landeseigene Manufaktur nahezu gänzlich zum Erliegen.

Mehreren Mitgliedern der seit den 20er bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts tätigen Lissaboner Familie Samuel, wie auch Luís Esteves Pereira aus Famalicão sind eine große Anzahl von Restaurierungen und Umbauten, manchmal tiefgreifenderer Natur, zuzuschreiben. Noch vor der Mitte des Säkulums wurden im Zuge einer Neubewertung des architektonischen Paramoniums seitens staatlicher Stellen (Monumentos Nacionais) auch historische Orgeln erfasst und Reparaturen (oder auch Abrissen) unterworfen. Die vergangenen fünfzig Jahre sind in stärkerem Maße geprägt von Restaurierungen und einigen wenigen Neubauten, verwirklicht durch holländische, spanische, deutsche und einheimische Orgelbauer. In ihrem Schaffen lassen sich sehr unterschiedliche Konzeptionen erkennen. Bedauernswert ist jedoch eine seit einiger Zeit verstärkte Tendenz des Imports von Instrumenten aus zweiter Hand und geringer Qualität.

Gerhard Doderer
Miguel Bernal Ripoll

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

at the Lisbon court, which from 1580 to 1640 was the seat of the Spanish Vice-King. He is represented in MM 242 by a large number of identified and attributable mono- and plurithematic Tentos and Fantasias, which show his mastery in the field of imitative and contrapuntal work. The type of glosses which he used, that is to say the decorated thematic melodic lines and intervals, as well as some communicated pieces themselves reveal a knowledge of the works of Diego Ortiz, Juan Bermudo and Tomás de Sancta María. One highly original composition is Carreira's arrangement of the song "Con qué la lavaré", in which the accompaniment of the melody is worked out as an independent Tento, with the result that it is possible to perform this piece with or without the vocal line.

The *Flores de Mvsica* by Manuel Rodrigues Coelho (c. 1555–1635), who worked as the Lisbon court organist from 1603 onwards, takes a [illegible] in the Portuguese organ repertoire. 1620 published in the workshops of the Flemish printer Pedro Craesbeeck in Italian keyboard score and dedicated to King Felipe III of Spain (who became King D. Filipe II of Portugal upon the union of the two [illegible]). Specifically intended for keyboard instruments a[illegible] only differentiated from the prints of the [illegible] organists (Baena, [illegible] Sancta M[illegible] contemporary *Facultad orgánica* [illegible] organist Francisco Correa de [illegible] produced by a foreword togeth[illegible] particularly in respect of the gl[illegible] with good [illegible] (buen ayre), [illegible] Magnificat as well as others [illegible] and four [illegible] glossed [illegible] popular song *Susanne un jour*. A se[illegible] line and a fully written-out four-par[illegible] Coelho and Carreira. In their imitative [illegible] incorporated cantus firmus they can also be per[illegible] vocal part.

The Tentos, in which influences (sometimes mutually) of Spanish and Dutch masters such as de Cabezón, Sweelinck or Correa de Arauxo can be recognised, form a new high point in the history of the genre in their differentiating formal variety with a calm, restrained character. Formally and stylistically, they are very different: mono- or plurithematic with ricercar-like imitative features, rendered as much in the stilo antico as also in a more modern figurative and virtuoso movement, with occasional moments that are highly affect-laden and, in many cases, a rhythmically differentiated form. With not a single piece created as "de meio registo", it becomes clear that the originality of Portuguese organ music is eclipsed only in the later 17th century, above all through the compositions from Castille and Aragon, even if in view of the Spanish predecessors or contemporary colleagues of Coelho (among them the Basque Diogo de Alvarado, active until 1643) a chronologically earlier and more profound influence would have been expected; in this sense it is difficult to assess the value of MM 42 (Oporto), written in number tablature, which includes largely pieces by Spanish organists who were not working in Portugal. On the other hand, numerous manuscript versions of pieces from Coelho's collection circulated among the organists of the north Portuguese churches, testify to their lasting popularity.

In the Tenções (to be understood as attempts or trials), Concertos and Concertados by composers Gaspar dos Reis and Teotónio da Cruz which are included in the manuscripts Oporto MM 41 and Coimbra MM 52 an important didactic element can be recognised, however, an instrumental purpose. In some of these exercises in counterpoint and composition based on Gregorian motifs cannot be discounted.

Two genres not represented until then enriched the Portuguese organ repertoire in the second half of the 17th century. These are the Tento (or Obra) de meio registo and the Batalha, both present in the two extensive manuscripts MM [illegible] (Oporto) and Ms 964 (Braga) with the principal figures of Pedro de Araújo († 1704?) who can be proved as being active at Braga cathedral, and the benedictine monk Diogo da Conceição († 1696). Araújo's pieces are still deeply pervaded by the spirit of Coelho, they stand out through admirable contrapuntal working of the subjects and motifs which are mainly Gregorian in character. His Phantasia with motivic traces of the Te Deum demonstrates an impressive organistic tonal language.

For a number of pieces "de meio registo" made possible through manual and stop division, the contrast between tone colours in dynamically emphasised melodic lines in the treble (de tiple) or the bass (de baixo) and neutral, harmonically supporting voices is worked out in various ways; in the sources mentioned above the authorship of Araújo is not beyond doubt, about Pedro de San Lorenzo nothing is known. It is to be noted that pieces for divided keyboard are by no means as numerous in Portuguese sources as is the case with Spanish composers such as Correa de Arauxo or Juan Cabanilles.

The Batalha appears to have been quite popular with Portuguese players, which in its being marked out as a programmatic organ battle far exceeded pieces by Italian or German organists. Of great importance for the Iberian repertoire was *La Guerre* by Clément Janequin, published for

Bärenreiter Leseprobe Sample page

the first time in 1537. Mateo Flecha's Ensaladas (1581) showed later a turn towards religious allegory with the struggle between the powers of good and evil. Following the numerous Missas de Batalla it became possible to incorporate such pieces into the sacred realm without contravening the stipulations of the guidelines of the Council of Trent established in the *Caeremoniale Episcoporum* (1600). In addition, design elements such as signal calls, drum beats, battle surges or chordal trumpet bursts had found the wished-for counterparts in the increasing technical setups on the organ since the later 17th century.

During the first decades of the 18th century a clear break in the tradition of Portuguese organ music can be detected with the turn towards Italian form and stylistic ideals, apparently as a result of the influence of Roman masters like Bernardo Pasquini (1637–17[illegible]), Alessandro Scarlatti (1660–1725) and later Domenico Scarlatti (1685–1757). The latter had direct connections with the Portuguese Crown from since 171[illegible], particularly after 1719. Primarily destined for the harpsichord or early pianoforte, many of their pieces are su[illegible]n, although only rarely expressly designated as fo[illegible] appropriate for the organ is now replaced [illegible]phasises mainly the two [illegible] voices, [illegible] of specific compositions or defini[illegible]natic and functional character[illegible] (not autographic) manuscri[illegible] Seixas (1704–1742) with wor[illegible]phasis is placed on the bina[illegible] Tocata or – at that time the s[illegible]n different formal styles were [illegible]erto Grosso. Sometimes a Fuga a[illegible]g closer relationships to the similarly [illegible]rian countries, as can be seen in the struct[illegible]luded by Carlos Seixas or of the rather unknown jo[illegible] Deus. Also, the Versos, hitherto represented in very large numbers and which played an indispensable role in Alternatim practice, were disappearing more and more, being reserved mainly for prominent liturgical occasions and special churches such as Mafra. It was also there that, at the end of the 18th century, works for two or more organs arose, based on local conditions, mainly to embellish liturgical festivities celebrated during the occasional presence of the Lisbon court. Unexplicavel remains the fact that there are only so few pieces of this kind conserved in the Portuguese organ repertoire, in contrast to the numerous temples with organs standing (some times only with identical façades) in front of each others on the Epistle or Gospel sides near the main altar or in the nave itself.

In the years after the middle of the century big gaps in the Portuguese organ repertoire are traceable. Harpsichordists and pianists can fall back on two collections published in Lisbon between 1760 and 1775/77 whilst organists were denied printed national productions. Manuscript sources also remained rare, making the discrepancy between an enormous number of newly built organs and the few Tocatas, Sonatas, occasional Discursos and Sinfonias destined for this instrument clearly noticeable. They remained, then, reserved for soloistic interpolations. The reason is clearly to be found in the reformulated duties of the organists themselves, who now in the main had to take on the accompaniment of the liturgical chants.

In their formal structure these works took on their own traits and leaned towards the numerous Sonatas attributed to the harpsichord and pianoforte, and only now and then were they conceived for the organ, as in the case of Francisco de Sao Boaventura (documented 1[illegible]39 to 1794), Carmelite Mons in Oporto, or of the Lisbon cathedral organist, theatre director and court composer Marcos António Portugal (1762–1830).

Occasionally the registration written in the manuscript sources points to the purpose of such pieces. With regard to their formal structure, however, they distanced themselves without a structural division into two or three parts both in the texture of Scarlatti as well as of the classical sonata so that sometimes they employed quite a lot of its characteristic elements such as two-part texture, balanced melodic motives, extended tonal dimensions with calm harmonic progressions or the interchange between tension-laden and evenly balanced sections.

Epitomising the end of the Portuguese organ tradition is the small number of preserved works by José Marques e Silva (1782–1837) who was active at the Bemposta Royal Chapel in Lisbon and as Court chapel master there and also in Rio de Janeiro. Although constructed with a consistent, organistic tonal language, they show quite clearly the influence of the piano forte. Besides his organ versets, the character of which points to a more representative festive setting, his expansive, multisectoral Fantasia (the longest work in the entire Portuguese organ repertoire, of which here just the opening Prelúdio is reproduced) is noticeably far removed from the classical genre of the Fantasia.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

LITURGICAL FUNCTIONS

Organ playing in Portuguese cathedrals and in the royal court has been documented since the 13th century, but concrete details are known only from later times, as for example, in the statutes of the Chapter of Elvas cathedral, drawn up in the last third of the 16th century.

The contemporary role of the organ in monasteries had already been described in some detail, as in 1579 in the *Ordinario* of the Augustine canons in Santa Cruz, Coimbra:

> … On Feast Days with four precentors the organ alternates with the choir in Vespers, Compline, Matins, Lauds and the mass in the following manner: at Vespers for the repeat of the Antiphons, for each Psalm including the hymns and Canticles such as the canticle Magnificat; the same applies to Compline, unless the choir director has determined differently. Further, at the Matins the organ alternates in the hymn Te Deum laudamus and in the Canticle Benedictus.
>
> In the mass the organ alternates in the Kyrie and Gloria, as long as the latter does not have to be sung, [illegible] the Gradual, Credo (when this is not sung), Offertory, Sanctus and Agnus Dei is played alternately with the choir.
>
> On [illegible] to be played in the canticles [illegible] as well as in the Elevation of Christ [illegible] Dei. The same procedures apply [illegible]
>
> [illegible] played at mass and for the canticles [illegible] Quinquagesima, including the first [illegible] Days of Maundy Thursday and [illegible]

In Catholic [illegible] of 1600 signified a milestone in the [illegible]. These papal regulations for the Roman [illegible] the decisions of the Tridentine council, did not, however, [illegible] any radical new practice, but on the contrary were limited to framing provisions, in particular with regard to the alternating of the organ with liturgical singing, as had already been the practice in Portugal for a long time. In Chapter 28 of the Liber primus, the function of the organ is highlighted as especially worthy and an instrument adequate for the liturgical ceremony, at the same time the wording of further implementation of rules is left to the bishops of the diocese and the superiors of the monastic orders.

For the time after 1600 we can summarise the following conclusions about the liturgical functions of the organ in the secular and monastic churches of Portugal: Organ playing took place – in accordance with the level of importance of the liturgical feast – always in the mass and in almost every hour of the Officium. The rules of the *Caeremoniale Episcoporum* were carried out almost without exception in the implementation regulations of the bishops and monastic superiors of the country. Individual provisions can be found in the realm of the requirements for the mass; here in particular they are concerning the Kyrie invocations and the section from the Canon to the Communion for which the choice of pieces is left up to the organist. In the hours of the Officium the organ was assigned an important role in the singing of the Psalms, the following Antiphons and to a large part of the Hymns and Canticles, as also at the conclusion of Lauds and Vespers. Great importance was given to Lauds and (both) Vespers on special feast days, but also the Salve Regina in Compline was emphasised, often through the exclusive use of the organ. In the rules for choir and organ it was insisted that during the organ playing in the hymns and canticles the text of the respective verse must be recited or sung by members of the choir of clerics. The organ was also played during processions inside and outside of the church, as well as for festive entries and exits on the occasion of a visit by high ranking church dignitaries or members of the royal family. The general perception is that a different level of the church feasts required distinctive musical arrangement, whether it was of a Gregorian chant or vocal and/or instrumental polyphony.

It must not be overlooked that for the organ in southern lands the task of accompanying anthems did not occur, quite simply because the anthem in the communities of the secular churches never existed. The organist had some considerable "freedom" and not just in the mass, allowing the use of intensely worked out Obras und Tentos frequently based on Gregorian melodies; likewise there must have been some intensive improvisation in these occasions. These reasons may well explain the large number of printed instructions for the organist from the time between 1600 and the beginning of the 19th century. Some authors had a larger number of editions, such as Michel Bauldry, whose *Manuale sacrarum caeremoniarum* was requested from after its first edition in 1637 (Paris) until well into the 18th century ([7]1744, Coimbra) or João Campello de Macedo with his *Thesouro de Ceremonias* (1654, [6]1734), who, in his capacity of a high ranking member of the royal chapel, started out in the first place from the liturgical ceremonial of the secular churches. Leonardo de São José is to be thanked for very detailed information, – evidently originating from the writings of Campellos – describing in his *Economicon Sacro* (1693) not only the liturgical rites and ceremonies of the Augustinian canons in Santa Cruz

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

with a secular, the former is to be preferred. The one, like the other, must be encouraged to play in a harmonious and orderly manner, without profane or secular content. The behavior may be modest. If the organist is not a cleric he must dress in a fitting manner … If he belongs to the monastic Brotherhood, then in order to carry out his activity he must not remain in the choir and also not be obligated to make up in the prayers what he was unable to sing, pray or hear. […] So that the organist does not play where appropriate for any longer than necessary, a small bell is to indicate to him to bring his playing to a conclusion immediately with a cadence …

From the instructions and regulations mentioned above it becomes clear how the intervention of the organ was handled in Portuguese churches during the 17th and the beginning of the 18th century. Certainly there were differences, partly also of a serious nature, in the level of the implementation on the part of choristers and instrumentalists. Also not unimportant are the scattered references to local traditions, which could be preserved in their traditional forms.

In relation to the [illegible] events of the Portuguese community of that time [illegible] the Franciscans who are to be thanked for [illegible] nted rules. A special role defining t[illegible] as clearly down to them, in partic[illegible]–liturgical singing and minim[illegible]ce. This was especially empha[illegible]*onial Ecclesiastico*):

… [illegible] that nowadays, on the occa[illegible] it is no longer the custom [illegible] salms as was previously descri[illegible] the choir in an intelligible chant; [illegible]e performed alternatim but every ver[illegible] accompanied by the organ. … In the solem[illegible]Kyrie, Gloria in excelsis, Sanctus and Agnus are a[illegible] practice on the occasion of the greater ceremonies to have the above mentioned rubric performed by the choir with organ accompaniment …

Other writers, however, such as Amaro dos Anjos (*Directorio Ceremonial*, 1734), João de Santo Agostinho (*Ceremonial menorita e romano*, 1737) or Manuel da Conceição (*Ceremonial serafico, e romano*, 1730 with supplement 1744) start out exclusively from the alternatim practice between organ and choir. João de São José do Prado in his *Ceremonial moderno* (1752) speaks, however, only nine years after Santa Ana, exclusively of "accompanying" and not of "alternating" on the part of the organ and in doing so refers to the liturgical ceremonials of both of the most important churches in the country, namely the Lisbon Patriarcal and the Royal Basilica of Mafra.

… On Sundays through the year the organ is played at Matins and at mass; exceptions from this rule are Advent and Lent, which are performed without the organ, only on the third Sunday in Advent and fourth Sunday in Lent is it played as is the custom in the holy Basilica Patriarcal and in the Real Basilica, Mafra. On every double feast day the organ is played at Vespers, Matins and the mass, as well as for the mass of semidouble and infraoctave feasts with the exception of Advent and Lent in addition to the traditional feasts, the Mass of our Lady or [illegible] as well as in Votive masses of Thanksgiving. In the solemn mass the organ plays the *Kyrie*, *Gloria* and at the end of the Epistle; the Graduale and the *Credo* are, however, sung by the choir without any organ playing. For the *Offertorium*, *Sanctus* and *Agnus Dei* the choir is accompanied by the organ. Otherwise the organ is played with restraint from the *Sanctus* to the *Communio*, while the choir is silent. In the mass for the dead the organ is not played.

Since the start of the 18th century the Franciscans had occupied a leading role regarding the performance of Gregorian chants, primarily in the brothers' houses in and around the capital (among others the Lisbon Franciscan convent itself, Xabregas, Mafra, Santa Catarina do Cabanelur). King D. João V had taken the Roman reform efforts and the practice of the Papal chapel as an inducement for replacing the liturgical chants in his own country. It was for this purpose that Cardinal Gabriele Cimballi came to Lisbon in 1718, the *Osservazioni per ben regolare il coro de I cantori della Capella Pontificia* published in Rome in 1711 served as an information guideline; it describes very subtle and differentiating ways of the performance and methods of accompanying liturgical chant ("simples", "in counterpoint", "in falsobordone", "with and without accompaniment ") and was clearly the starting point for the introduction of the "modern style" in the interrelation choral singing/organ.

It was another Franciscan, Joseph de Santo António, who, in his capacity of chapelmaster and first organist of the monastery-palace, Mafra, published a new method of accompanying masses, sequences, hymns etc. (*Acompanhamentos de Missas, Sequencias, Hymnos, e mais Cantochão*) in 1761. Here the Gregorian chants themselves were transferred into the tenor and bass and provided with a general bass figuring for the harmonies. This practice appears to have started an extensive dissemination in the secular churches as well, as emerged in manuscripts and organists' hand-books even in the 19th century.

In the Portuguese Ceremonials of the outgoing 18th century, two trends in regards to the use of the organ in the service are reflected, which can

Bärenreiter Leseprobe Samplepage

be summarised as "Alternatim versus Accompanied" and as it is described in the instructions of the *Ceremonial* of the Discalced Carmelites 1799, the contents of which interestingly take over the regulations of their Spanish Brothers of the Order. As was also already formulated for the Spanish Augustines (1792) and Portuguese Jeronomites (1784/94), the alternating remained limited to a purely vocal execution by precentor and choir, with an exclusively accompanying function in the realm of liturgical chants assigned to the organ (1799).

> … In the mass with Gregorian chant the organ is to be played during the entry of the celebrant until the mass actually starts. The *Kyrie* can be performed alternatim between the choir and the precentors, whereby four invocations are assigned to the latter and five to the choir; the *Gloria* is accompanied by the organ and must always be performed either by the choir or alternatim between the choir and precentors depending on their presence and the level of the church feast. The organ must also play be[illegible] end of the Epistle and the beginning of the *Gradual*. The *Credo* should not be accompanied by the organ, and if neverth[illegible] does happen, then only with foundation stops, as conceded [illegible] from the end of the Offertory up to the Preface i[illegible] and then accompany the *Sanctus*, which [illegible] whole choir or the precentors. Afte[illegible] manner up to the elevation and th[illegible] after that it accompanies the *B*[illegible] that the *Pater noster* again [illegible] organ accompanies and the [illegible] from the second Agnus. The [illegible] the Communio, and after [illegible] the *Deo gra*[illegible] finally it [illegible] antiphonal prayer until the cele[illegible]

Also in t[illegible] of the Benedictines from 1820, the last in t[illegible] their instructions for liturgical ceremonies, in relatio[illegible] they no longer talk of alternating with the organ but only of its function of accompaniment.

To summarise, it can therefore be said that the alternatim practice as it had been set out and sanctioned by the Roman Curia since 1600 had lasted in Portugal into the 19th century marginally and with consideration of local traditions, however, since 1730/40 because of the reforms to accompanying the chants parallel and different situations arose: the organ was given an accompanying role in the liturgical realm more and more, departing from the role of the traditional and equal interplay as new and virtually exclusive duty, which it then took over with decreasing importance even after the seizing of church property in the secular churches of the dioceses and the churches of the Brotherhoods.

ORGAN BUILDING

The more than 900 historic instruments[1] – mostly slider chest organs and mainly scattered in the northern areas around Braga and Porto, but also in the districts of Lisboa and Coimbra, as well as in the Azores and Madeira – date for the main part from ca. 1710 to 1830/40 and show deep influences from districts beyond the country's borders and also significant synergetic absorptions within them.

News of organ building on Portuguese soil from the 14th and 15th centuries has been preserved. For the period between 1500 and 1600 there is concrete evidence of a whole number of organ builders (e. g. Bento de Solorzano, Alonso de Cremonte, father and son Rombo, Pedro Dias, Heitor Lobo, Salvador Rebelo, António de Mesquita, Mestre João) with repair work and new builds, mainly in the northern and central regions of Portugal such as the cathedrals of Porto, Évora, Viseu and Coimbra, as well as the convents of Vilar dos Frades and Coimbra (Santa Cruz). Only a small number of their instruments has been preserved (mainly, however, only partially). Reserving of special mention is Heitor Lobo who built rather large instruments in the cathedrals of Porto (1537–39) and Évora (ca. 1562) and recomposed the instrument in the Augustinian monastery of Santa Cruz in Coimbra provided originally in 1532 by Mestre João. It is not clear if the dolçainas, charamelas and orlos inserted here in 1559 by Lobo were already in the horizontal position.

We know that organs were being sent abroad as for example in 1519 (Malaca, "box organ of the royal chapel"), 1520 (Ethiopia, "two organs with their one existing respective players") and 1612 (Mazagão, "middle sized organ like the in the royal chapel"). In those years the instruments of mainland Portugal had generally only one keyboard (F–a^2 or C/E–a^2), no pedal and were mostly of modest dimensions.

The precarious situation of the country, increasingly noticeable after 1580, the year of it being annexed by the Spanish crown, became even more significant in the times of war after independence was declared (1640). For organ building, this meant a phase of decline, despite the ef-

1 The churches and instruments quoted in this chapter are naturally only representative one-off examples to which special importance can be accorded as part of the whole organ patrimony or the work of a certain organ builder.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

forts on the part of some national instrument makers, in spite of the high level at which sacred choral music was nurtured.

Several newly constructed and reformed organs dating from this time are known; in the course of the 17th century the work of organ builders such as Sebastião Fernandes, António Machado Pereira, António Machado Ferreira, Miguel Hensbergh from Brussel or Geraldo Vieira Porto from Braga becomes more accessible through archive material and partially preserved instruments even with instruments which are not always completely identified or in conditions to be atributed as far as their main substance is concerned (Machico, N. Senhora da Conceição; 1685 Braga, Catedral/Museu).

Represented here is the revival of a traditional artisanal activity, as can be seen after the mid century in the north Portuguese Benedictine, Cistercian and Franciscan monasteries, which in [illegible] maintained those ties with monastic communities in many parts of Spain. In the still one-manual organs without pedals and with a compass of [illegible] (short octave in the bass) several half-stops ("meio registo") divided at $c^1/c^1\sharp$ are to be found, somewhat [illegible] in the shape of horizontal reeds. Around 1560/7[illegible] the case of "cheios" (kind of mixtures) a[illegible]lle and was adopted in Portugal, ini[illegible] after the middle of the followin[illegible]

The [illegible]uel Rodrigues Coelho in 162[illegible] Portuguese organists, but no[illegible]egisto" was included. The v[illegible]rn Portuguese organists we[illegible]eing employed in their executio[illegible]

During [illegible] organ building in Portugal flourish[illegible]ecious stones in Brazil now allowed the cr[illegible]ny churches with new instruments, also through [illegible]ns with north Germany (1701 Arp Schnitger, Moreira da Maia, São Salvador), and, as far as dimensions and provision were concerned, to align the need for representation on the part of the nobility and of the spiritual and secular authorities. In this sense, baroque and rococo ornamental elements were applied to the organ cases, influenced to a large extent through the activity of Italian arquitects, among them the highly esteemed Nicolau Nasoni, whose presence in Oporto is documented since 1725.

