

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
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, <i>Sanctus, sanctus Dominus Deus</i>	1
II. António de Baena, <i>Benedictus qui venit</i>	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 <i>Con qué la lavaré la flor de la mi cara</i>	16
VII. Manuel Rodrigues Coelho, Versos de <i>Magnificat</i> do Primeiro Tom	18
VIII. Manuel Rodrigues Coelho, Versos de <i>Kyrie</i> do Primeiro Tom por C sol fa ut	25
IX. Manuel Rodrigues Coelho, Tento do Oitavo Tom	31
X. Manuel Rodrigues Coelho, <i>Susana</i> glosada	37
XI. Diego de Alvarado, Tento sobre <i>Pange Lingua</i>	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 <i>Ave Maris Stella</i>	58
XV. Gaspar dos Reis, Tenção sobre o <i>Kyrie</i> 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. João 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 que la lavaré* in der die Begleitung der Melodie als eigenständiger Text ausgeführt ist, so- mit ist es möglich, dieses Werk mit oder ohne Gesangsstimme auszuführen.

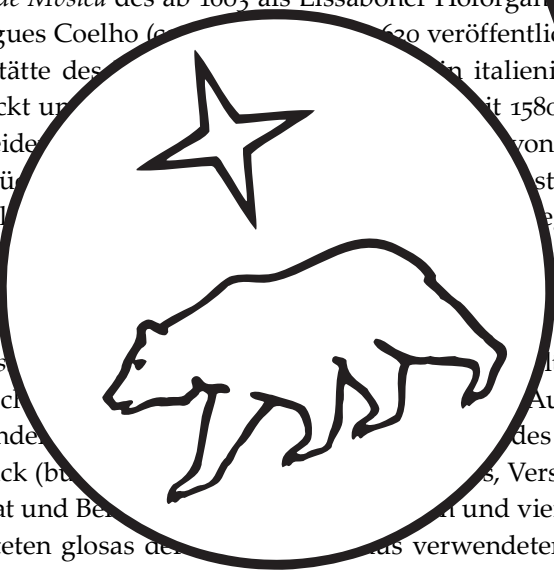
Den zentralen Platz im portugiesischen Orgelrepertoire nehmen die *Flores de Musica* des ab 1603 als Lissaboner Hoforganist wirkenden Manuel Rodrigues Coelho (ca. 1560–1620) veröffentlicht, wurden sie in der Werkstatt des ... in italienischer Klavierpartitur gedruckt und ... mit 1580 ... der ... von Portugal) ... widmet. ... Ausdrück ... stimm ... hebt ... diese ... gegangen ... spanischen ... (Ortiz, Cabezón) ab, kontrastier ... *Ánica* (Alcalá de Henares, 16 ... (1584–163 ... Die *Flores de Musica* ... technischer und pädagogischer ... Ausführung von ... das Spiels mit gutem Geschmack (b ... Versetten zum Kyrie, Magnificat und Be ... und vier mit verschiedentlich gestalteten glosas der ... 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 unterlagert wurde, auch wenn angesichts der spanischen Vorgänger der zeitlich aktiver Amtskollegen Coelho (unter ihnen bis 1603 der Basko Diogo 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 Meister auf portugiesischem Boden wirkender Organisten beinhaltet. Allerdings beweisen zahlreiche, unter den Organisten der nordportugiesischen Klöster zirkulierende handschriftliche Versionen von Stücken aus Coelho's Sammlung deren Qualität und Bedeutung. In den Tentos (zu verstehen im Sinne von Versuch, Unterfangen), Concertos und Concertados von Gaspar dos Reis und Diogo 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 Motiven basierenden Kontrapunkt- und Kompositionsschulung nicht abzusprechen.