Besides native organ builders such as Geraldo Vieira Porto (1696 Miranda do Douro, Catedral), Manuel Lourenço da Conceição (1719–33 Porto, Catedral; 1722 Viana do Castelo, Misericórdia) or members of the important family of organ builders Cunha (documented between 1710 and 1788), numerous instruments were built by German, Flemish, Castilian and Galician organ masters. As far as technical conception and aesthetic aspects are concerned, the instruments of Theodósio Hensberg (1725 Guimarães, Carmo; 1748 Coimbra, Santa Clara-a-Nova), Johann Heinrich Hulenkampf, Manuel de São Bento (1717 Porto, São Bento; 1734 Coimbra, Universidade), Manuel Gómez de Herrera (17[illegible] Arouca, Santa Maria) or Simão Fontanes of Pontevedra (1737–[illegible] Braga, Catedral) were pointing the way for the many which were to be found until around 1830/40 in the Portuguese mainland and the Atlantic islands groups. A resident of Lisbon from 1701 until his death in 1728, Hulenkampf's activities have never been fully explained right up until the present day. With regards to larger instruments which can be associated with his name, he appears to have assumed the role of intermediary to his master Arp Schnitger (1711 Lisboa, São Francisco; 17[illegible] Porto, Catedral; 1722 Lisboa, Carmo; unknown [illegible] and [illegible] after 17[illegible] Mariana, Catedral). To what extent a series of instruments of somewhat smaller dimensions which are not specifically identified by name but with indisputable north German characteristics can be traced back to him is still not explained (Évora, Lóios and Espinheiro; São João da Madeira, São João Baptista; Lisboa, São Domingos de Benfica; Almodóvar, N. Senhora da Conceição). To Lourenço da Conceição and Simão Fontanes date back not only masterpieces of the north Portuguese organ landscape through the installation of organs with identical façades facing one another on the Epistle and the Gospel side of the churches or of the western high choir, they are also the starting point for the cultivation of a musical-liturgical practice with an important presence in the cathedrals of Galizia since 1704 (Santiago; Tui; Ourense) and in their visible survival on Lusitanian soil (Braga; Viana do Castelo; Porto; Lamego; Lisboa; Mafra).

Furthermore there are many indications showing that during the first half of the 18th century within numerous Portuguese churches the instruments and choir stalls were removed from the centre of the main naves and from over the crossing to the second or third pillars of the extended choir, being placed now on the northern or/and southern longhouse walls. As a consequence the respective organ galleries very often received special attention as far as their decorative arrangements are concerned.

Following this it should be noticed that authentic (i.e. with sliders and stop mechanisms) choir organs ("cadeiretas") are nearly totally missing. The organs of the Coimbra Santa Cruz Convent and Braga Cathedral, both showing a deep Spanish influence, are exceptions in this context, the

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

since the building of the two organs in Braga cathedral (1737–39) in both direct and indirect cultivation of tradition. The interrelationship of many monasteries becomes clear, especially in the formation of the organ case and of the prospect (front of the instrument) as well as the locations of the instruments. From time immemorial, and not just in the north, members of a religious order (for example Manuel Lourenço da Conceição, Manuel de São Bento, Domingos de São José Varela) were active as organ builder or sculptors (between them José de Santo António Vilaça, who exerted great creative influence on the design). In general an intensive and fruitful closeness between organ builders and lay brotherhoods could be seen, particularly in the case of the Third Order of the Franciscans. Besides the religious congregations themselves (Benedictines, Cistercians, Franciscans), it is principally the Brotherhoods ("Irmandades") of the Misericórdias who are to be thanked for the new construction of numerous instruments.

Organs from the workshops of Lisbon and Oporto exported to the Brazilian regions of Pernambuco, Bahia, Pará and Minas Gerais have been verified by documentation (mainly Clemente Gomes, 1729 Salvador de Baía, Carmo; 1730 Recife, Madre de Deus; 1739 Olinda, Catedral) and in part still exist complete or partially conserved instruments (1753 Heinrich Julen, Sé Mariana, 8 Tirad[illegible]ntes, Santo António), Joaquim António Peres Fontanes, Salvador, Igreja dos Passos, both activity of local organ builders. Despite from Recife, little evidence.

Among southern Portugal since the middle be ascribed to João Fontanes de Ma[illegible] Simón Fontanes, who decisively strengthe[illegible]nfluence with organs of larger dimensions in Aveiro, Santa Cruz, 1767 Misericórdia) and Coimbra (1763 Seminário Maior), in the last case untipically conceived as a balcony instrument. He is also to be thanked for the rebuilding in 1765 of the large organ in the Augustine monastery of São Vicente de Fora, Lisboa.

The instruments produced by the Lisbon organ builders Joaquim António Peres Fontanes (1750–1818) and António Xavier Machado e Cerveira (1756–1828) between 1790 and 1825 allow both of the decisive conceptual directions of the Portuguese organ at that time to become clear. On the one hand important German and Italian traditions are reflected (family Cunha, Oldovino), on the other hand the influence of Galician masters – on their part again emulating the Basque Echevarrías – is clearly recognisable. In the instruments of the two organ masters mentioned above, Portuguese organ building reached its pinnacle. The first named was active firstly in Mafra with his father João Fontanes de Maqueira and his two brothers Manuel (1749–1792) and Bento (1742–1793), moving with them to Lisbon in 1770, where Bento became responsible for the production of their instruments, among which the two most representative were those destined for Lisbon cathedral (1787–88, the one on the Epistle side being since 1966 in the Mafra, i.e. the former church Santa Engrácia). In 1793, Joaquim António took over the production management, his most creative phase, also in his position as court organ builder, lasting until 1810. More than twenty of his instruments with distinctive personal characteristics have survived on the Portuguese mainland and in the island groups of the Azores. They highlight clearly articulated and autonomous artistic Portuguese character. To this belong the single manual, the grouping and differentiating between the registers on separate windchests, which incomplete or partially controlled by the feet, the use of divided and individual registers and an almost eccentric use of conductor boards, often installed in multiple tiers, avoiding individual conductors. The long- and short pipes of the horizontal trumpets and regals with single suspension altogether become subject to exterior structural principles, the acoustic "footprint" of the instrument being characterised through Cornets (also in two ranks) and the colourful multiple mutations based on the Principal and Flute families, as well as very rich "Cheios" i.e. Mixtures and Cymbals.

His most relevant instruments are to be found in the Portuguese capital, in the Azores (1793 Angra do Heroísmo, São Gonçalo and Santa Bárbara; 1797 Ponta Delgada, São José) and in the Mafra Basílica. Here the existing six instruments were newly installed equally by him and António Xavier Machado e Cerveira in the years 1792–1807 and reformed between 1814–1833, but then no longer with the collaboration of Peres Fontanes.

António Xavier Machado e Cerveira was the first Portuguese organ builder who produced his instruments obviously under specific producing criteria; this also explains an apparent typologising of his organs, showing often an almost serial production process, particularly after 1800, which also includes the case and façade, thereby standing somewhat out from the traditional Portuguese procedural approach.

All organs built by Cerveira, among them even monumental instruments (1789 Lisboa, Jerónimos/Epistel side; 1795 Lorvão, Santa Maria), show the traditional keyboard division between $c^1/c^1\sharp$, as well as push buttons

Bärenreiter Leseprobe Sample page

for the feet and foot sliders. With this in mind various playing aids to be used by organists' feet came into being, designed as simple, round pistons, variously shaped steps or also pedals in the form of stirrups; these functioned either vertically (mainly balancing in alternation between switching on and off), but also for moving in a horizontal direction. So it becomes possible to cancel certain stops or activating the main slides and change quickly between different acoustical levels of sound and preselected stops in spite of having just one manual.

The creative phase of Cerveira from 1804 is marked by his striving to reach new sounds, which were obtained by a conscious reduction of the number of horizontally fixed reed stops, a displacement of such stops (Clarim, Fagote, Clarinete) to an echo level, or an increased use of stopped flutes, chiefly at 4' pitch. Generally one can talk of a pronounced turnil towards a sound influenced by orchestral colour and a tendency to narrowing of scale widths.

During the first half of the 19th century there were still numerous Portuguese organ buil[ders] the country: Domingos de São José Varella (1786 Or[gan] built; 1820 Lisboa, Santa Cata[rina]/ rebuilt), J[oão] o Madeira São Vi[cente] Quitéri[a] José Fo[nse]ca Coelho (182[0] Porto [Ma]talho, (1806 Po[rto] Carmo; 1830 [Co]legiada) or Manuel de Sá C[ou]dem Terceira; 1816 Braga, São [Ma]by Sá Cout[o] (1768–18[34]) for [Fr]ancisco António Solh[a] in sp[ite] as the specifica[tion] and concep[tion] e of half a century earlier still rem[ained]

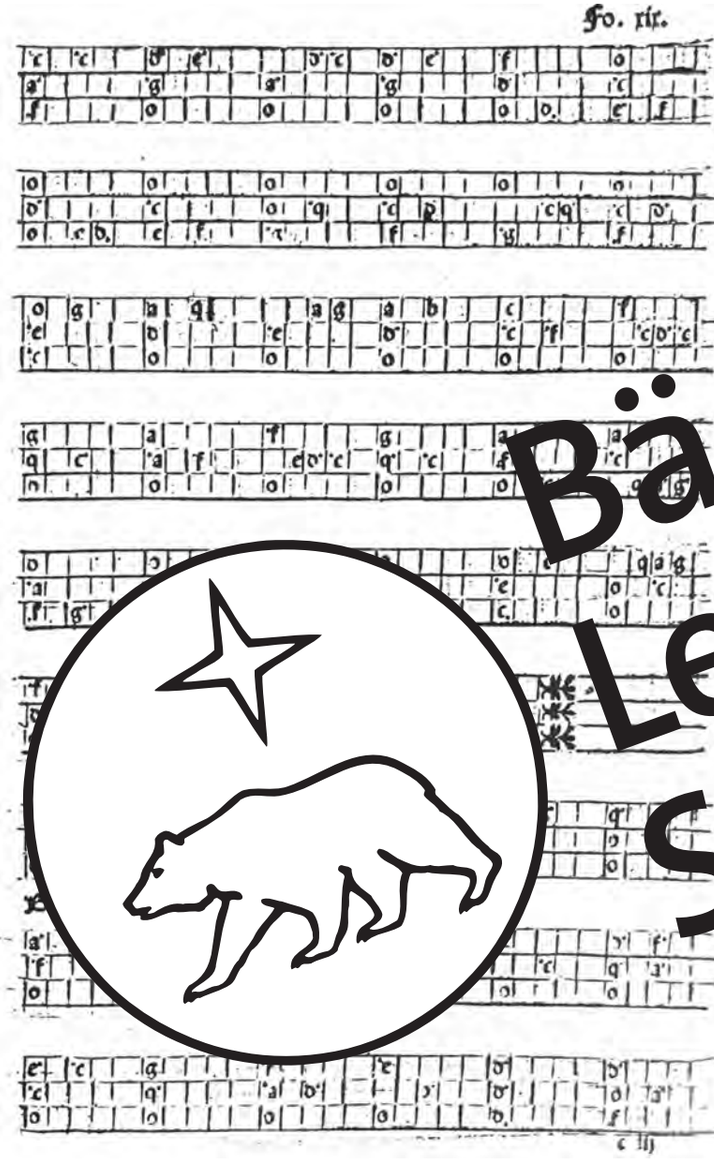
The co[nsequences] with the expulsion of all holy orders and t[he] rch property (1834) meant a considerable restriction [of] work. Three generations of the Santos family of organ builders with the central figure of António José are to be thanked for many reformed and some new instruments in the north of the country from the beginning of the 19th century (Luís António at Viseu, 1808 Catedral/nowadays Seminário Maior or António José Porto, 1869 Catedral/Epistle side) until the 1890s. Far more frequently than before a second manual now appeared, almost always with playing aids (pedals, foot) to enable rapid changes in the areas of dynamics and tone colours. In churches in which two acoustically independent instruments stand opposite one another, the rebuilding of one of the two organs in the 19th century is frequently seen in the sense of a tonal ideal adapted to the new sense of feeling of the times and for the organist of an easier alternation between piano and forte (Catedral Braga, Porto, Lamego). The main reason for these esthetic-functional alterations is surely to be seen in the reformulated—even if no longer new—duty of the organist.

Since the first decades of the 19th century many organs were imported from German (Walcker), French (for example Cavaille-Coll) and English workshops. After some Nordic-Portuguese projects, all in the spirit of the central European Romantic organ, the native manufacturing tradition [was] round to [a] ha[lt].

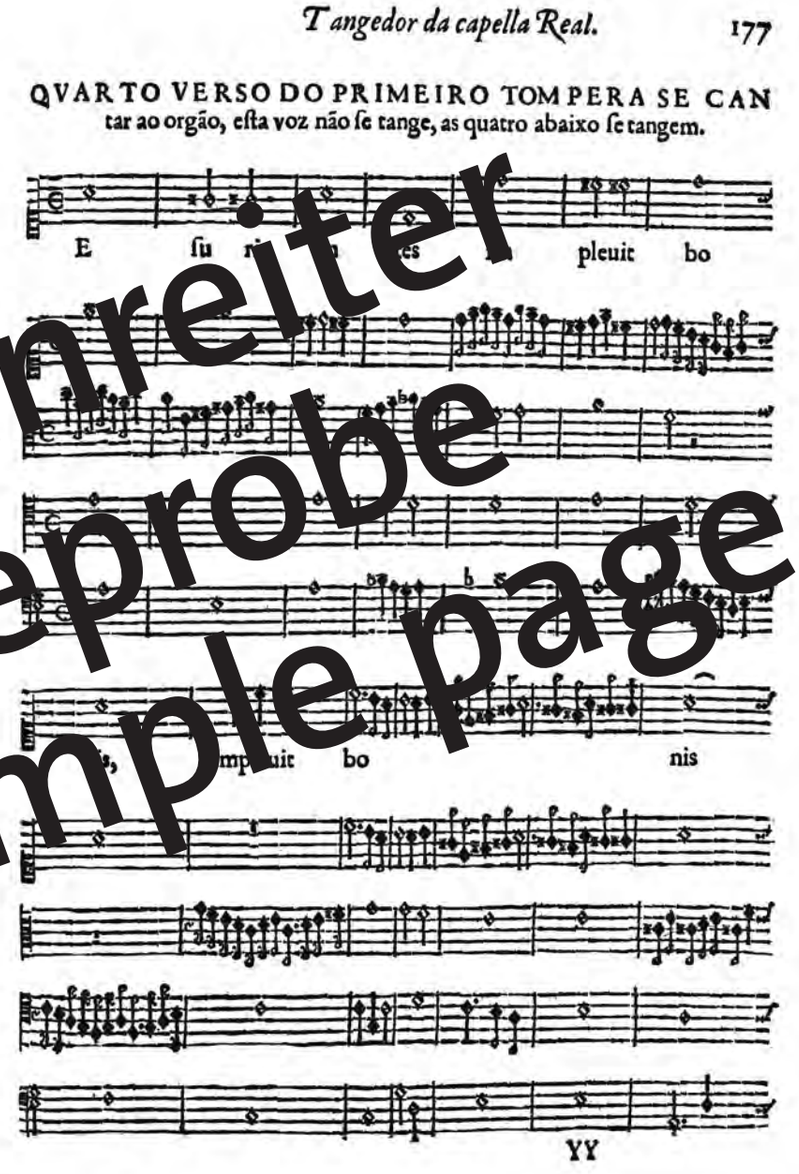
A large number of restorations – sometimes of considerable depth – are ascribed to several members of the Lisbon family Sampaio, active from the 1930s to 1990s, and Luís Esteves Pereira from Famalicão. Towards the middle of the 20th century a new sensitivity regarding the existing architectonic and organ patrimony became noticeable under the auspices of the "Monumentos Nacionais", resulting in an increased number of restorations (and losses of instruments as well). The past fifty years have been marked to a greater extent by restorations and just a few newbuilds, carried out by Dutch, Spanish, German and national organ builders. In their work differing concepts can be recognised. It is regrettable, however, that in recent years there has been a certain trend towards importing second-hand instruments of minor quality.

Gerhard Doderer
Miguel Bernal Ripoll
(Translation: John Collins)

Bärenreiter Leseprobe Sample page



Gonzalo de Baena, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*, fol. 19
(Patrimonio Nacional. Real Biblioteca de Palacio, Ms VIII/1816)



Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de Mvsica*, fol. 177
(Biblioteca Nacional de Portugal, CIC-95-V)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

I. *Sanctus, sanctus Dominus Deus*

Quelle / Source: *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*, Lisboa 1540, fol. 58

António de Baena
(†1562?)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2025 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

✳ Abweichnungen von den originalen Quellentexten sind durch Kleinstich, Klammerung oder gestrichelte Linien gekennzeichnet. Kleine Versetzungszeichen über oder unter der Note sollen als Ausführungsvorschläge verstanden werden. / Differences from the original sources are indicated by smaller type, brackets and dashes. Small accidentals over or beneath a note are to be understood as suggestions for performance.

II. *Benedictus qui venit*

Quelle / Source: *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*, Lisboa 1540, fol. 19

António de Baena
(†1562?)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

III. Tento do Terceiro Tom

Quelle / Source: P-Cug, MM 242, fol. 97v

Heliodoro de Paiva
(ca. 1502—1552)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

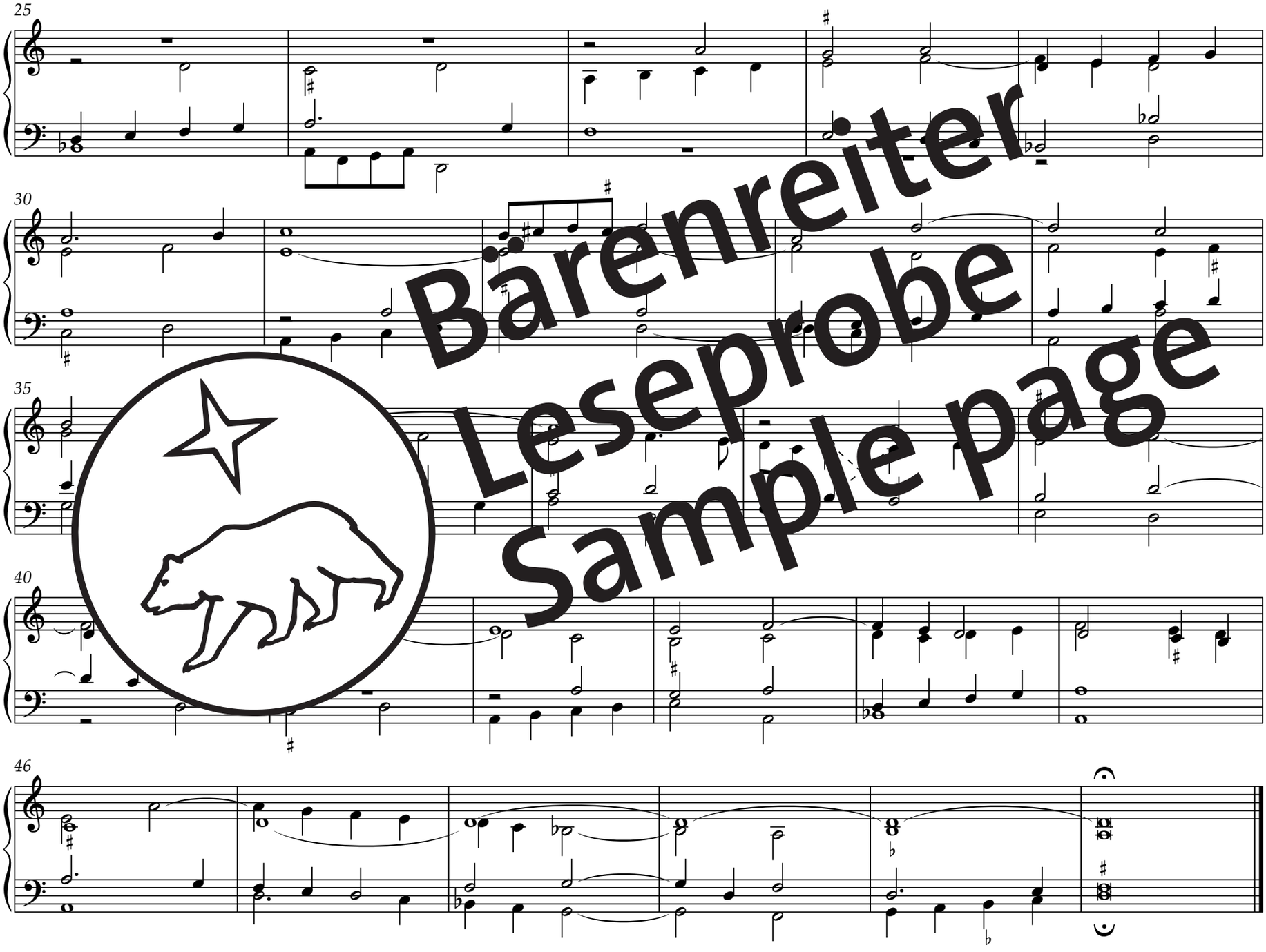
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

V. Tento do Sexto Tom

Quelle / Source: P-Cug, MM 242, fol. 113

António Carreira
(ca. 1530—1594)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

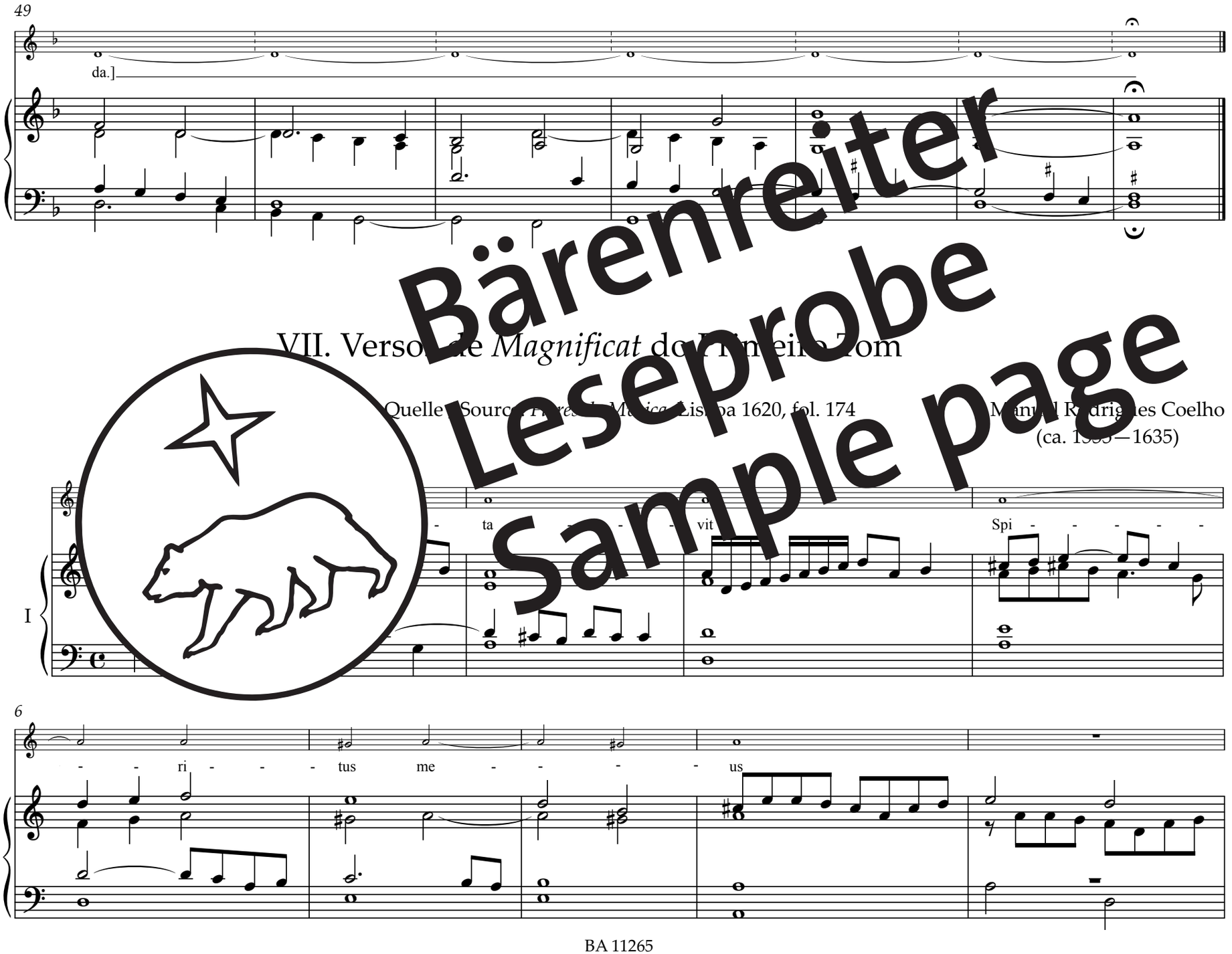
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

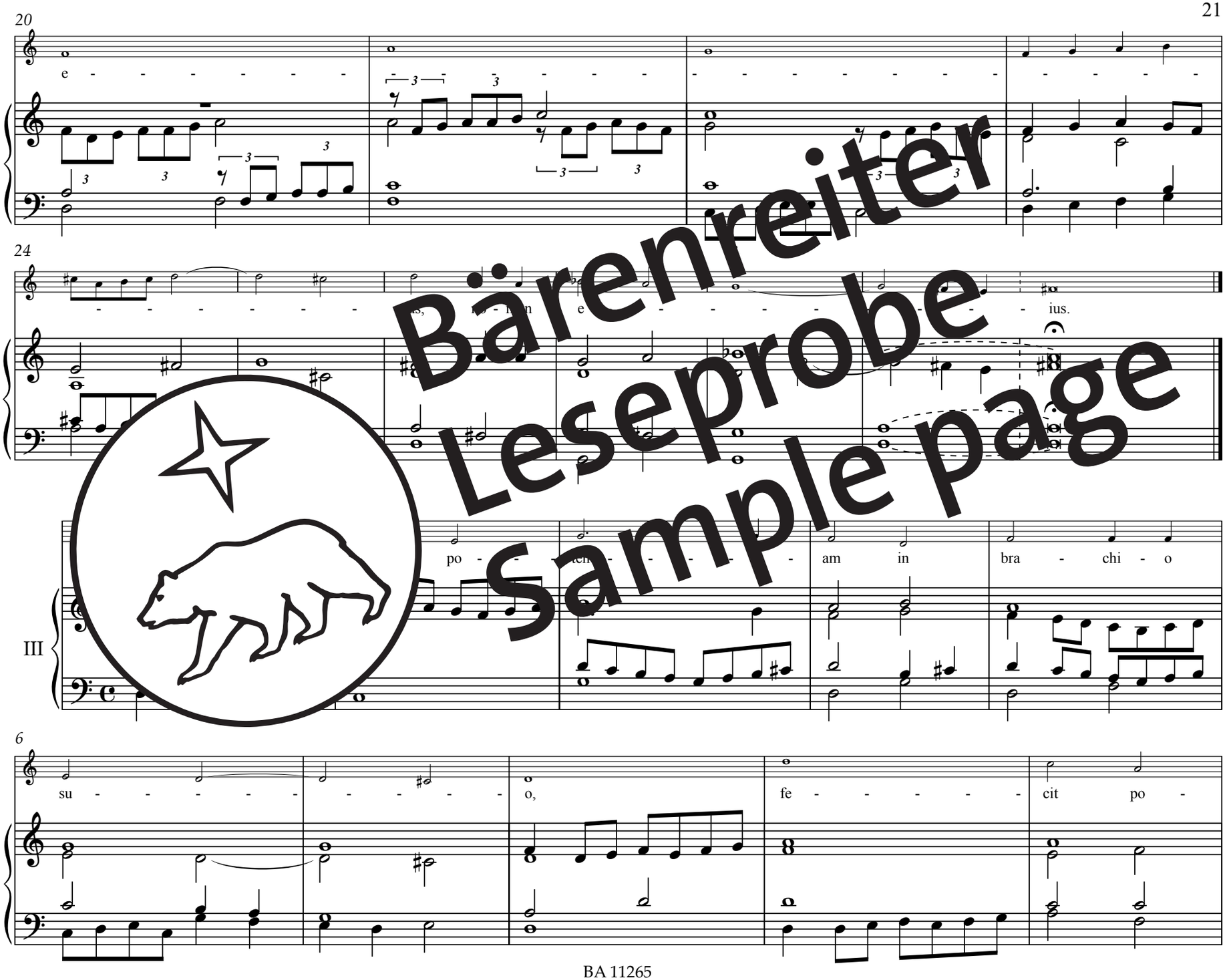
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

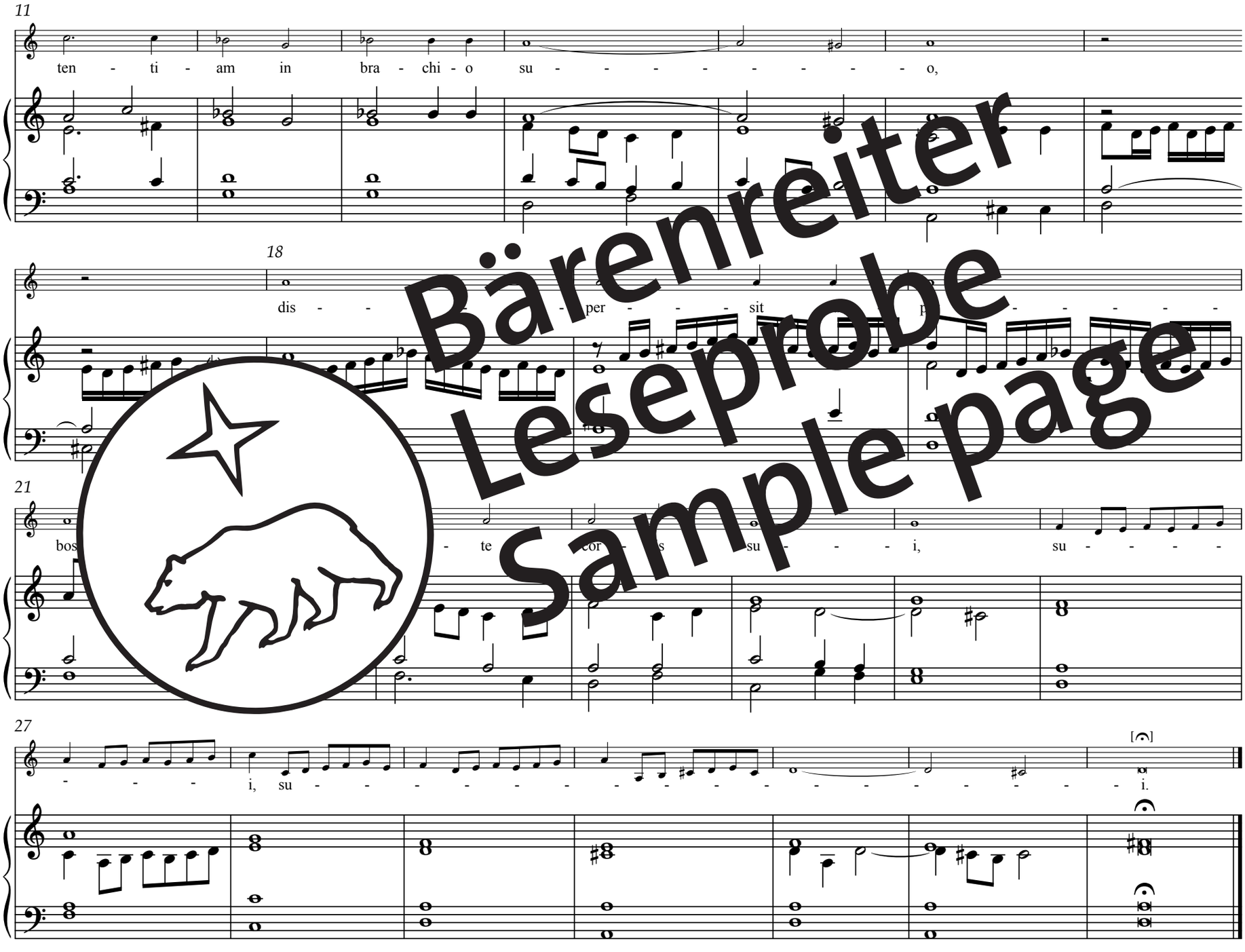
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.


20
e - - - - - - -
24
- - - - - - -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

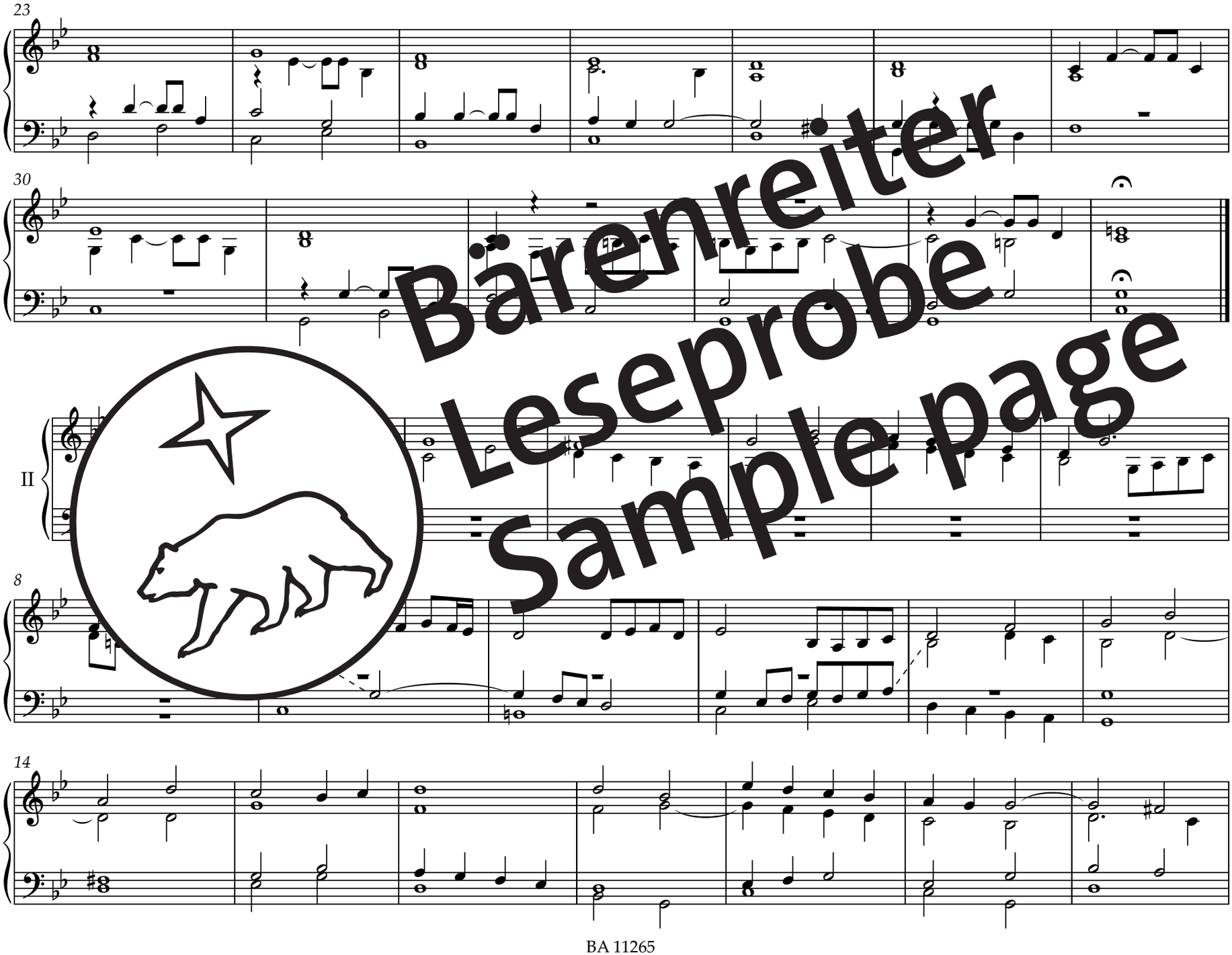
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

VIII. Versos de *Kyrie* do Primeiro Tom por C sol fa ut

Quelle / Source: *Flores de Mvsica*, Lisboa 1620, fol. 216

Manuel Rodrigues Coelho
(ca. 1555—1635)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

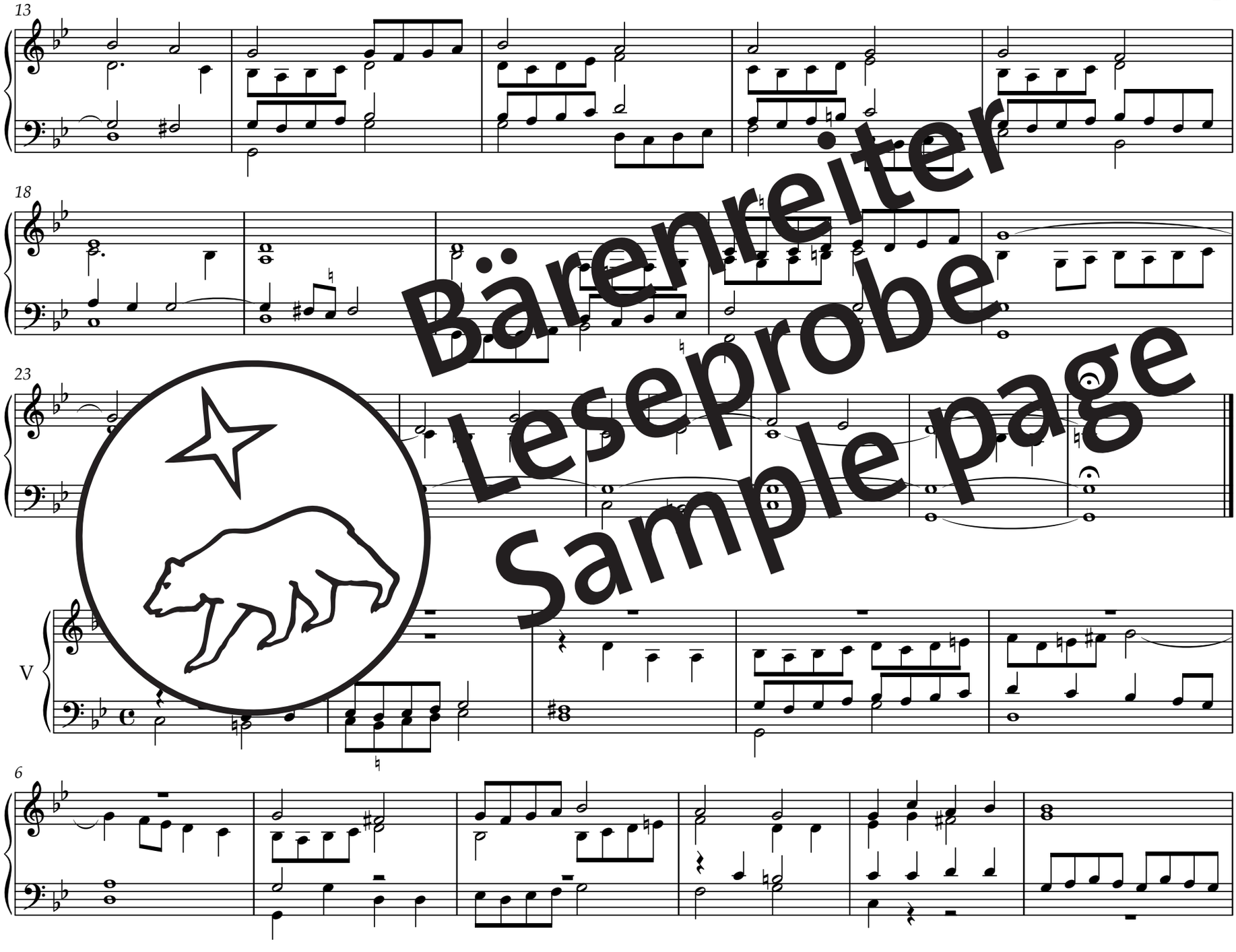
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



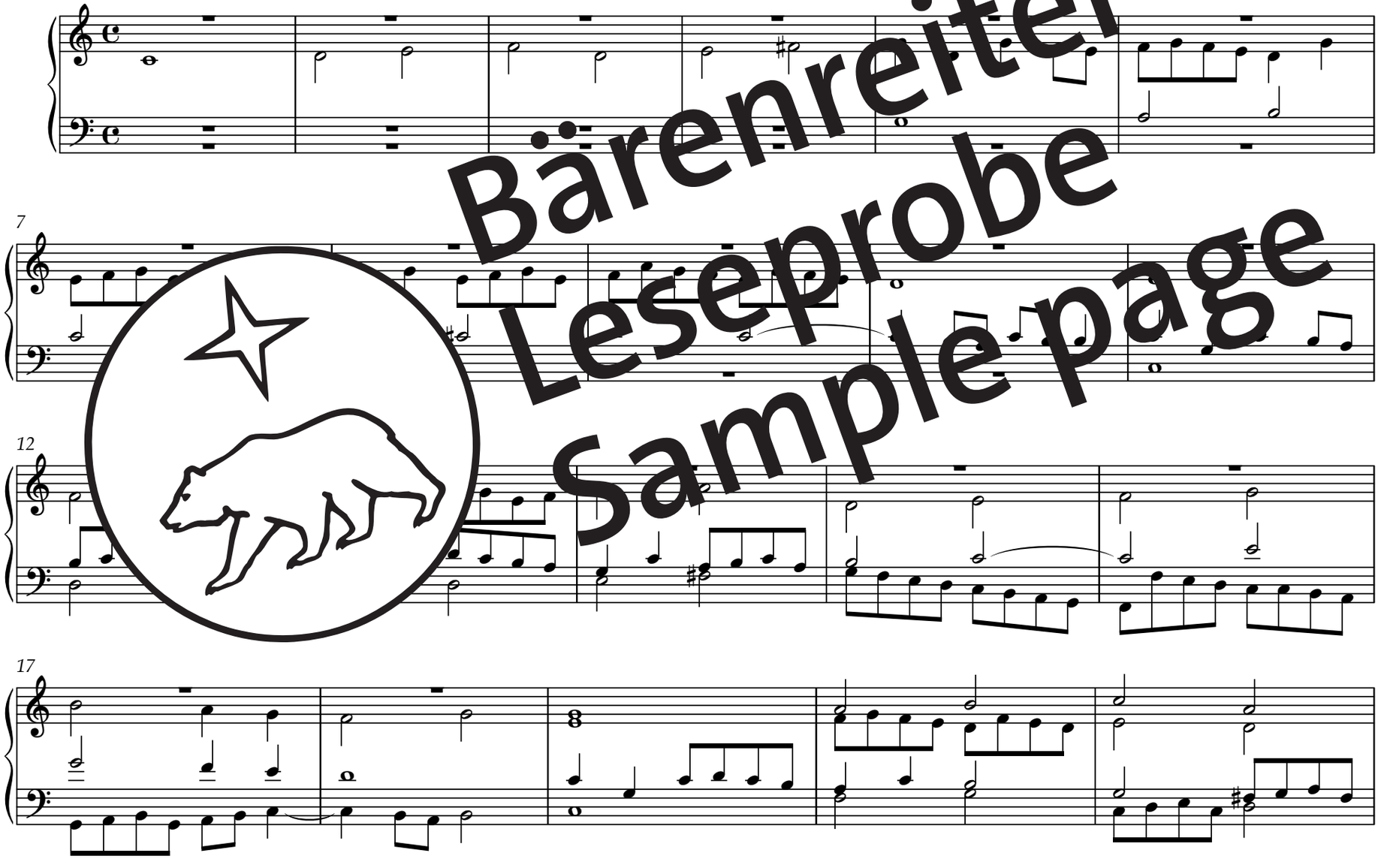
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

IX. Tento do Oitavo Tom

Quelle / Source: *Flores de Mvsica*, Lisboa 1620, fol. 117v

Manuel Rodrigues Coelho
(ca. 1555—1635)



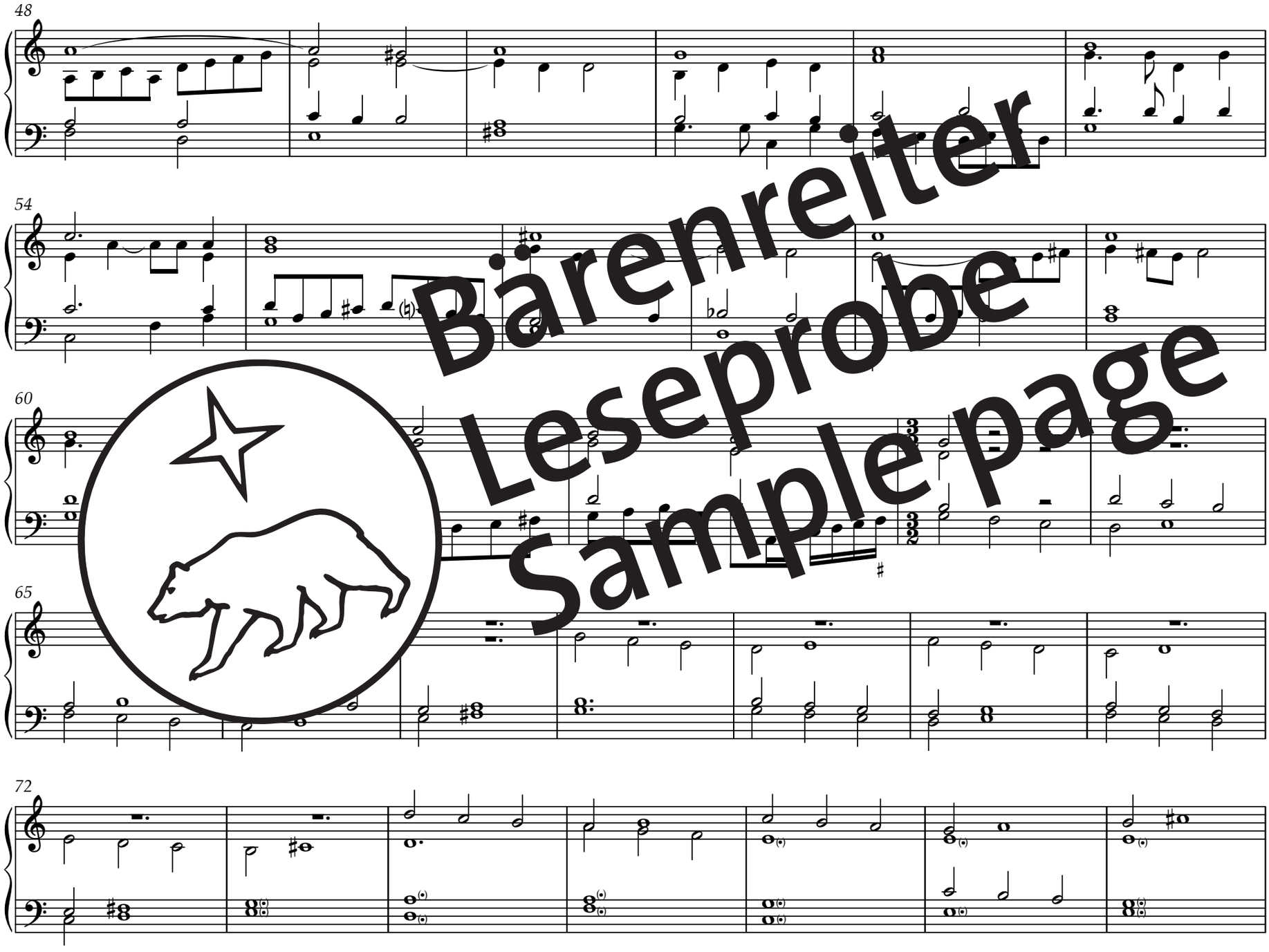
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