Zwei bislang nicht vertretene Gattungen bereichern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das portugiesische Orgelrepertoire, nämlich der Tinto (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). Araújo's Werke sind noch tief vom Geist Coelho's 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 Register- teilung 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 Araújo's für solche Kompositionen ist in den oben genannten Manuskripten allerdings



The logo of the Evangelische Kirche in Deutschland (EKD) is a circular emblem. Inside the circle, there is a stylized bear walking towards the left. Above the bear's head is a five-pointed star. The entire logo is rendered in black lines on a white background.

portugiesischen Spielern die in ihrer Ausprägung als prototypische Stücke für Tasteninstrumente ausgehen. Von großer Bedeutung ist 1537 erstmals veröffentlichte Lissabener Orgelbüchlein. Später kamen die Ensaladas jedoch mit dem Kampf zwischen zwei Stimmführungen, die religiöse und weltliche Musik vereinen, zu einer zureichenden Mischung aus akademischer und volkstümlicher Musik. Die *Discofonia* (1600) veranlasste die Orgelbauer zu Veränderungen. Zudem hatten ja die Orgelbauer, die die Orgeln schlugen, Kampfesgeister. Im Verlauf des späteren 17. Jahrhunderts wurden die Orgeln in die gewünschte Form gebracht. Die Verwendung italienischer Orgelmusiktraditionen, die im 16. Jahrhundert aus dem römischen Meistertum von Giovanni Carlattis (160–1725) und seiner Schule hervorging, hatte schon ab 1714 Auswirkungen auf die portugiesische Orgelmusik. Das Cembalo oder frühe Piano-Altinstrument, das in der portugiesischen Orgelmusiktradition eine unverzichtbare Rolle spielte, verschwand mehr und mehr und blieb hauptsächlich bei besonderen Anlässen und in besonderen Kirchenräumen wie etwa in Mafra vorbehalten. Dort sind auch heute noch Orgeln aus dem 18. Jahrhundert, basierend auf den lokalen Gegebenheiten, Werke für zwei oder mehr Orgeln im Rahmen religiöser Feiern entstanden, wie sie anlässlich der gelegentlichen Anwesenheit des Lissaboner Hofstaates stattfanden. Schwer erklärlich bleibt, weshalb ansonsten im erweiterten portugiesischen Orgelrepertoire nur 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 Orgelwerke mit menschlichen Fassaden angelegte (vollständig oder auch nur teilweise aufweisende) Instrumente befanden. In den Jahren nach der Jahrhundertmitte wurden große Lücken im portugiesischen Orgelrepertoire spürbar. Cembalisten und Clavierespieler konnten auf zwei in Lissabon um 1760 und 1775/77 edierte Sammlungen zurückgreifen, während die Organisten gedruckte landeseigene Vorlagen vorlagten. Auch handschriftliche Quellen finden sich selten und lassen die Diskrepanz zwischen einer erstaunlich großen Zahl von Orgeln 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 vor

Die bislang überaus zahlreich vertretene Faszination, die im Rahmen der Alternatimpraxis eine unverzichtbare Rolle spielten, verschwinden mehr und mehr und bleiben heute gegebenen liturgischen Anlässen und besonderen Kirchenräumen wie etwa in Mafra vorbehalten. Dort sind auch ab den späteren Dekaden des 18. Jahrhundert, basierend auf den lokalen Gegebenheiten, Werke für zwei oder mehr Orgeln im Rahmen religiöser Funktionen entstanden, wie sie anlässlich der gelegentlichen Aufenthalt des Lissaboner Hofstaates stattfanden. Schwer erklärlich bleibt, weshalb ansonsten im erweiterten 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 menschlichen Fassaden angelegte (vollständig oder auch nur Gehäuse aufweisende) Instrumente befanden.¹

Im 19. Jahrhundert nach der Jahrhundertmitte wurde 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 vorlagten. 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).