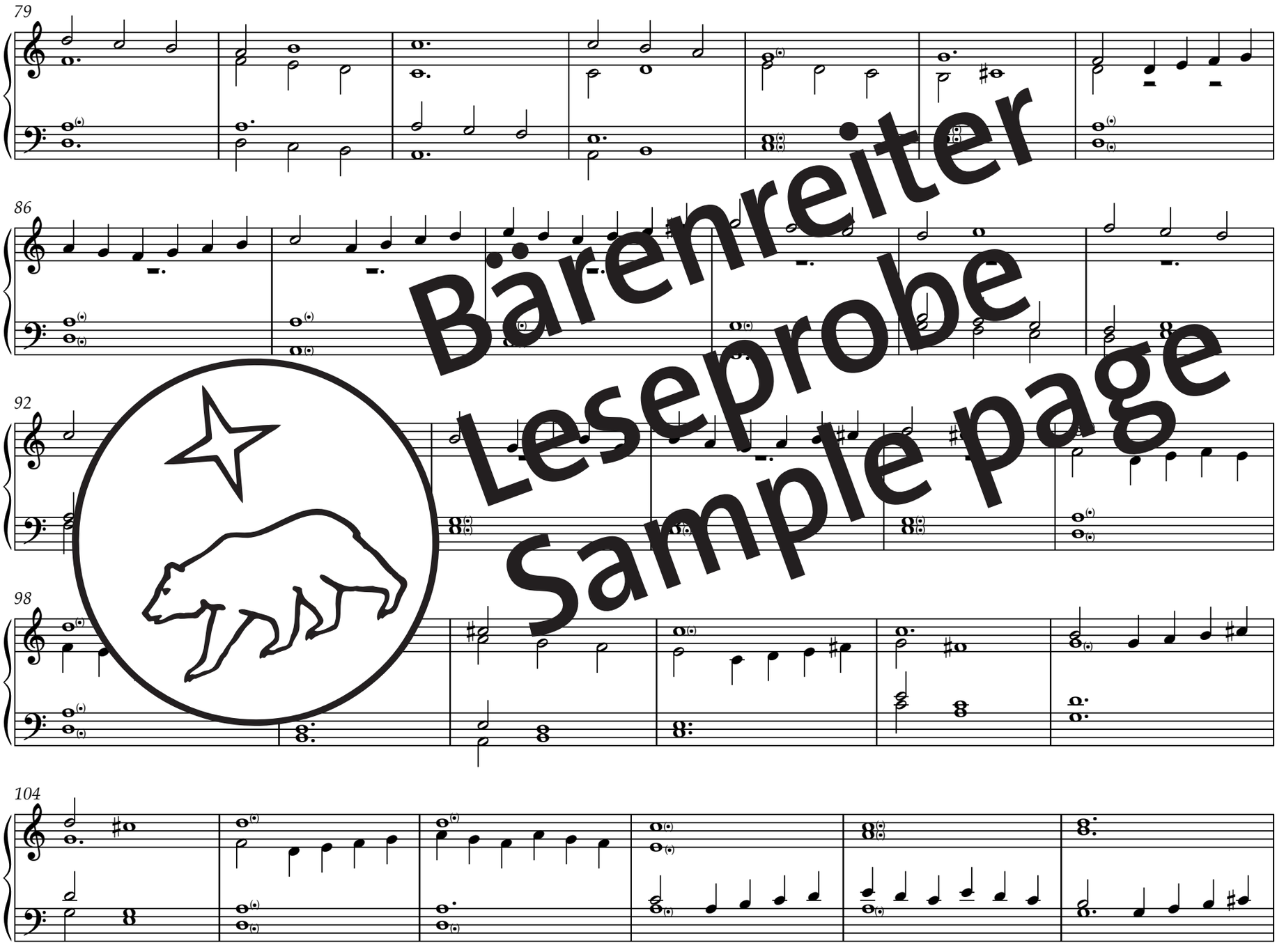
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

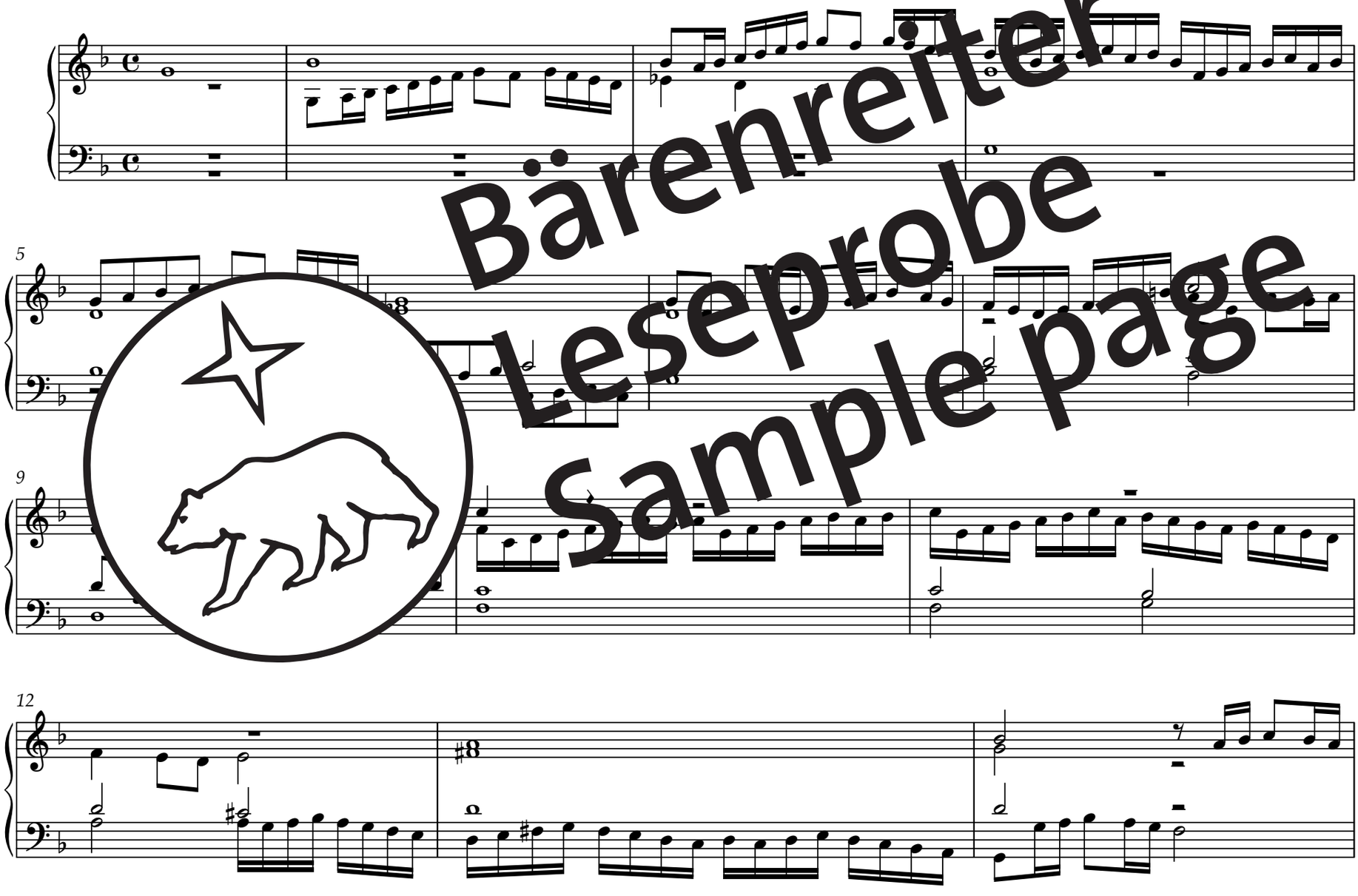
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

X. *Susana* glosada

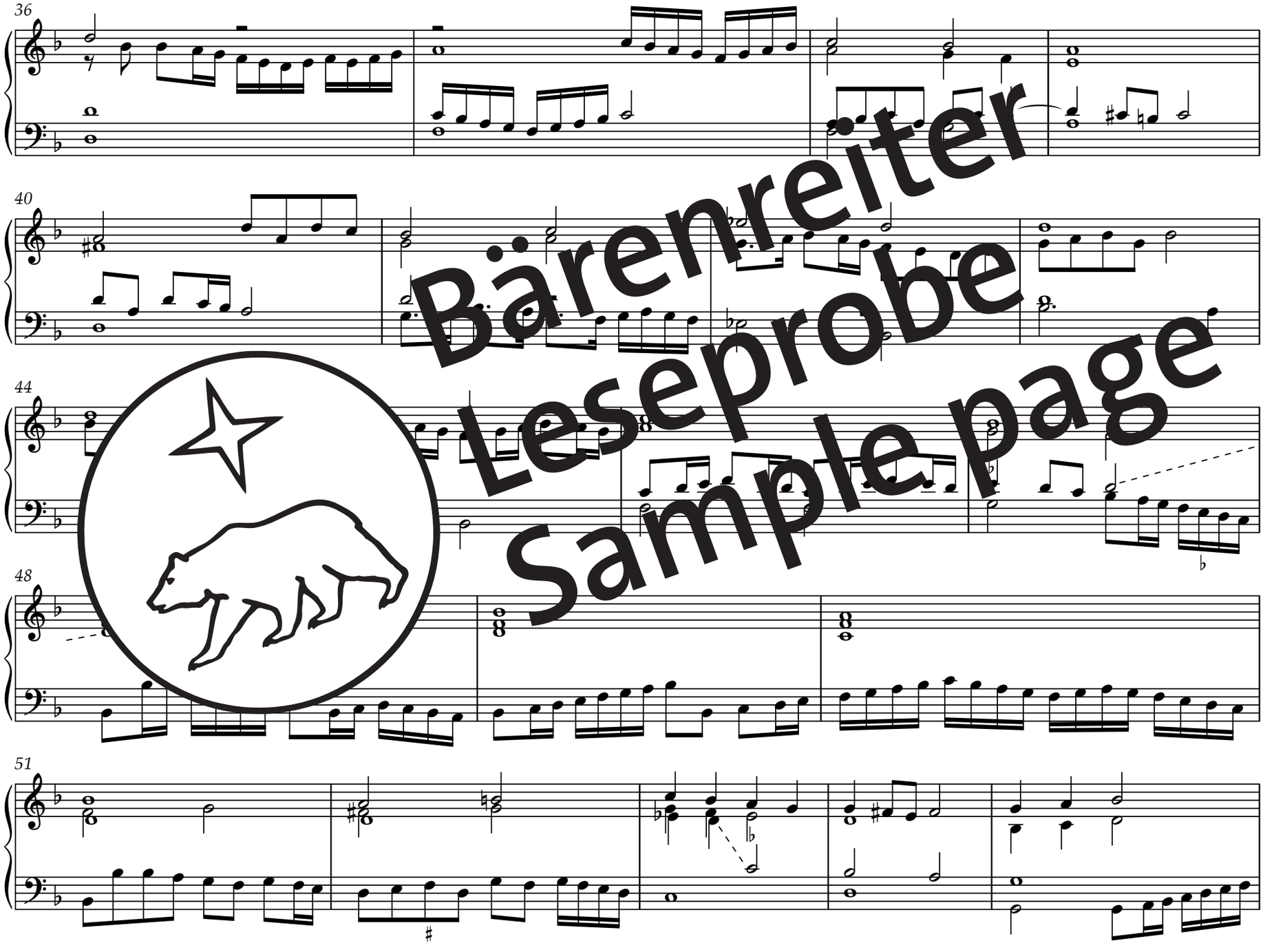
Quelle / Source: *Flores de Mvsica*, Lisboa 1620, fol.141

Manuel Rodrigues Coelho
(ca. 1555—1635)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



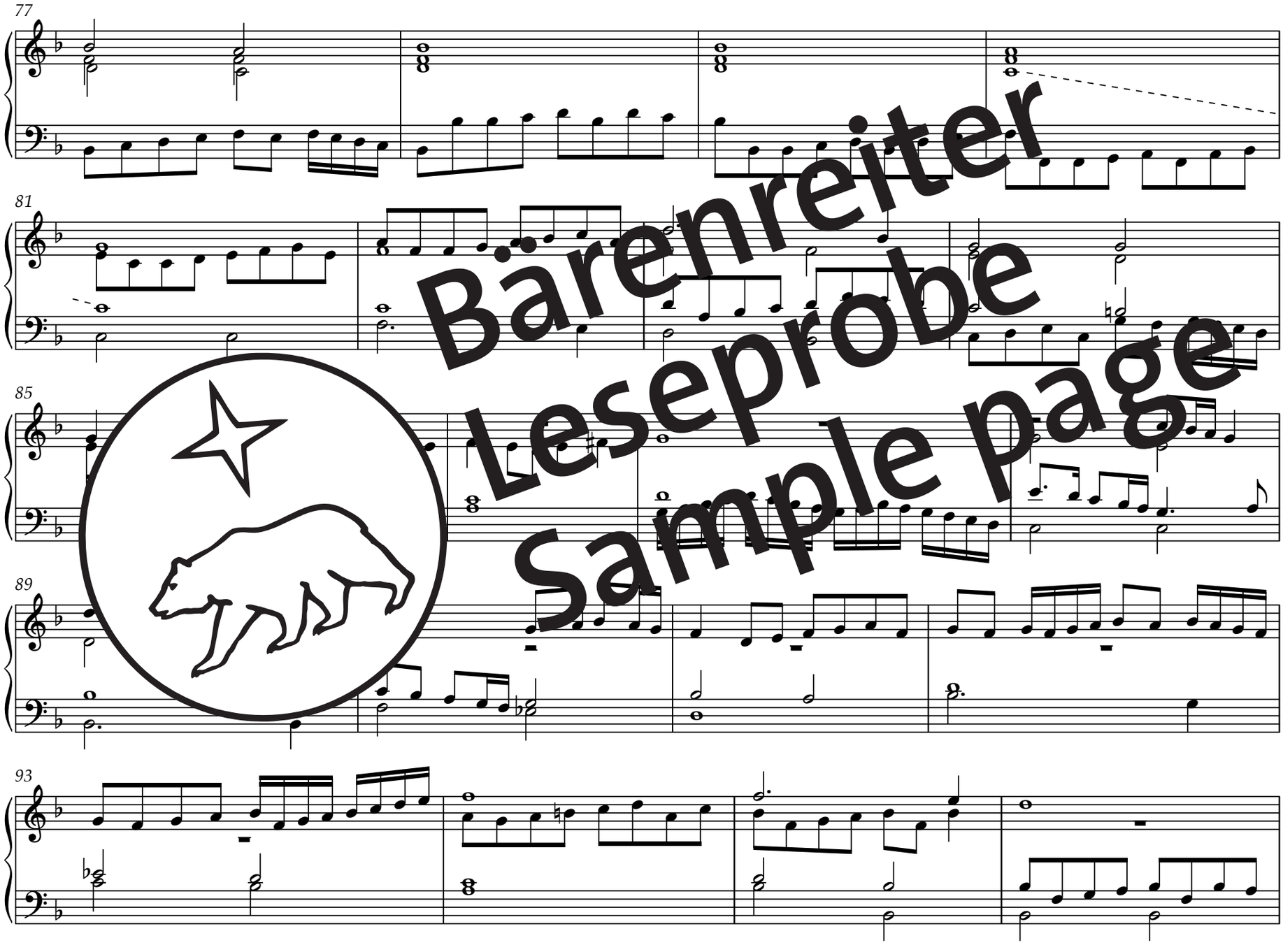
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

XI. Tento sobre *Pange Lingua*

Quelle / Source: P-La, 38-XII-27, fol. 206

Diego de Alvarado
(ca. 1570—1643)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

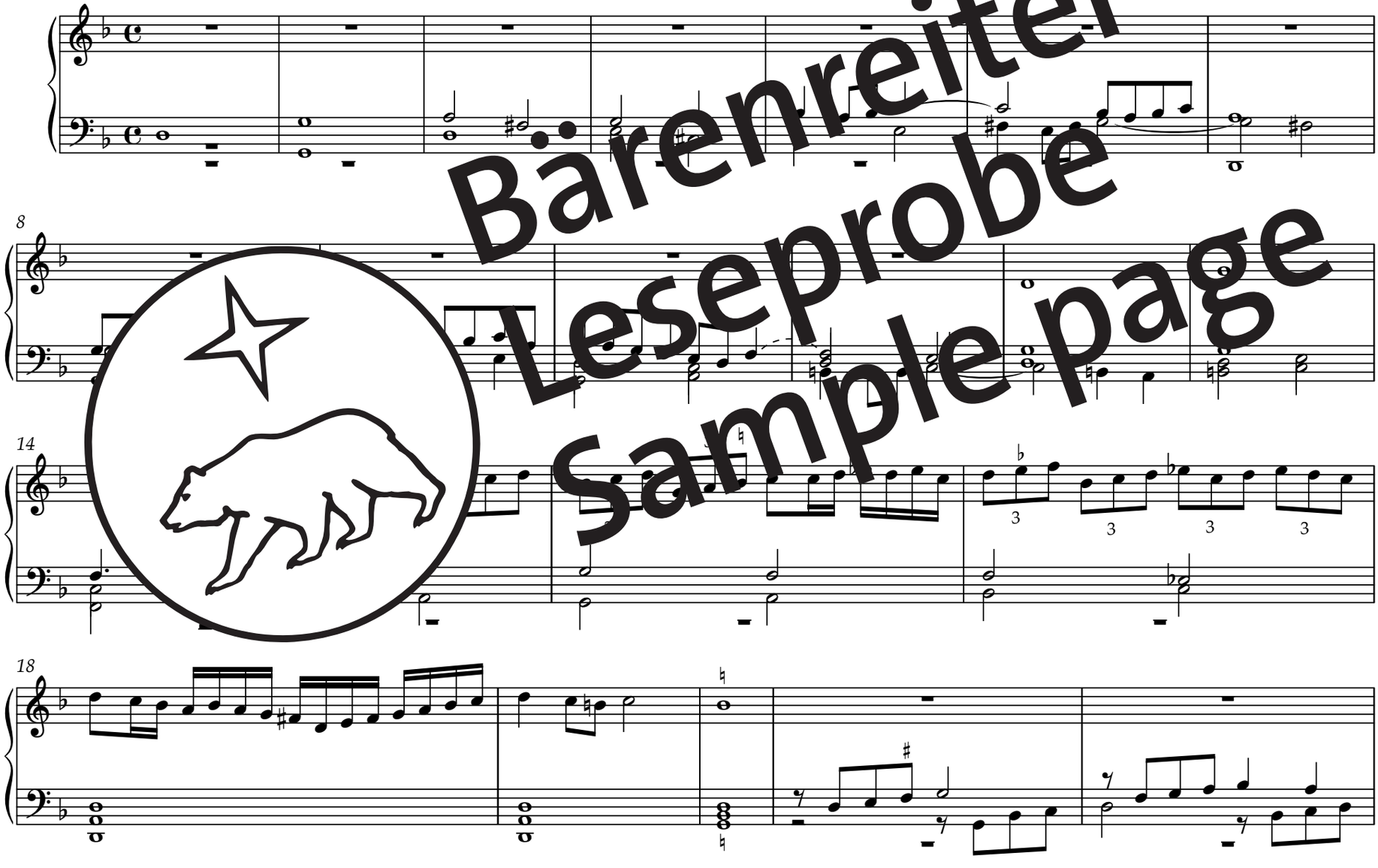
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

XII. Tento de meio registo alto de Segundo Tom

Quelle / Source: P-Pm, MM 43, fol. 113v

Diogo da Conceição
(†1696)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

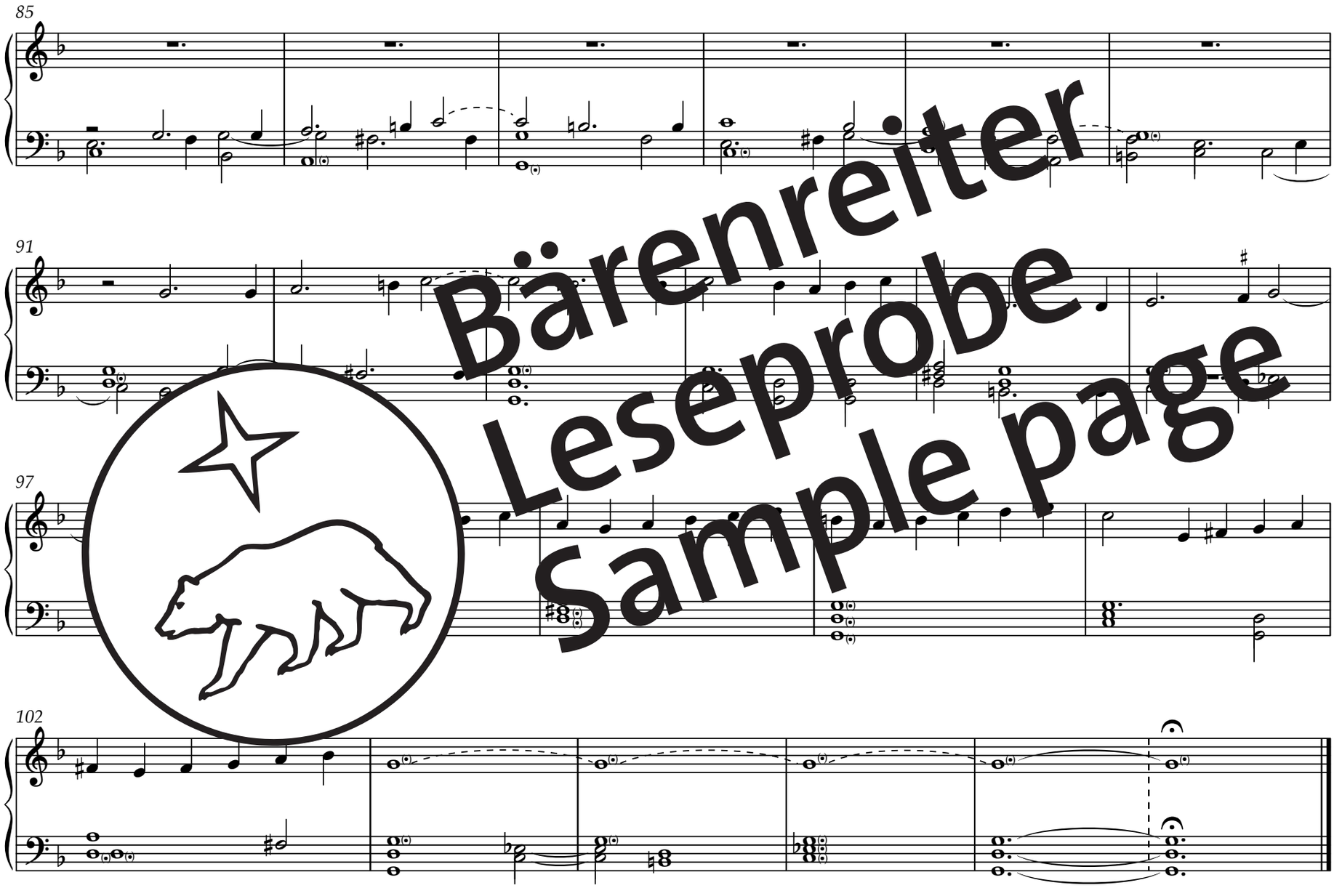
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

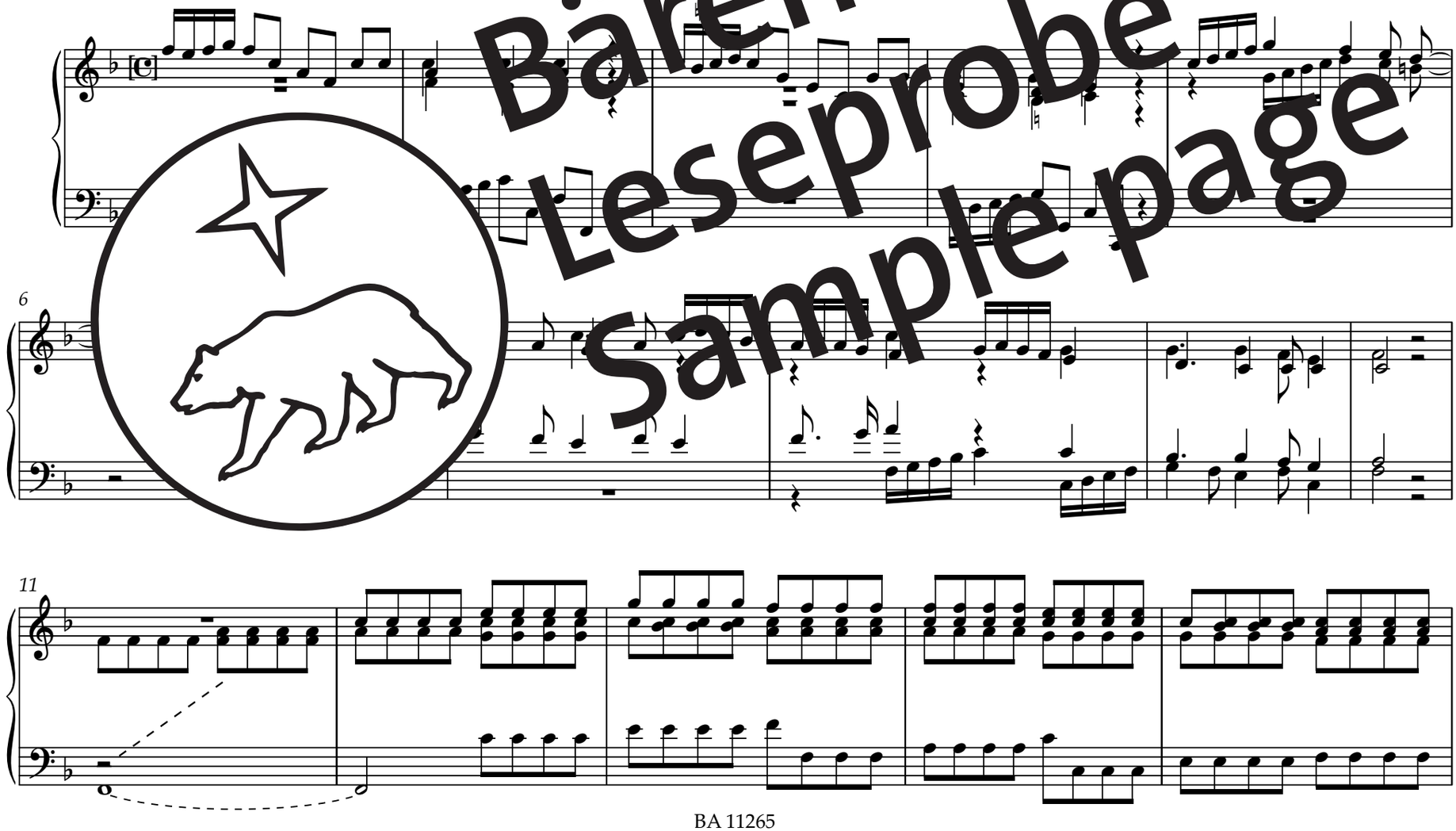


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

XIII. Batalha de Sexto Tom

Quelle / Source: P-Pm, MM 43, fol. 117

António Correa Braga
(†1704)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

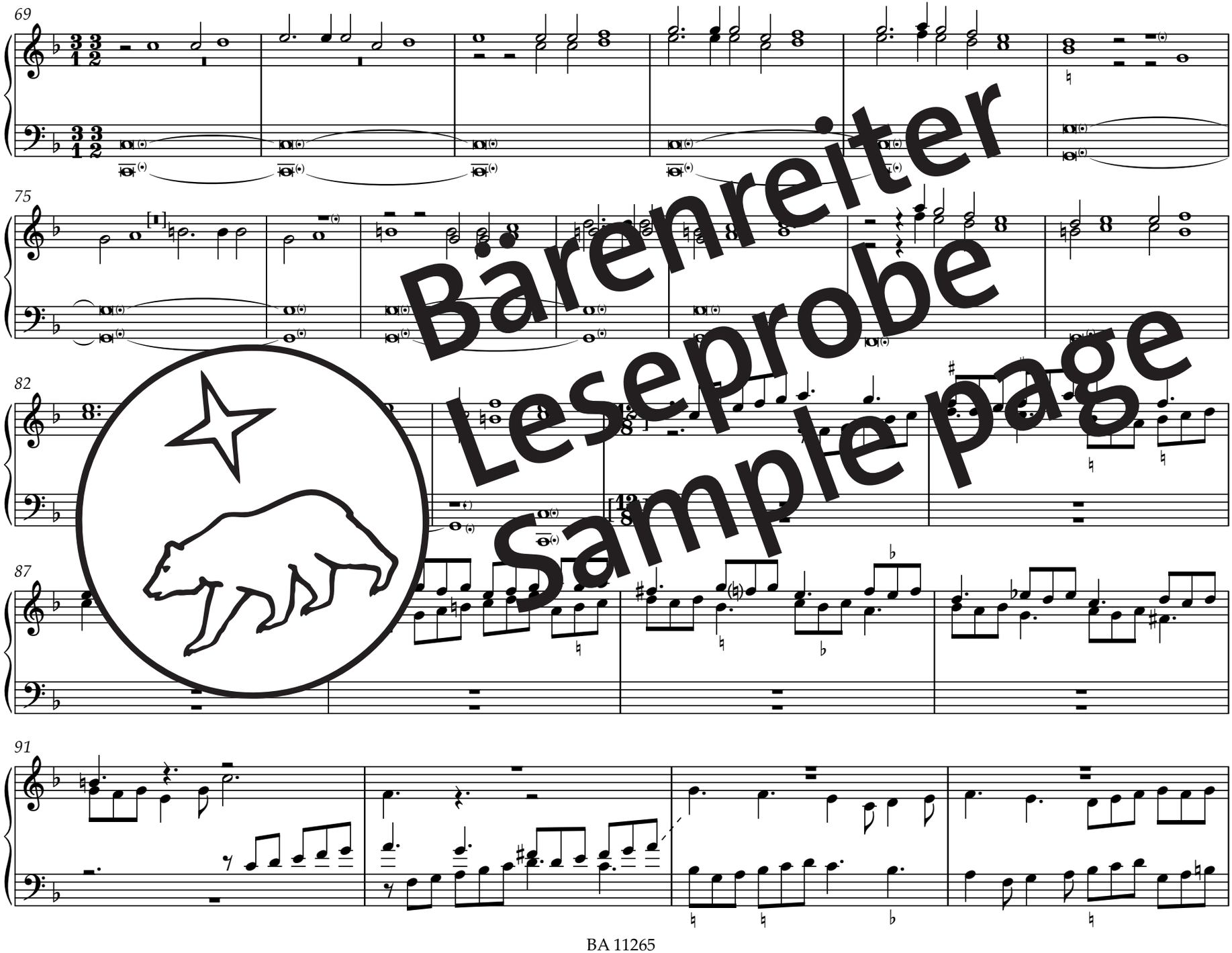
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

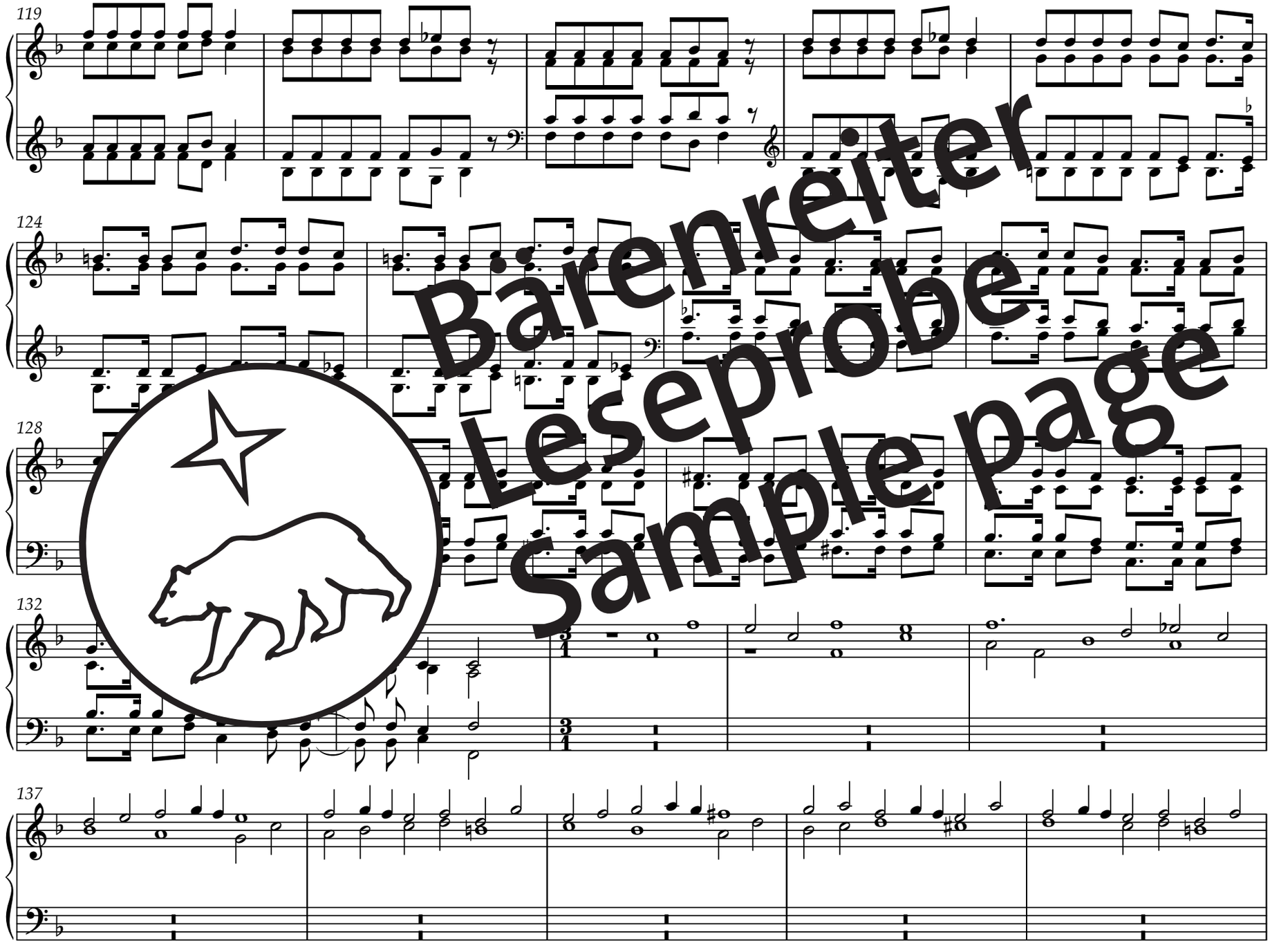
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

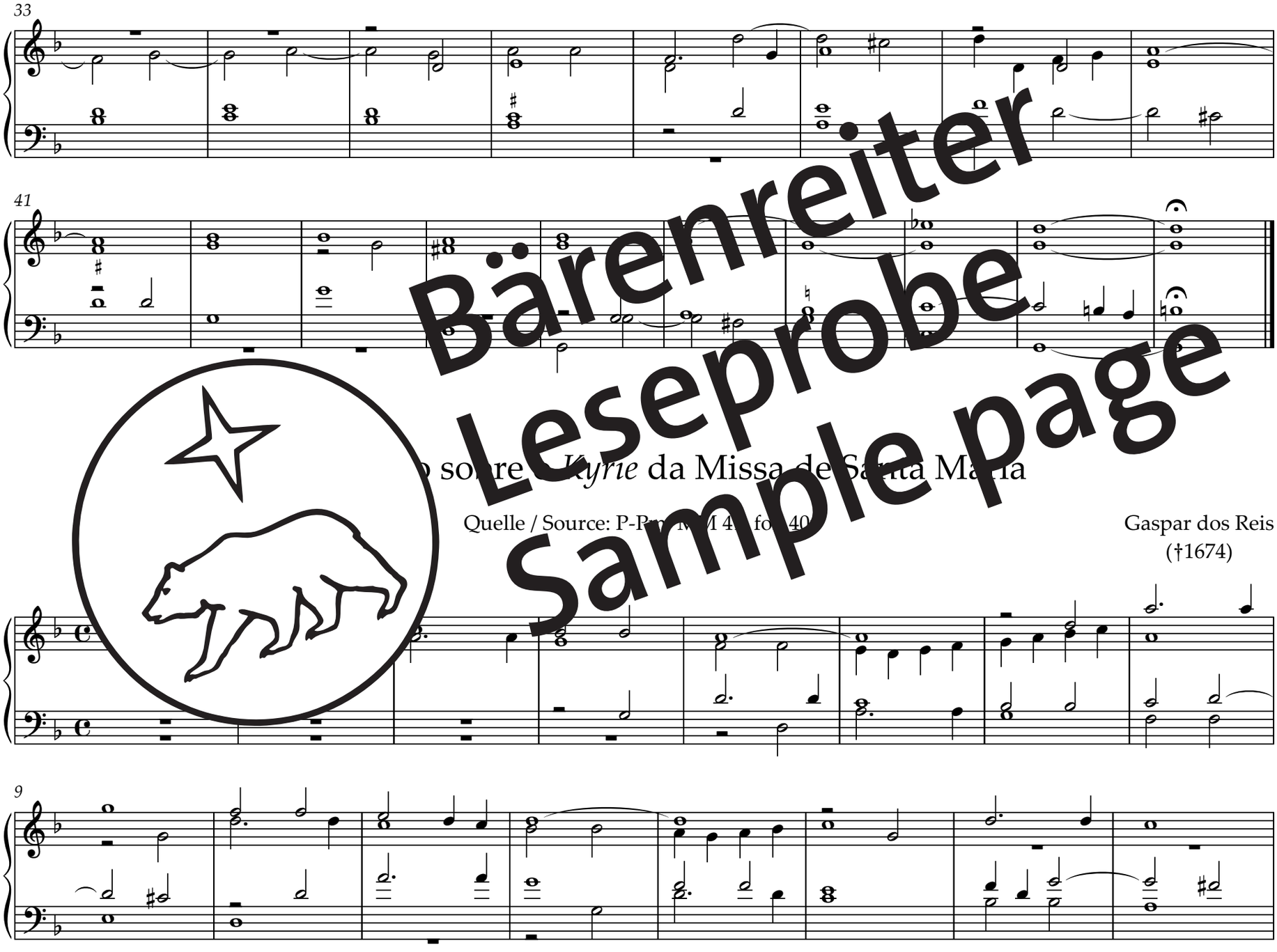
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

XIV. Concertado sobre *Ave Maris Stella*

Quelle / Source: P-Pm, MM 41, fol. 39

Gaspar dos Reis
(†1674)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

o sobre o *Kyrie* da Missa de Santa Maria

Quelle / Source: P-Pm MM 4[illegible] fol. 40

Gaspar dos Reis
(†1674)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

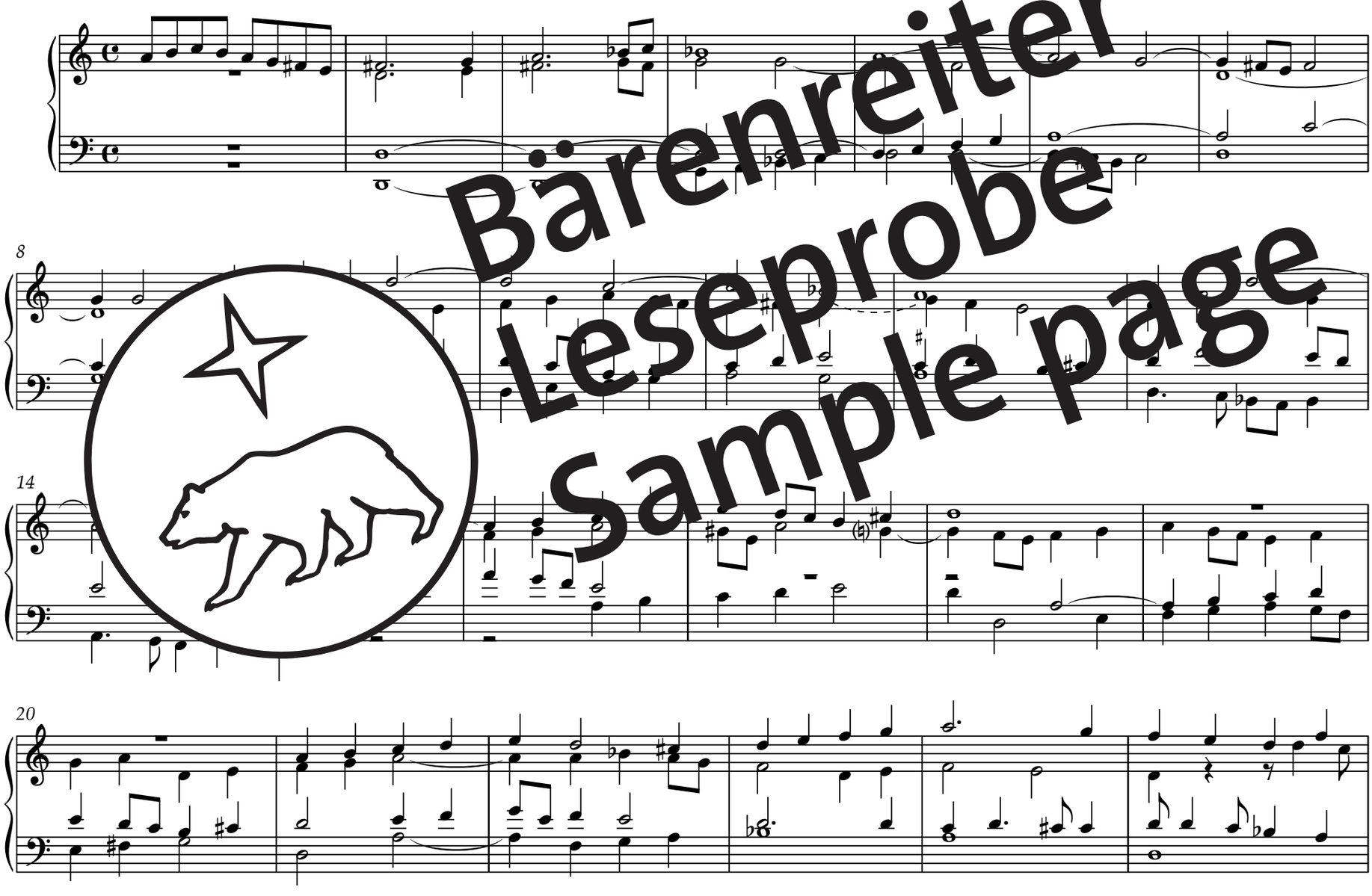
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

XVI. Obra de Primeiro Tom

Quelle / Source: P-BRp, Ms 964, fol. 68

Pedro de Araújo
(†1704?)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

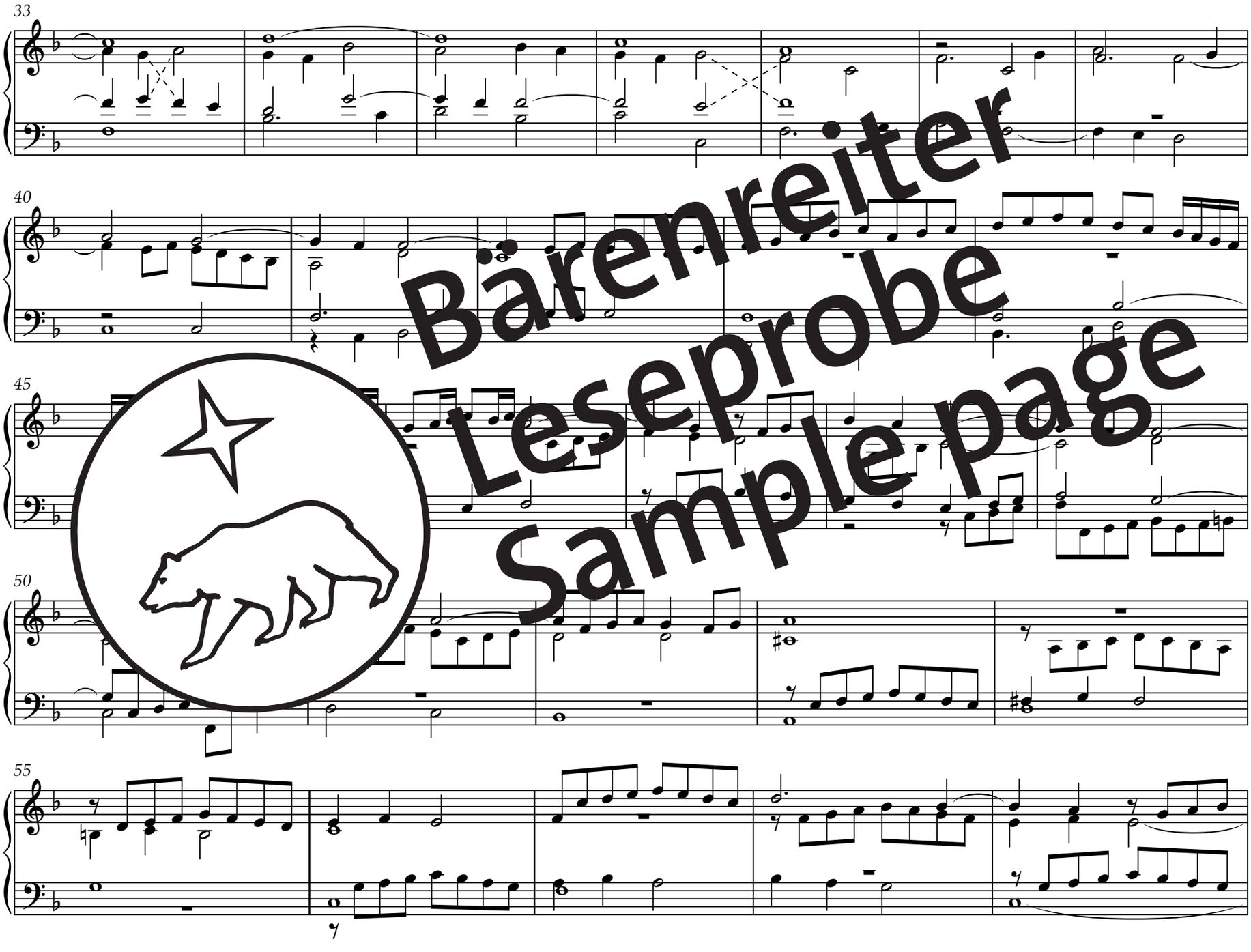
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