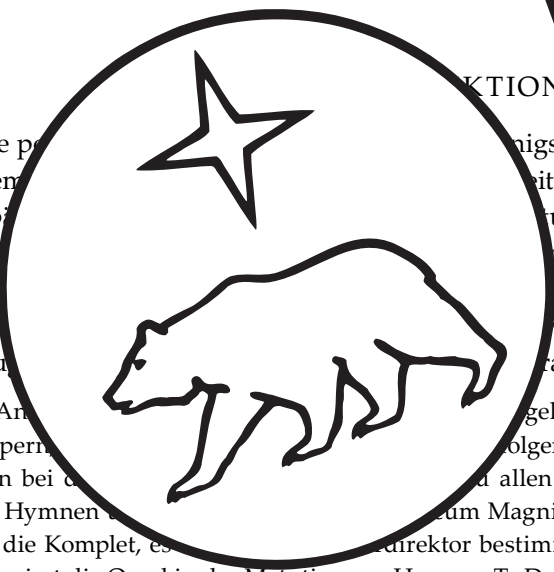
Gelegentlich weisen die in den handschriftlichen Quellen vermerkten Registerangaben auf die Bestimmung solcher Stücke hin. Hinsichtlich ihrer formalen Anlage distanzieren sie sich aber ohne strukturierende Trennung in zwei oder drei Teile sowohl von den Sonaten Scarlattis wie auch

von der damaligen klassischen Anlage, auch wenn sie charakteristische Elemente wie zweistimmige Texturen, ausgewogene melodische Motive, 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 ausladendste Werk des späteren portugiesischen Orgelrepertoires, von dem hier nur das einleitende Preludio abgedruckt ist) nur entfernt an das klassische gleichnamige Genie.

Für die pr
seit dem
seit sp

Kathed
Die
etwas
der Au



KTION

nigshofst das Orgelspiel
eiten sind uns
uten des Kapitels der
16. Jahrhunderts.

ern wird auch schon
9 durch das *Ordinario*
ra:

... An
Vesperr
pern bei
der Hymnen
zum Magnificat; dasselbe gilt auch
für die Komplet, es
direktor 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.

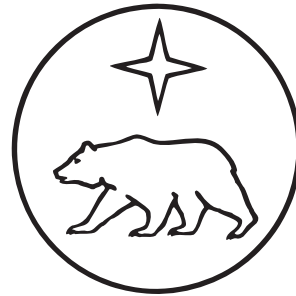
An allen Sonntagen des Kirchenjahres spielt die Orgel zur Messe und zum Canticum Magnificat mit Ausnahme der Sonntage der Septuagesima, einschließlich des ersten, bis zum Osterfest; dies gilt nicht für die Messe des Gründonnerstags und des Karsamstags ...

Für die katholischen Länder bedeutete das *Caeremoniale Episcoporum* aus dem Jahr 1600 einen Meilenstein in der Geschichte des liturgischen Orgelspiels. Diese päpstliche Bestimmung für den römischen Ritus, veröffentlicht in der Folge der Beschlüsse des Tridentiner Konzils, sanktionierte jedoch keine neue Praxis, sondern beschränkte sich auf Rahmenbestimmung, 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 *Ordo* primus wird die Orgel als besonders würdiges und für das liturgische Zeremoniell adäquates Instrument herausgestellt, wobei den Bischöfen, Anbischöfen und Ordensoberen die Formulierung von ergänzenden Ausführungsbestimmungen überlassen.

Für das Jahr 1600 lassen sich summarisch folgende Feststellungen zu den liturgischen Funktionen der Orgel in den säkularen und monastischen Kirchen Portugals treffen: Orgelspiel fand in Abstimmung mit dem Grad der Bedeutung des liturgischen Aktes – 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 Vespren. Große Bedeutung gilt den Laudes und (beiden) Vespren 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,

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.

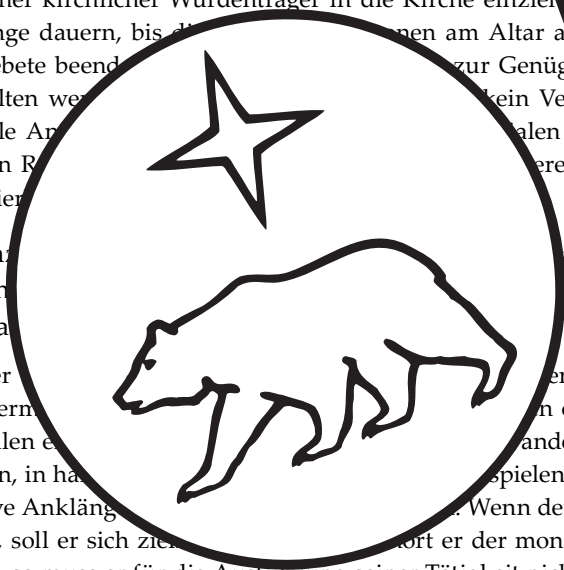


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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 Stundengebets obliegt.

§10. Es sei noch darauf hingewiesen, dass Orgelspiel immer guttural und voll, 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 die Personen am Altar angekommen sind und ihre Gebete beenden. Zur Genüge erklärt, es soll eine Orgel sein, die nicht nur die Gebete halten, sondern auch die Psalmen und die Cantica. Alle Antiphonen und die anderen Rubriken sollen gehalten werden, und die Orgel soll die Psalmen und die Cantica begleiten. ... In der Vorlesung dieses Buches, wo gemeinhin zum Kyrie, Gloria in excelsis, Sanctus und Agnus Dei gesungen wird, ist heute bei größeren Feierlichkeiten die Praxis, die genannten Rubriken durch den Chor mit Orgelbegleitung ausführen zu lassen.



Ergänzt das berühmte *Thesouro* zum Organ in der 1697 besorgten Ausgabe. Der Organist soll das Verfahren haben; bei jeder Orgel oder weltlichen Landes sollen es die Orgel und die Cantica. Wenn der Organist kein Kleriker ist, soll er sich zu dem Chor 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. Jahrhunderts in den portugiesischen Kirchen gehandhabt wurde. Sicherlich hat es Unterschiede, zum Teil wohl auch gravierender Art, im Grad der Aus-

führung 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 des alternierenden vokalinstrumentalen Praxis betrifft. Sie wird durch Mathias de Santa Ana im Jahr 1743 (*Cerimonial Ecclesiastico*) besonders unterstrichen:

... Bezugnehmend auf die vorangehenden 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 beschrieben, sondern durch den Chor alle Antiphonen in verständlichem Gesang vorzutragen; ebenso auch nicht die Hymnen und Cantica alternierend ausgeführt werden, sondern alle Verse der Hymnen und Cantica von der Orgel begleitet werden. ... In der Vorlesung dieses Buches, wo gemeinhin zum Kyrie, Gloria in excelsis, Sanctus und Agnus Dei gesungen wird, ist heute bei größeren Feierlichkeiten die Praxis, die genannten Rubriken durch den Chor mit Orgelbegleitung ausführen zu lassen.

Außer den Autoren, jedoch wie Amaro dos Anjos (*Directorio Ceremonial*, 1734), João de São José (*Ceremonial menorita e romano*, 1737) oder Manuel de Cerveira (*Ceremonial 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

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 Choralen 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 Cibo nach Lissabon gekommen. Die 1711 in Rom veröffentlichte *Osservazioni per ben regolare il coro de I cantori della Capella pontificia* dienen als Orientierungsrichtlinien. Sie beschreiben sehr subtil und differenzierende Weisen der Ausführung des Begleitmodus des liturgischen Gesanges („simples“, „con organo“, „con organo e cantu“, „mit und ohne acompanyamento“). Der Schwerpunkt für die Einführung des „simples“ in die portugiesische Liturgie lag im Gregorianischen Gesang. Ein Beispiel dafür ist das Werk von Joseph de Santo António, Organist des Klosters und Autor der Begleitungsmodi der *Antiphonas, Sequencias, Hymnos*. In diesen Werken werden die gregorianischen Chöre reich verlegt und mit einer systematischen Harmonisierung versehen. Dieses Verfahren wurde auch in Säkularkirchen gefunden, wie in den Organistenhandbüchern noch im 19. Jahrhundert.