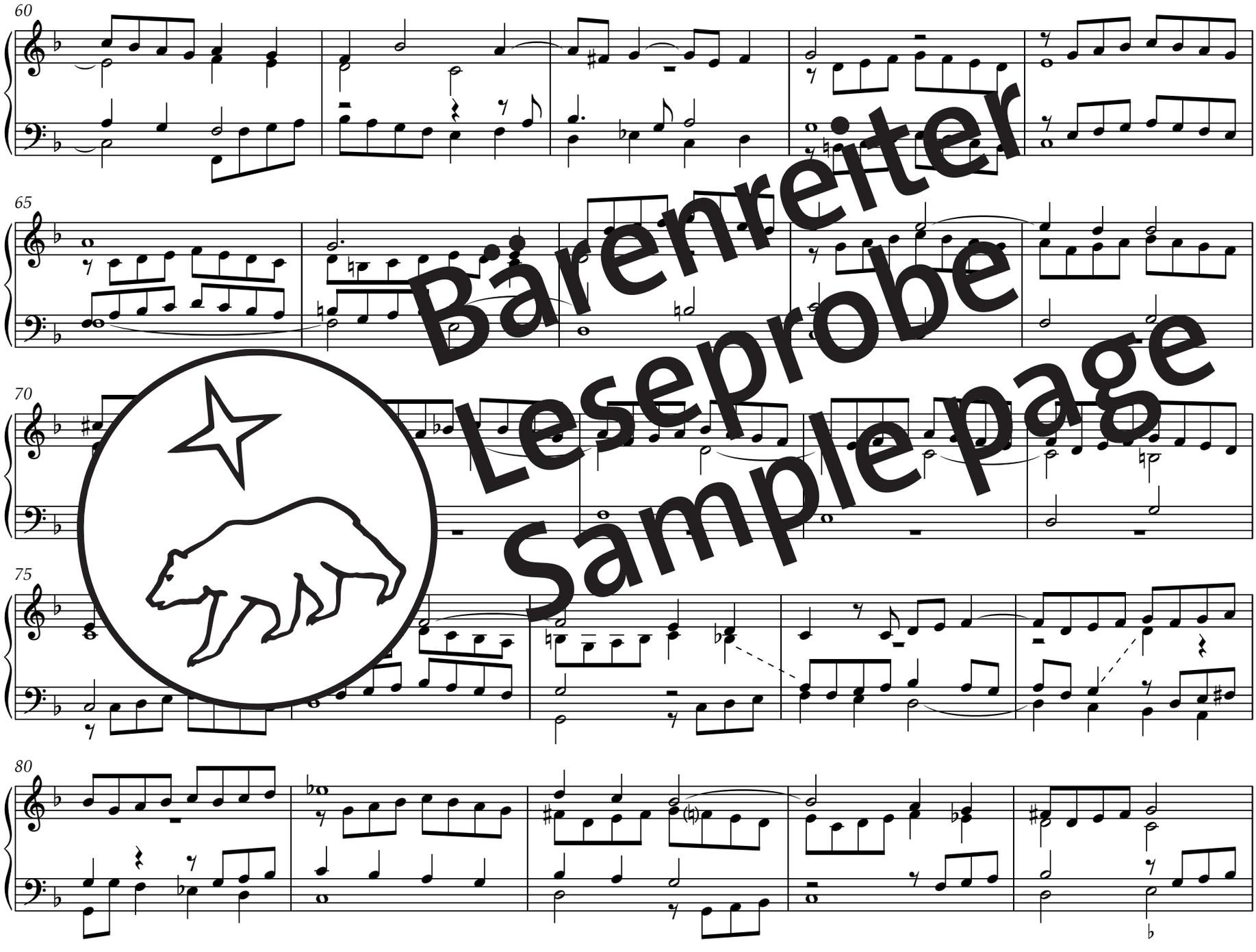
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

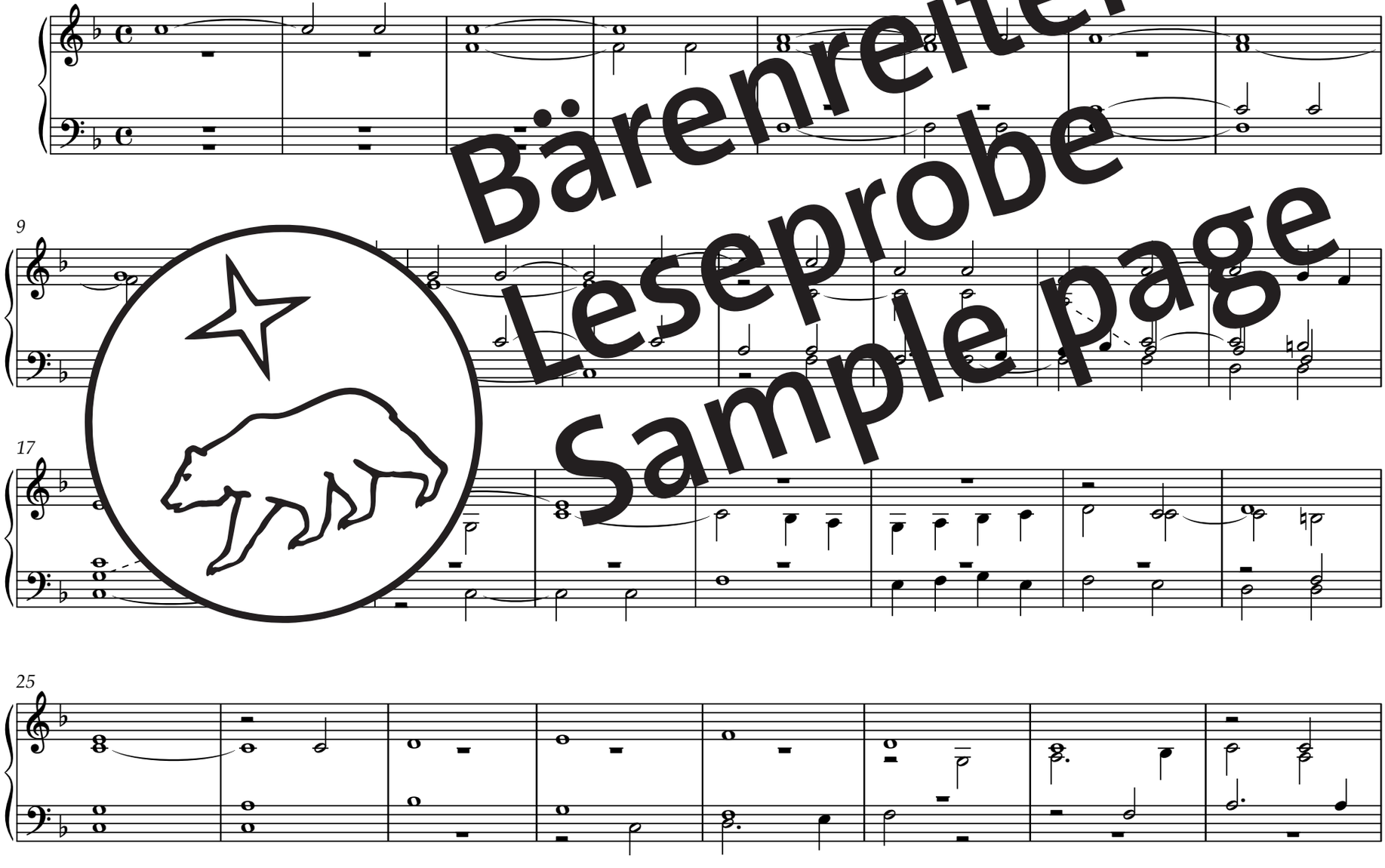
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

XVIII. Batalha de Sexto Tom

Quelle / Source: P-BRp, Ms 964, fol. 55v

Pedro de Araújo
(†1704?)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



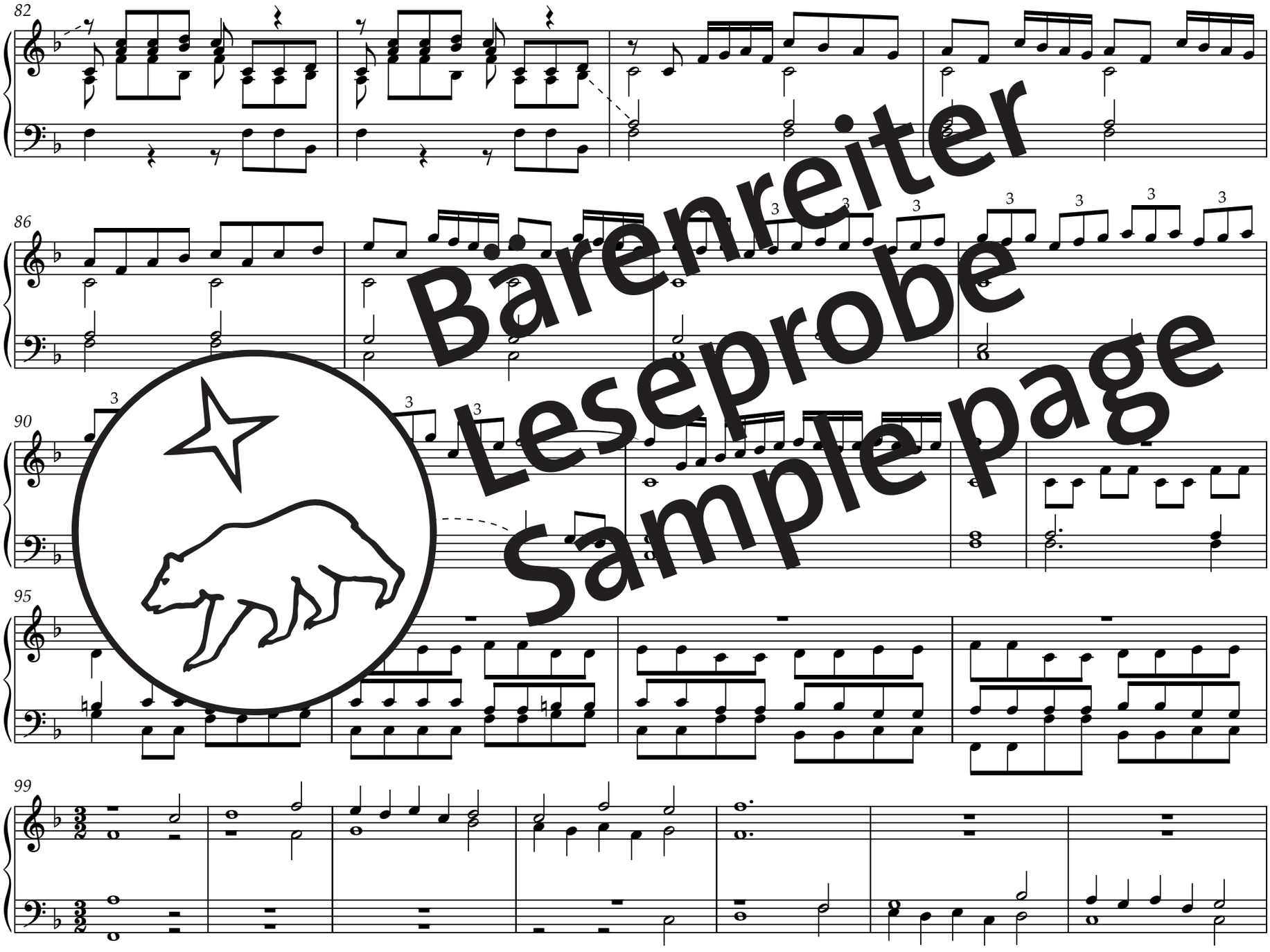
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

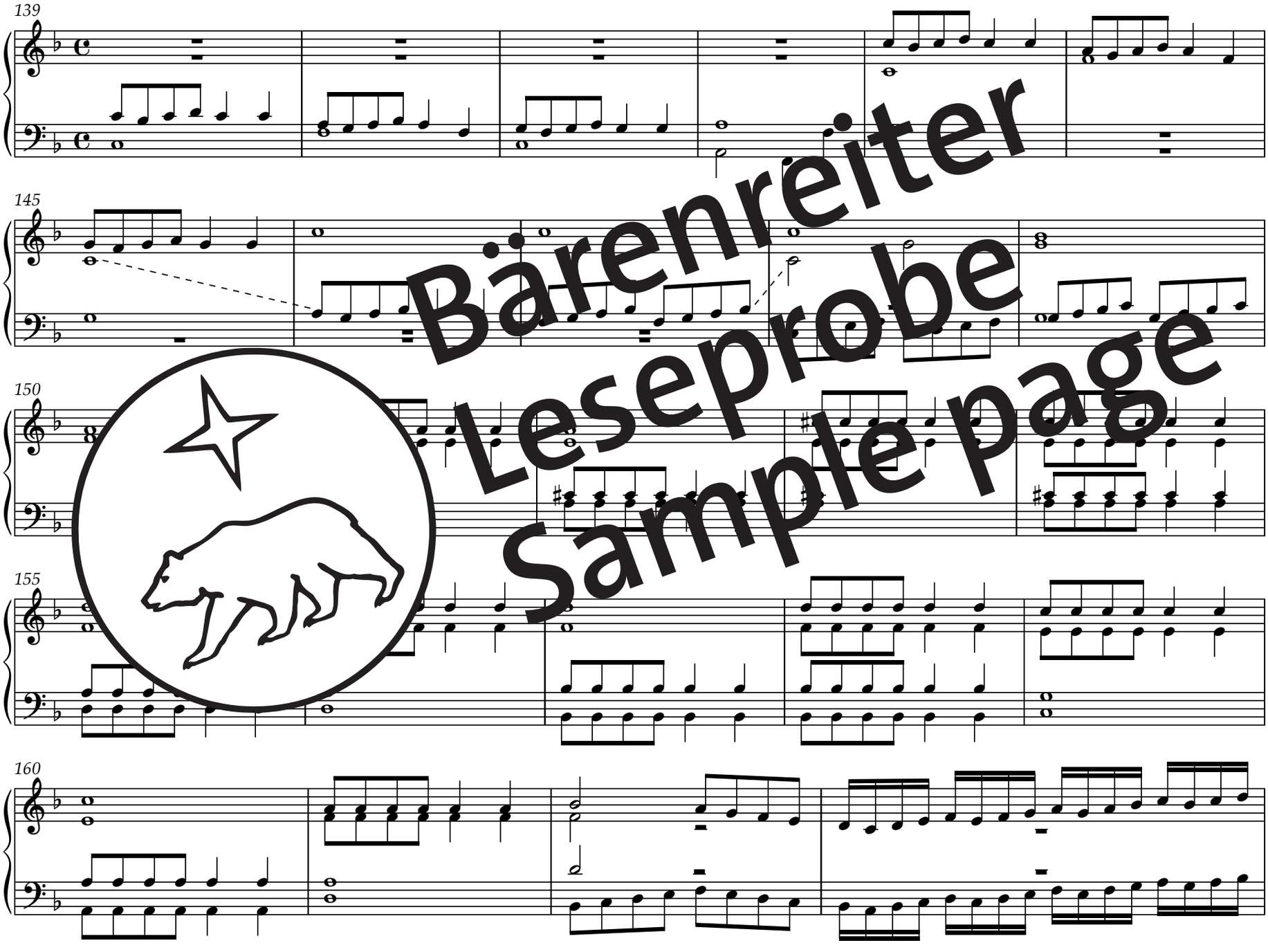
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

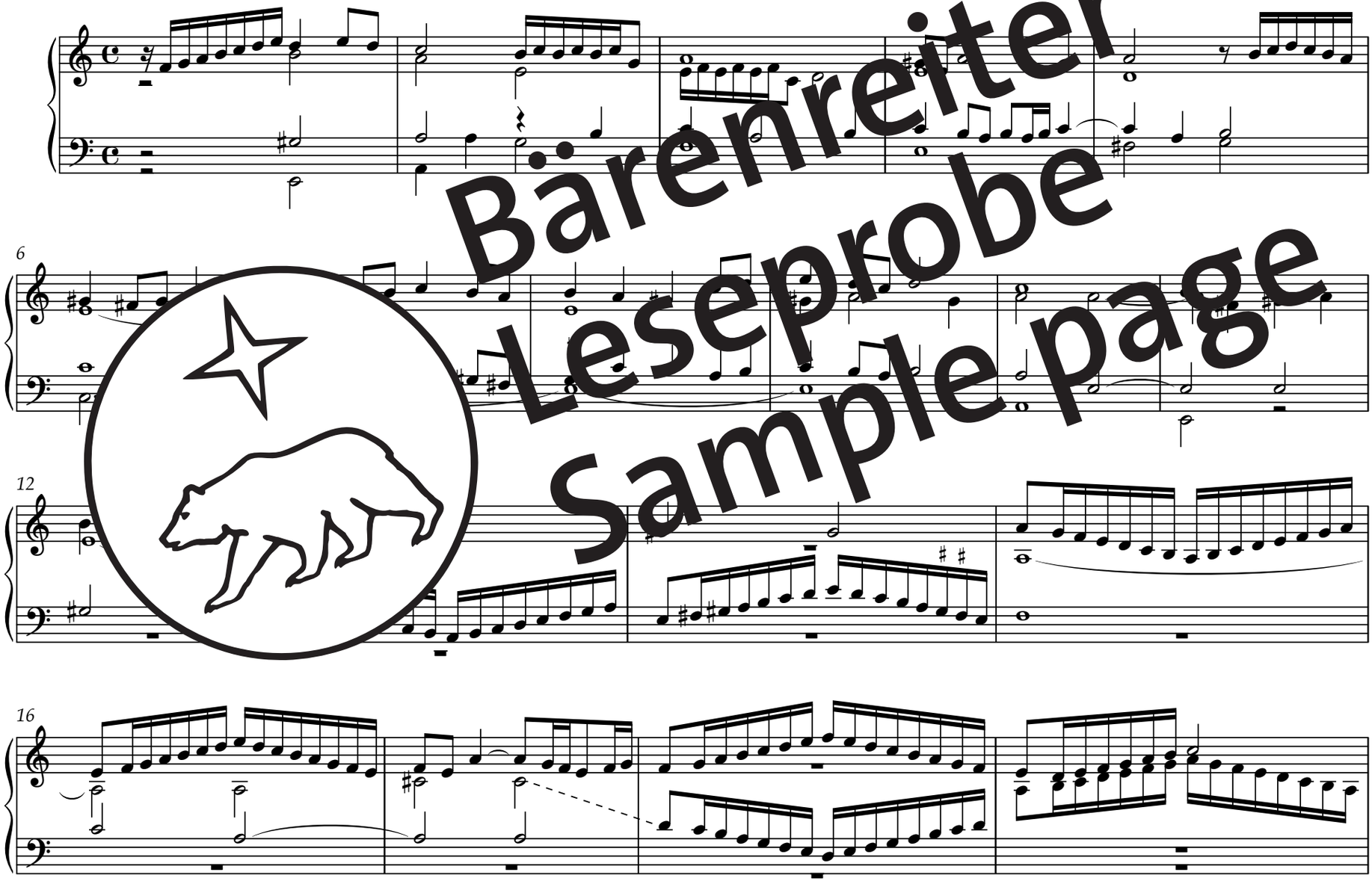
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

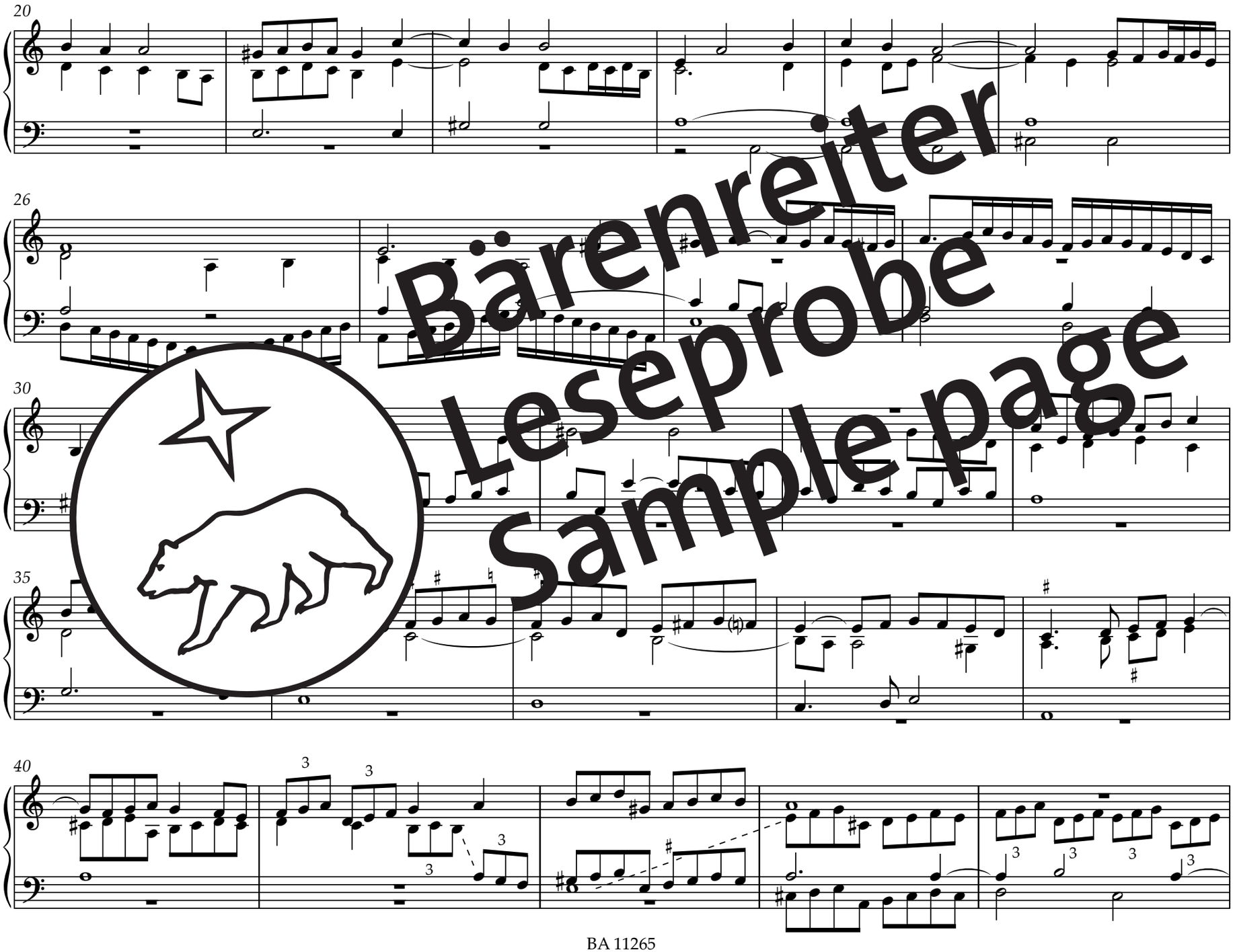
XIX. Phantasia de Quarto Tom

Quelle / Source: P-Pm, MM 43, fol. 30v

Pedro de Araújo
(†1704?)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

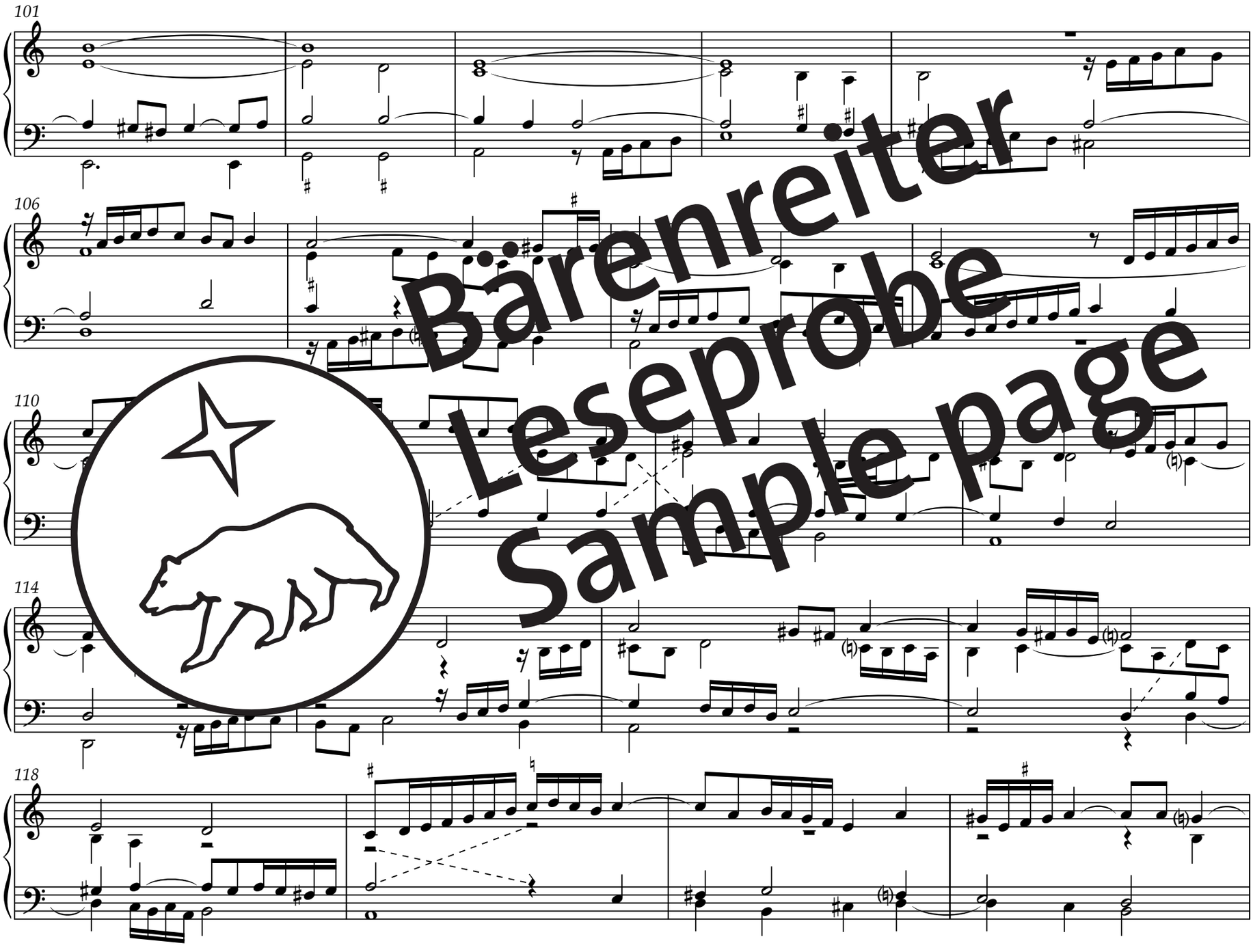
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