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 Aus-

führung 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 letzteren viermal dem Chor fünf 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 dem 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 Grundorgeln, wie es einige Autoren zugestehen. Aber in voller Stärke soll sie von Ende des Offertoriums bis zur Präfation spielen und dann das *Sanctus* begleiten, was ganz oder partiell vom ganzen Chor oder von den Vorsängern übernommen werden soll. Danach spielt die Orgel im ersten Teil bis zur Elevation und dem Absetzen der Messkelche und begleitet anschließend mit starker Registrierung das *Benedictus*, *quoniam venit*. Hier begleitet die Orgel, aber die Vorsänger weichen ab. Nach dem großen Fest handelt es sich um das zweite *Agnus* vor dem Beginn der *Communio*; spielt die Orgel wieder in verhaltener Weise und dann soll sie den Chor zur Antwort auf das *Deo gratias* begleiten und schließlich nach dem Ende des Antiphongebets mit voller Weisheit 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.

ORGELBAU

Die mehr als 900 historischen Instrumente Portugals¹ – 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 Bombo, Andreias, 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. In den Klöstern von Vilar dos Frades und Coimbra (Santa Cruz) haben sich deren Instrumente erhalten. Es sind meist jedoch kleine Orgeln, die in der Regel aus einem einzigen Pfeifenwerk bestehen. Eine größere Orgel, die in der Kathedrale von Coimbra erhalten ist, wurde im 17. Jahrhundert von einem spanischen Meister erweitert. Die ursprüngliche Orgel wurde im 18. Jahrhundert durch eine Orgel von Santa Cruz ersetzt. Dabei ist unklar, ob die Orgel von Santa Cruz aus Portugal oder aus Spanien stammte. Die Orgel von Santa Cruz ist eine Orgel mit einem Pfeifenwerk, das aus einem einzigen Pfeifenwerk besteht. Die Orgel von Santa Cruz ist eine Orgel mit einem Pfeifenwerk, das aus einem einzigen Pfeifenwerk besteht.

Es ist bekannt, dass die Orgelbauern in die neuen Klöster versandt wurden, wie zum Beispiel 1519 nach Äthiopien („Orgel mittlerer Größe“), 1520 nach Äthiopien („Orgel mittlerer Größe“), 1612 nach Mazagão („Orgel mittlerer Größe“). Die aus jener Zeit bekannten Orgeln haben in der Regel ein Manual mit Ambitus F–a² oder C–a² (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 bedeu-

tete 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, Vieira, Michel Janssens 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. Machado, N.ªenhora 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 benediktiner Klosterziens- und Franziskanerklöstern sichtbar wird. Die überaus engen Verbindungen zu spanischen Ordensgemeinschaften pflegten. In den damaligen Instrumenten finden sich schon einige Halbregister, etwas später manchmal auch ein Horn von Orgelzungen. Um 1560/70 war ja die Teilung der Orgel bei mehrstimmigen 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 *Tratado de Musica* des Manuel Rodrigues Coelho, die stark die nachkommenden Organistengenerationen beeinflussten, findet sich kein einziges Stück für das Spiel „de meio registro“. Für die vornehmlich von den Organisten Nordportugals gepflegten Horizontalzungen 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.

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.