XX. Obra de meio registo da mão esquerda de Primeiro Tom

Quelle / Source: P-BRp, Ms 964, fol. 84

Pedro de San Lorenzo
(17. Jahrhundert)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

XXI. Tocata

Quelle / Source: P-Ln, MMs 110, p. 4

Carlos Seixas
(1704—1742)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

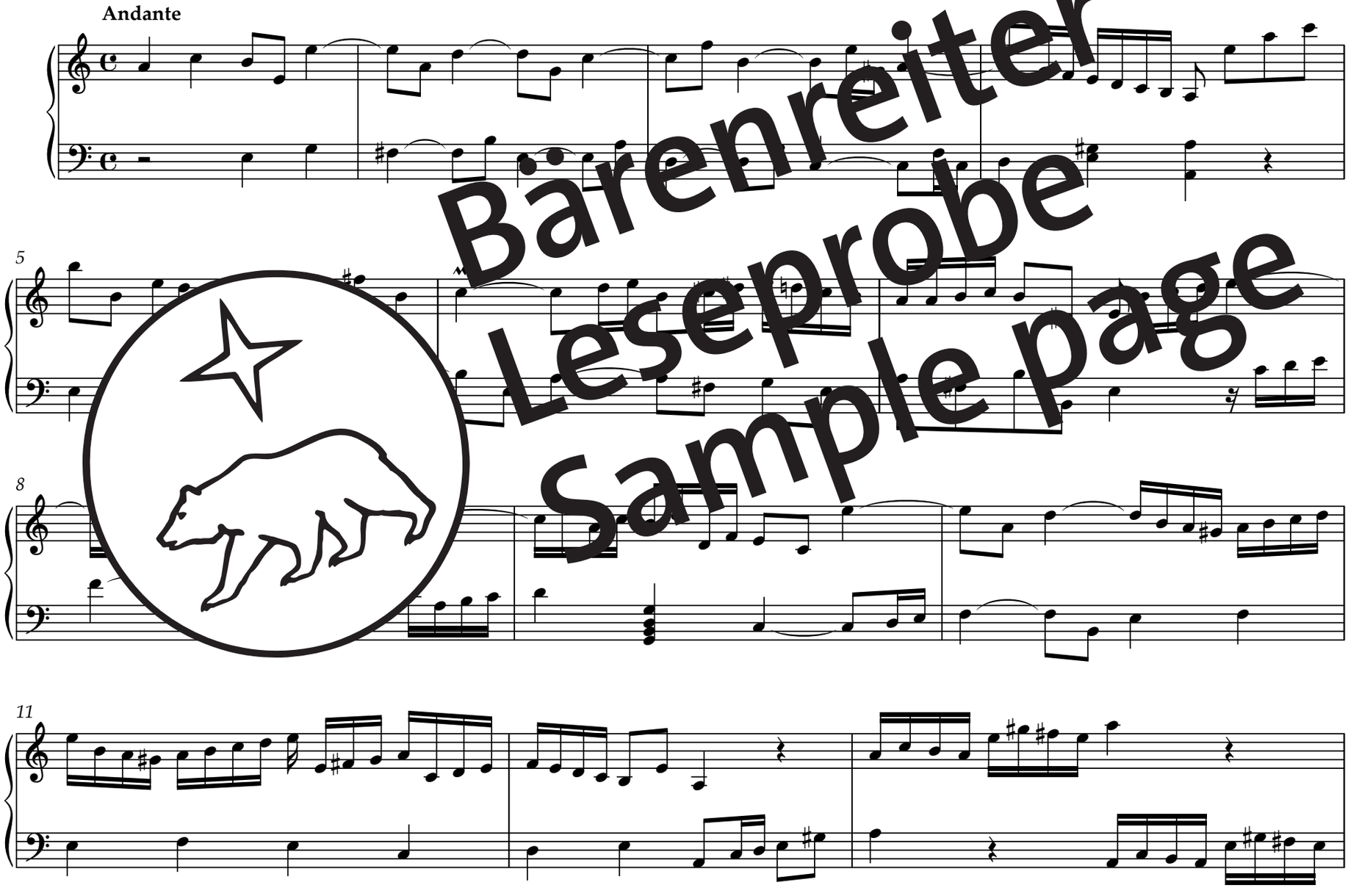
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

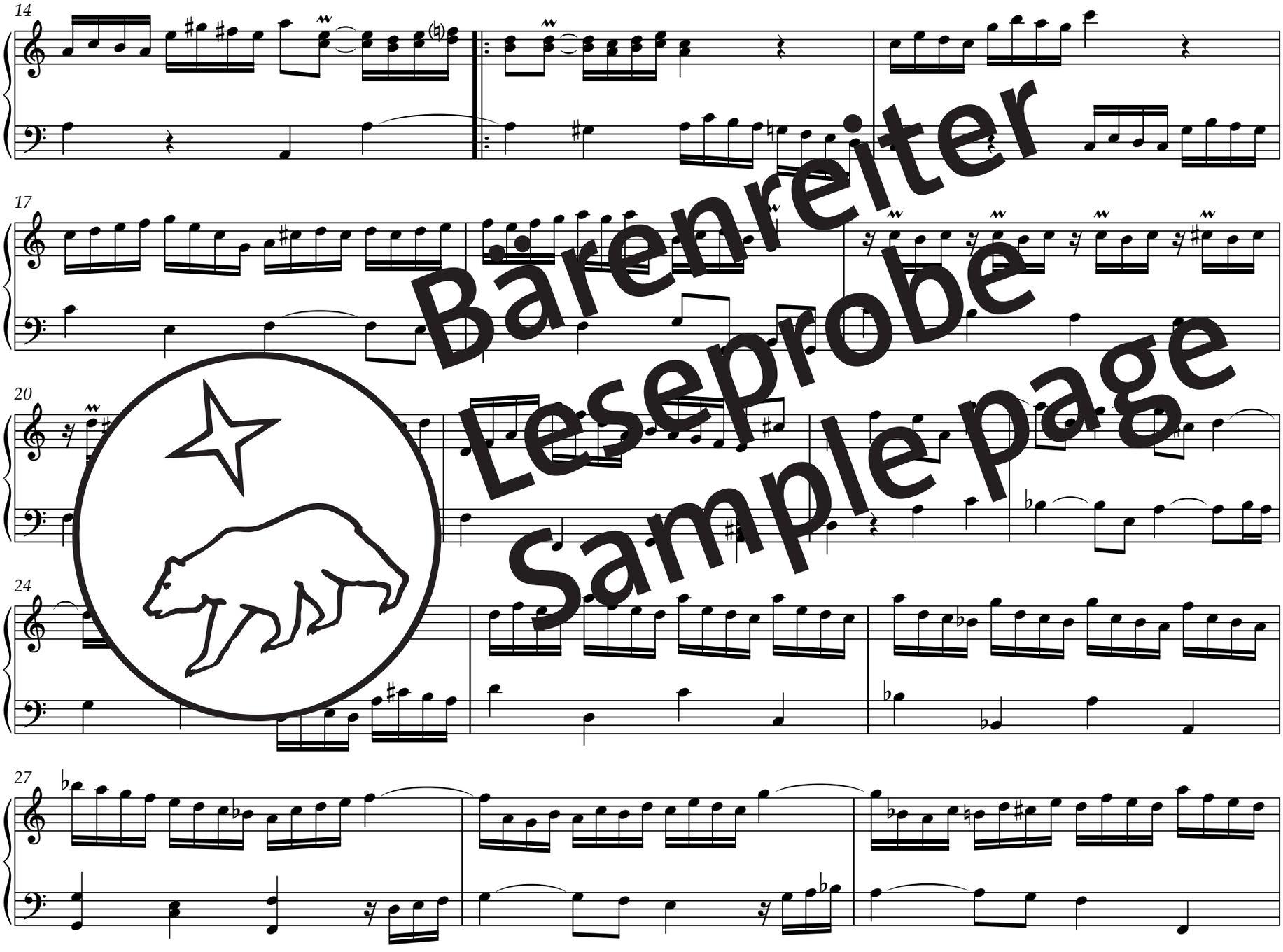
XXII. Fuga

Quelle / Source: P-Ln, MMs 110, p. 128

Carlos Seixas
(1704—1742)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



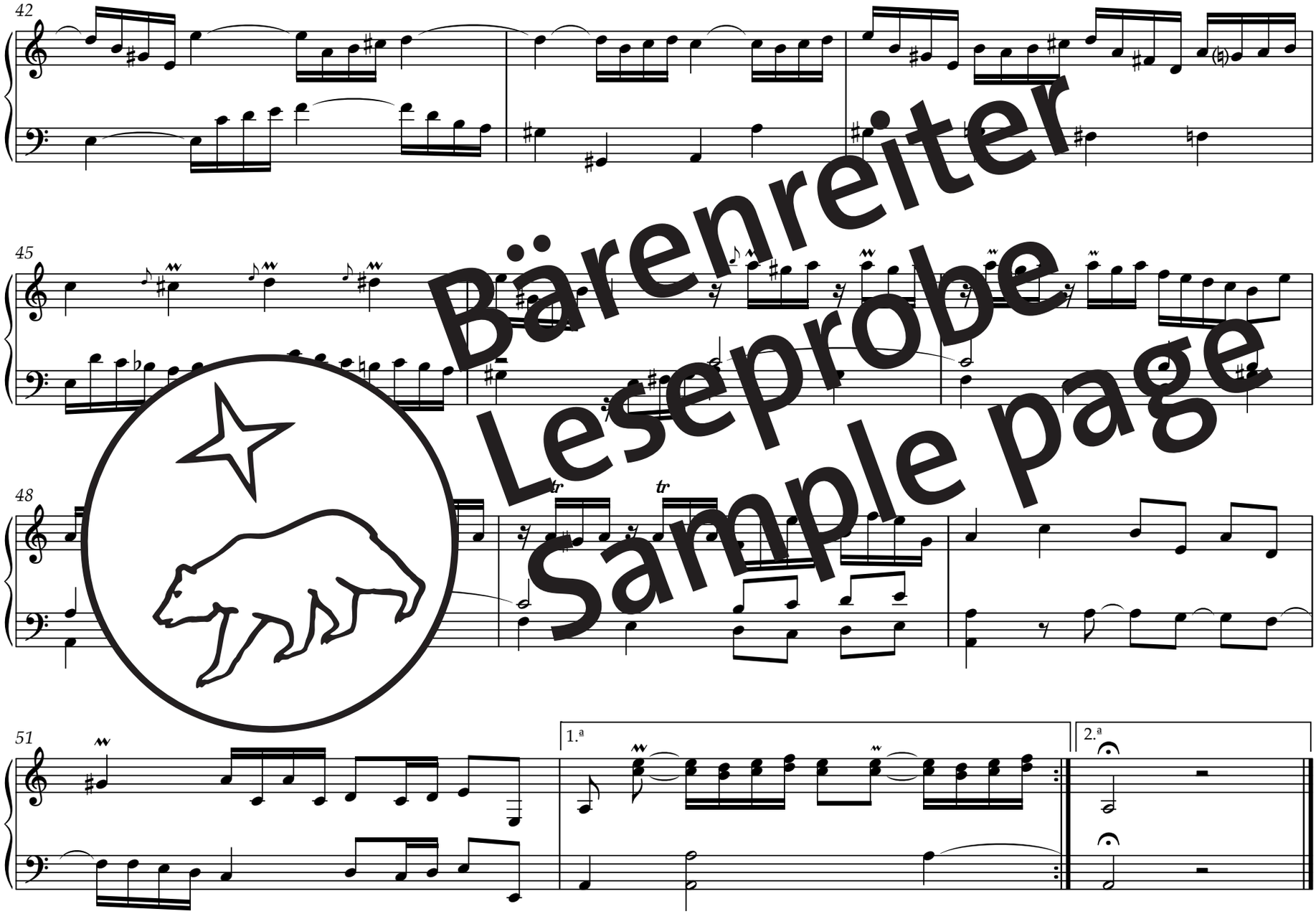
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

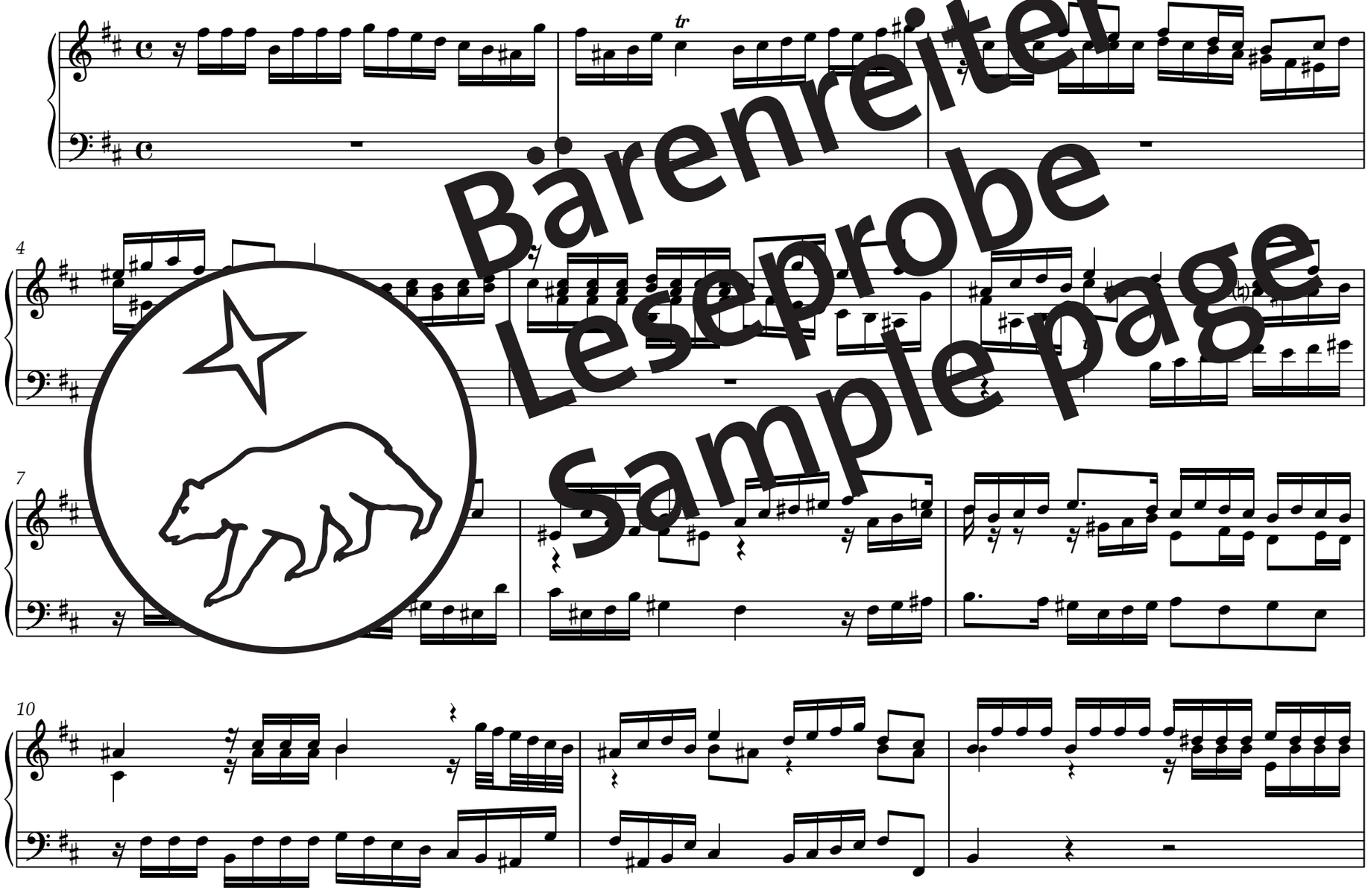


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

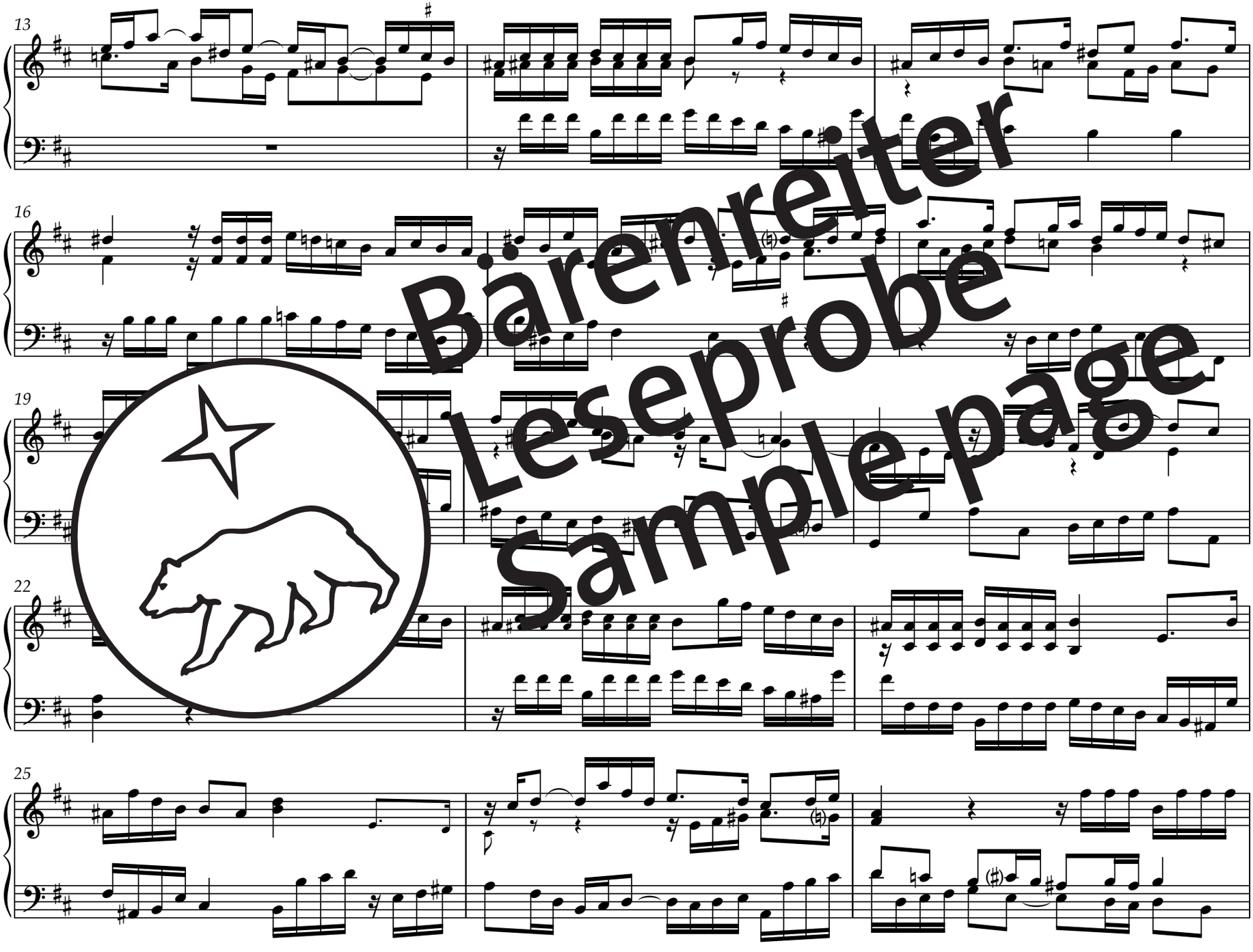
XXIII. Fuga

Quelle / Source: P-Ln, MMs 110, p. 28

Carlos Seixas
(1704—1742)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

XXIV. Fuga

Quelle / Source: P-Lf, 93-13, col. J-5, p. 1

José da Madre de Deus
(18. Jahrhundert)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

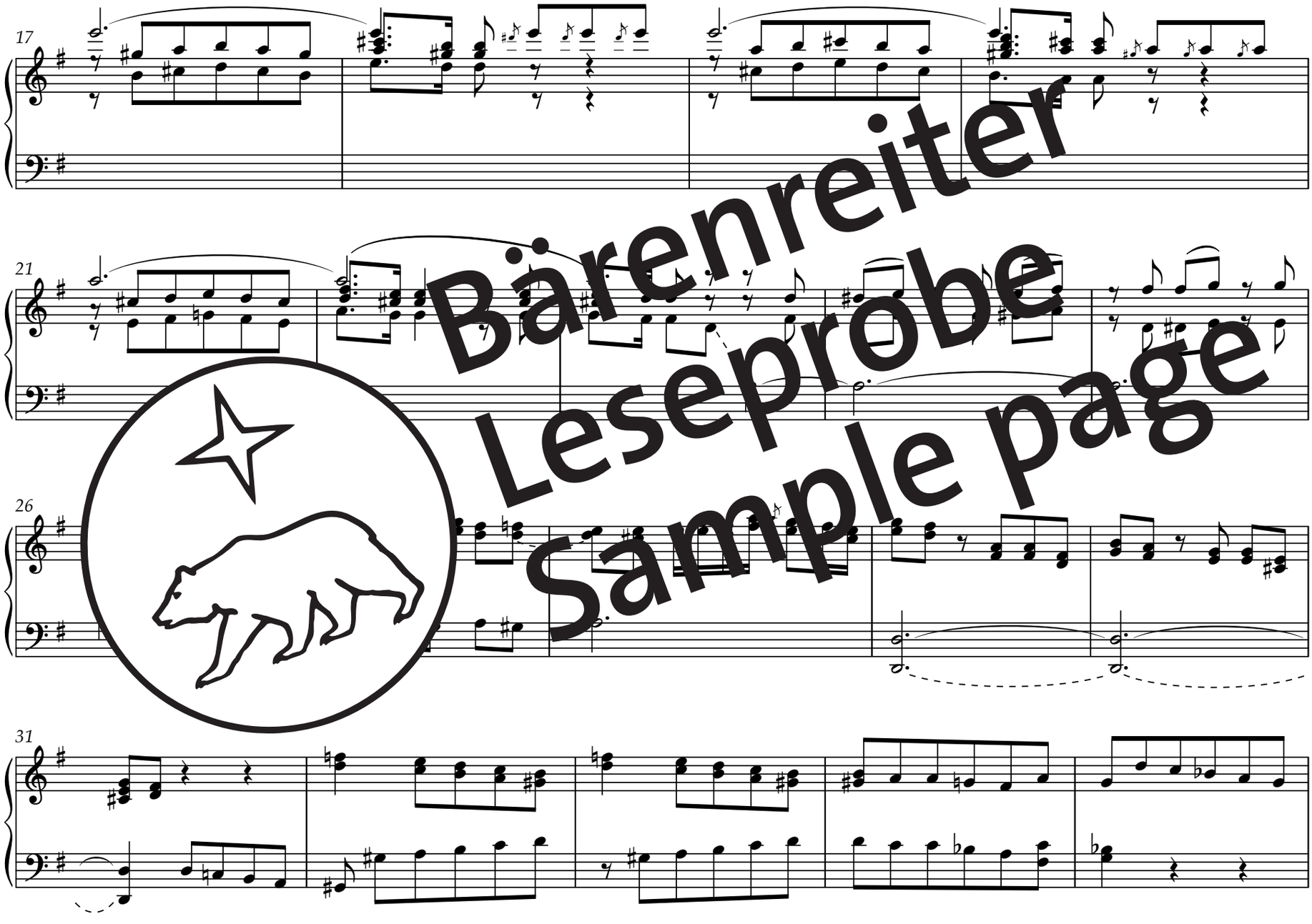
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

XXV. Sonata

Quelle / Source: P-Ln, MM 4425, fol. 1

Francisco de São Boaventura
(*fl.* 1739—1802)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

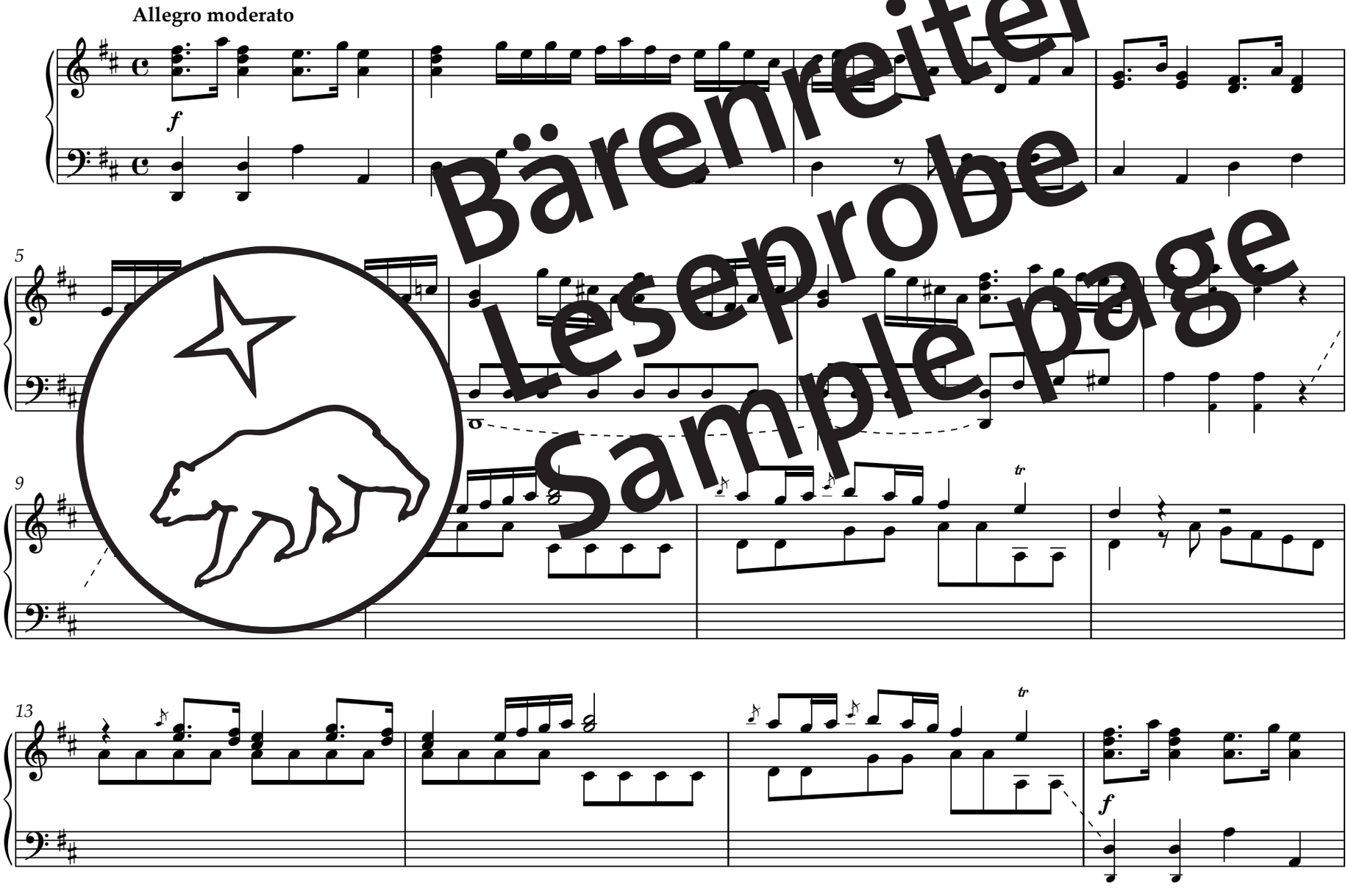
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

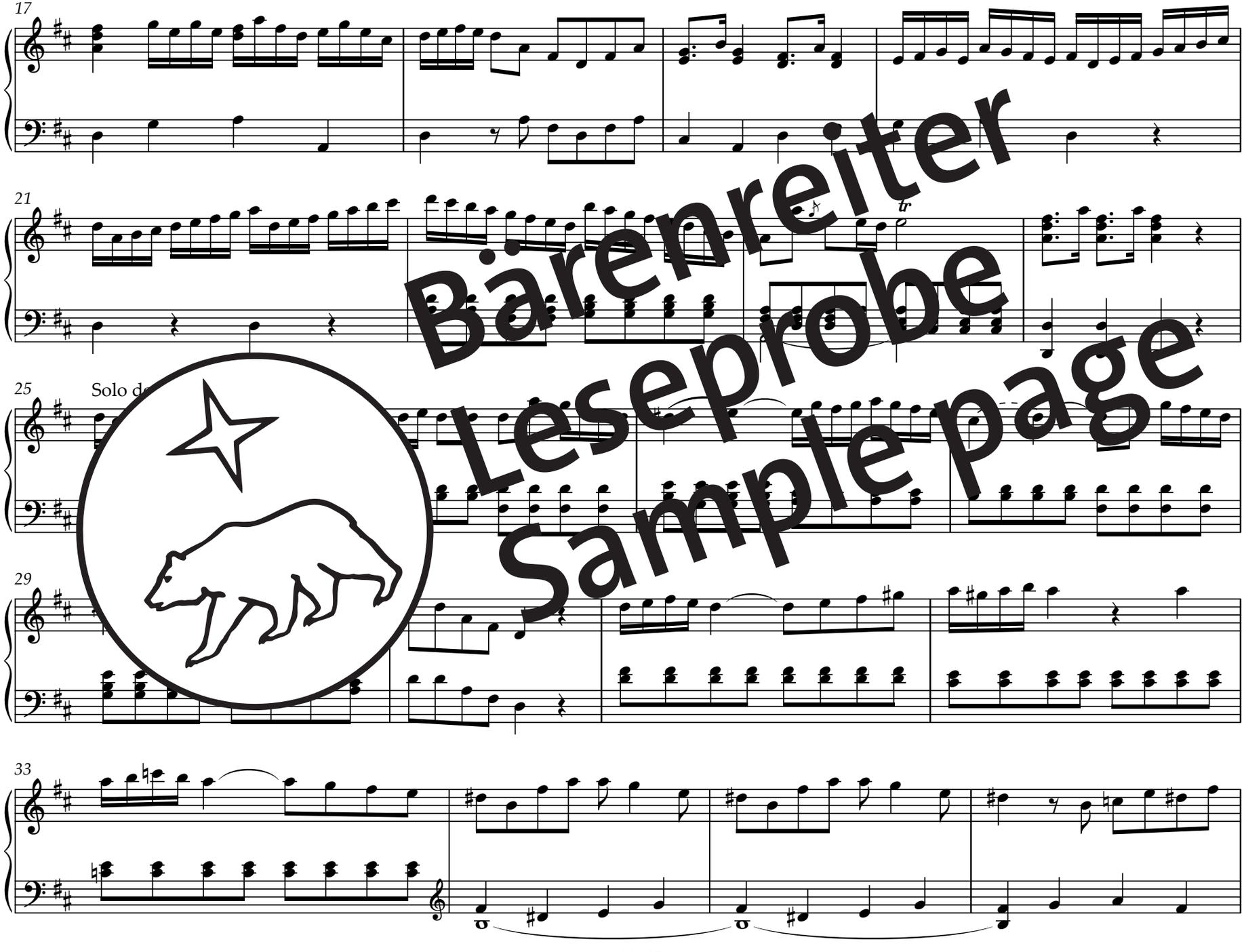
XXVI. Sonata

Quelle / Source: P-Ln, DOD.MS 2, p. 134

Marcos António Portugal
(1762—1830)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

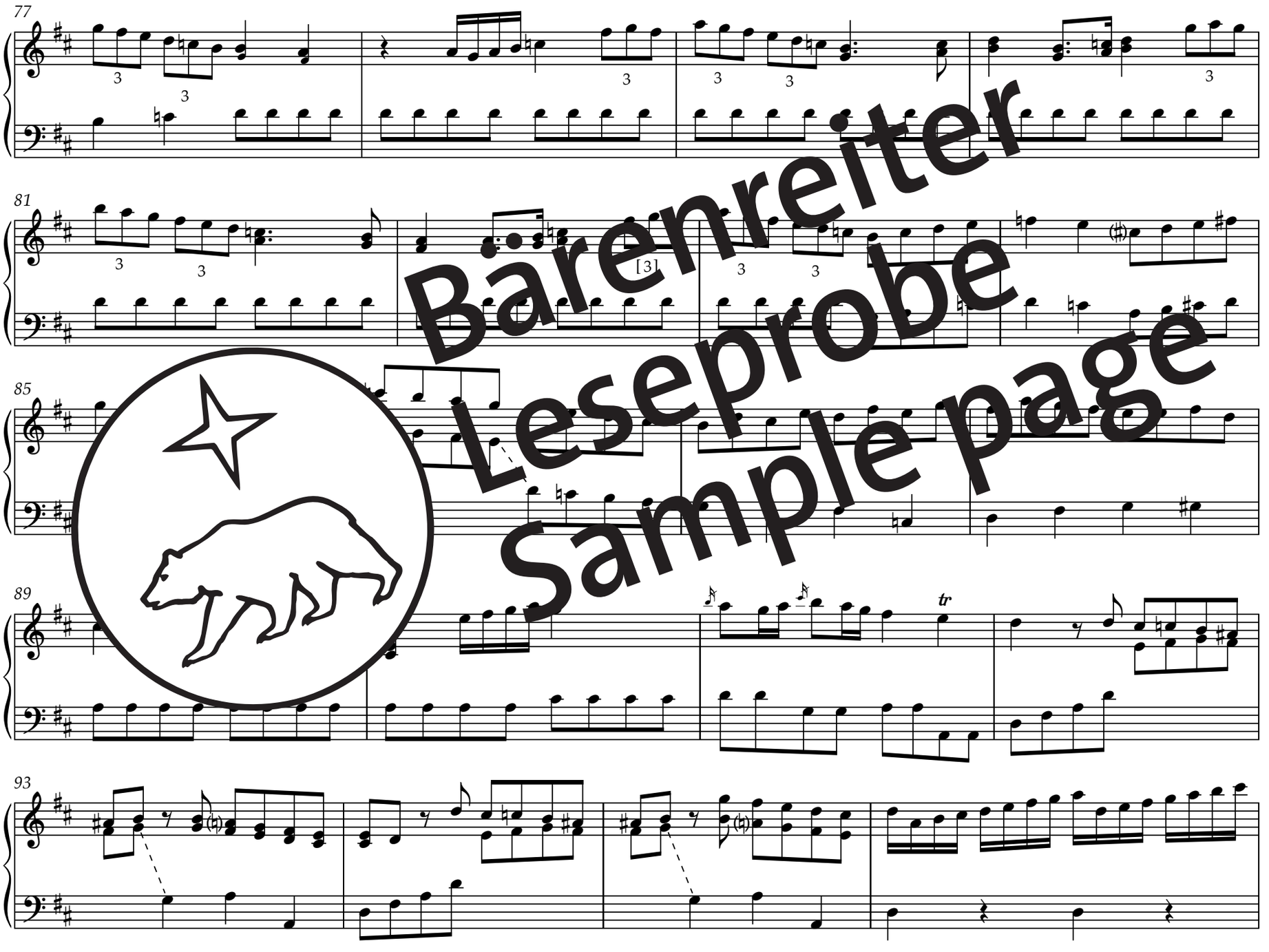
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

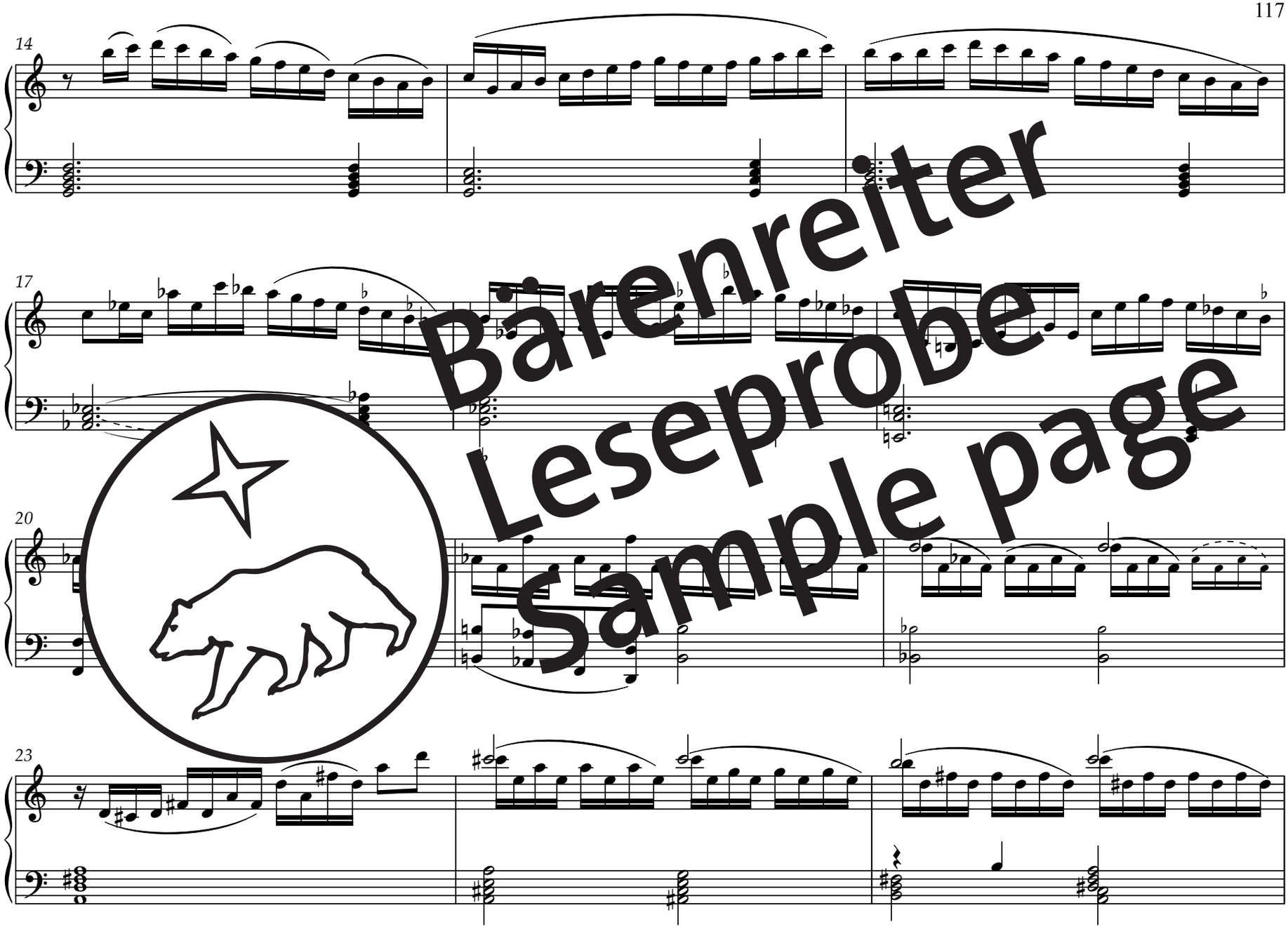
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

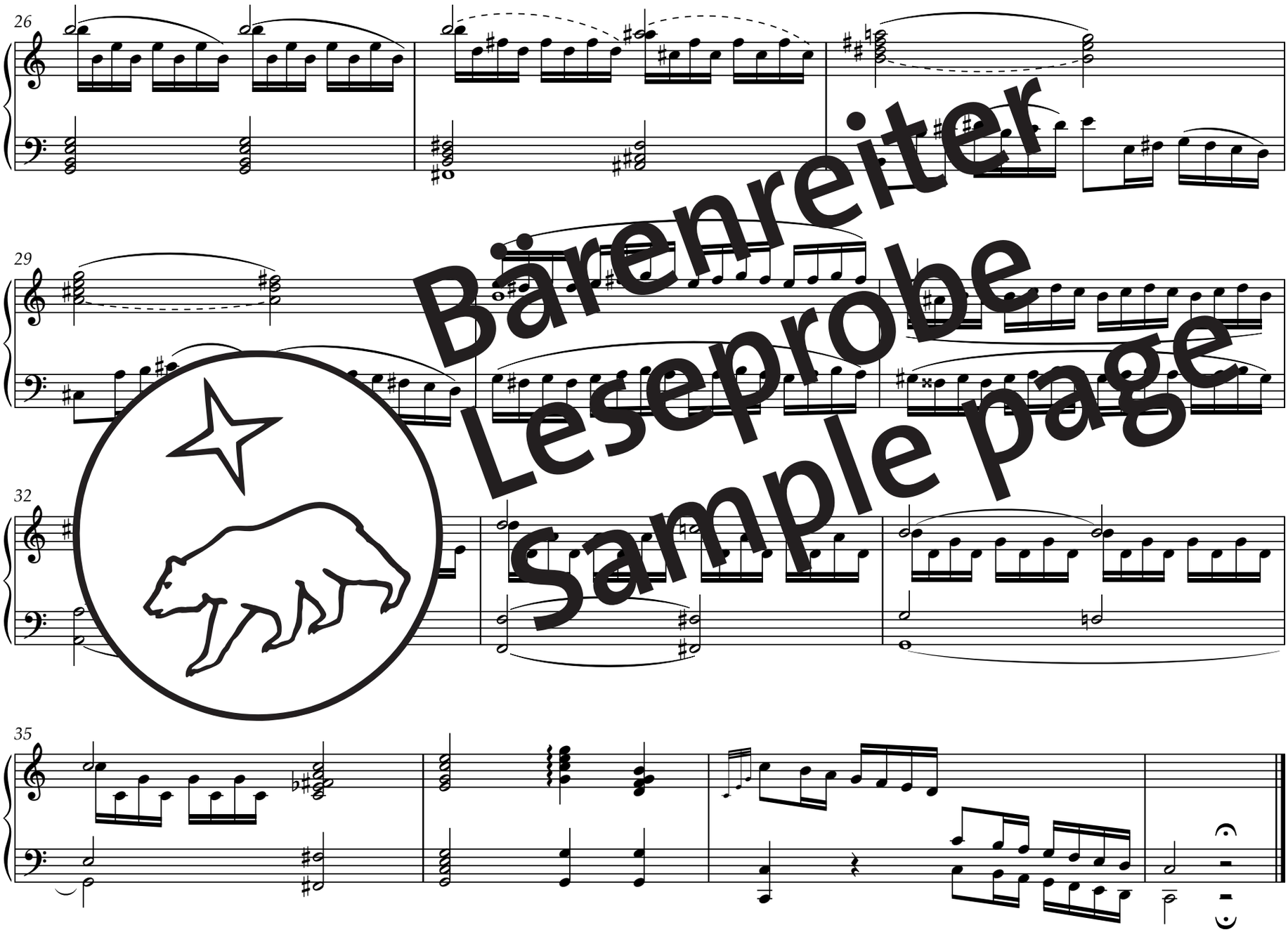
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY

EDITIONEN / EDITIONS

Gonzalo de Baena
- *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*, Lisboa 1540, ed. Tess Knighton, Lisboa 2012.
- *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*, Lisboa 1540, ed. Bruno Forst, Madrid 2012.

Heliodoro de Paiva, António de Macedo, António Carreira
- *Antologia de Organistas do século XVI*, ed. Cremilde Rosado Fernandes & Macario Santiago Kastner, Lisboa 1969 (*Portugaliae Musica*, vol. XI).

Manuel Rodrigues Coelho
- *Flores de Musica pera o Instrumento de Tecla e Harpa*, Lisboa 1620, ed. Macario Santiago Ka[illegible] 1961 (*Portugaliae Musica*, vol. I, III).
- *Flores de Mu*[illegible] *e Harpa*, Lisboa 1620, ed. João Vaz, Bol[illegible]
- *Flores* [illegible] d. Gerhard Doderer, Leutkirch[illegible]

Pedro [illegible] rea Braga, Gaspar dos Reis
- *Fr.* [illegible] d. Klaus Speer, Lisboa 1967[illegible]
- *Obras* [illegible] *ública de Braga*, ed. Gerhard D[illegible] vol. XXV).
- *Pedro de* [illegible] erhard Doderer, Heidelberg 1984 (*Organa*[illegible]
- *João da Costa de Li*[illegible] Cremilde Rosado Fernandes, Lisboa 1963 (*Portugaliae Musica*, vol. VII).

Carlos Seixas
- *Sonatas*, ed. Macario Santiago Kastner, Lisboa 1965–80 (*Portugaliae Musica*, vol. X, XXXIV).
- *Ausgewählte Sonaten I–XXX*, ed. Gerhard Doderer, Heidelberg 1982 (*Organa Hispanica*, vol. VII, VIII).
- *12 Sonatas*, ed. João Pedro d'Alvarenga, Lisboa 1995.

José Marques e Silva
- *Obras completas para Órgão*, ed. João Vaz, Porto 2011.

SAMMELAUSGABEN / COLLECTIONS

Cravistas Portugueses, vol. [illegible]-2, ed. Macario Santiago Kastner, Schott 2382, 40[illegible] (Manuel Rodrigues Coelho, Frei Jacinto, Carlos Seixas, João de Sousa Carvalho, Pedro de Araújo).

Vox Humana – Internationale Orgelmusik (Portugal), ed. Gerhard Doderer, BA 8235 (António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo, Diogo da Conceição, Carlos Seixas, José da Madre de Deus, Jacinto de Sacramento, Sebastião da Piedade, José Marques e Silva).

Sonatas portuguesas para órgano del siglo XVIII tardio, ed. João Vaz, *Cadernos de Dar[illegible]a* IV, 2015 (Marcos Portugal, Francisco de São Boaventura, António Joaquim Nunes, Anonimus).

LITERATURHINWEISE / SELECTED BIBLIOGRAPHY

Azevedo, Carlos de, *Baroque Organ-Cases of Portugal*, Amsterdam 1972.

B[illegible] Correa, Antonio, "La evolución de la caja de órgano en España y Portugal", *El órgano español: Actas del Primer Congresso*, Madrid 1983, pp. 241–354.

Brescia, Marco, *L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal*, Diss. PhD, Université Paris IV Sorbonne, 2013.
- "Manuel de Sá Couto, o 'Lagoncinha' (1768–1837), expoente da organaria histórica portuguesa / Manuel de Sá Couto, the 'Lagoncinha' (1768–1837), exponent of Portuguese historical organaria", *RHINOCERVS*, 1 (2022), pp. 87–102.

Brandão, Domingos de Pinho, Órgãos da Sé do Porto e Actividades de Organeiros que nesta Cidade viveram, Porto 1985.

Collins, John, "An overview of Iberian Keyboard Music 1600–1830, Part II: the 17th century composers of Portugal", *The Organ*, 370, pp. 41–56.

Cordeniz, José Nelson Leonardo, *Os órgãos de tubos de António Xavier Machado de Cerveira nos Açores*, Diss. MA, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

Dias, Geraldo José Amadeu Coelho, "O órgão do Mosteiro Beneditino de Pombeiro (Felgueiras)", *Revista de História*, Porto 1995, pp. 119–130.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.