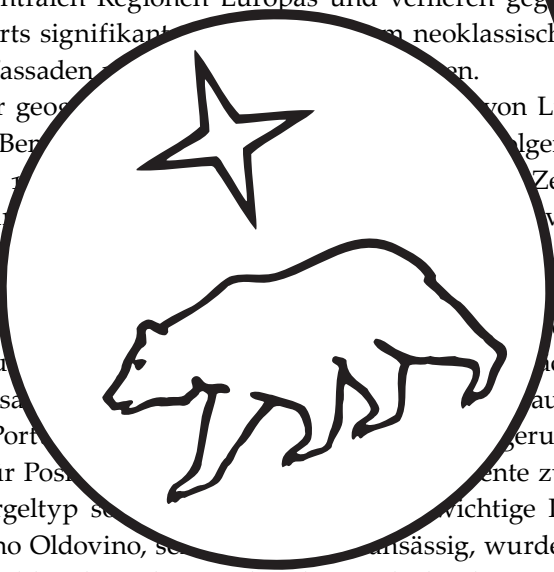
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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 Piskienland des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts hin (José de Figueirido, 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 an Bedeutung, um neoklassischen Ausprägungen in Orgelfassaden Platz zu machen).

Der geographische Ursprung von Lissabon verleiht diesem speziellen Baustil eine gewisse Autorität. Im Zuge der Erdbeben des Jahres 1755 und der Zerstörung zahlreicher sakraler Gebäude verloren viele Orgeln ihre ursprüngliche Gestalt, die zu einer Mischung aus italienischer Provenienz und lokalen Traditionen führte. In den folgenden Jahren entstanden für Neubauten oder die Restaurierung bestehender Orgeln neue Typen. In der ersten Phase waren es vor allem die Hauptstädte, die – vor kurzem nach Portugal verlagert – in der Lage waren, für Positionen zu sorgen. Gerade dieser Orgeltyp sollte eine wichtige Rolle spielen. Pascoal Caetano Oldovino, seit 1755 in Lissabon 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 ersten Orgeln in der Kathedrale zu Braga (1737–39) in direkter und indirekter Traditionspflege große Wertschätzung erfahren. Insbesondere in der Gestaltung des Orgelgehäuses und des Prospekts 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 João Vales) oder Bildhauer aktiv (José de Santo António Vilaça mit starker galicischer Einflussnahme). Generell lässt sich eine intensive und fruchtbare Verbundenheit von Orgelbauern und Leuten der Kirchen konstatieren, vornehmlich im Falle der Orden der Franziskaner. Neben den Ordenshäusern der Benediktiner, Zisterzienser und Franziskaner selbst sind es vornehmlich die „Irmãdades“ (Bruderschaften) der Misericórdias, denen die Neubauten zahlreicher Instrumente zu verdanken sind.

Orgelexporte aus Werkstätten Lissabons und Portos in die kolonisierten brasilianischen Provinzen Bahia, Pernambuco, Pará und Minas Gerais sind seit den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts nachgewiesen wie im Falle des Gemeindefestes (1729 Salvador de Baía, Kathedrale; 1737 Capitania de Ilhéus, 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

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 Echevarrias 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 schloss 1790 mit Manuel (1749–1792) und Bento (1742–1793) in die Werkstatt ein. Letzterer zeichnete dort zunächst für die Fertigung der Maqueira-Instrumente verantwortlich, die beiden repräsentativsten unter ihnen waren für die Kathedrale Lissabon (1787–88, die Orgel der Epistelseite seit 1966 im Park von Santa Engrácia). Joaquim António übernahm 1810 die Werkstatt und hatte bis 1810, als er seine Stellung verlor, eine Schaffensphase. Über zwanzig seiner Orgeln haben Züge, die auf dem Typus der Maqueira-Instrumente basieren; diese Orgeln weisen eine Weise einen emanzipierten Charakter auf. Hier zeigt sich eine Differenzierung von Windladen (ganzlich oder teilweise geteilt), der Einsatz von manchmal exzentrische Verwendung gebrachten Konduktenbrettern unter Umgehung der Kondukte. Lang- und kurzbecherige Horizontalkondukte, alle mit durchgehender Einzelaufhängung, dienen architektonischen Gestaltungsprinzipien, der akustische „Fußabdruck“ der Instrumente ist durch Kornette (auch in Echo-kästen) 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, ganz in sich selbst und durchdacht konzipiert im Rahmen eines gesamtheitlichen Herstellungsprozesses, der auch Gehäuse und Prospekt einschließt.

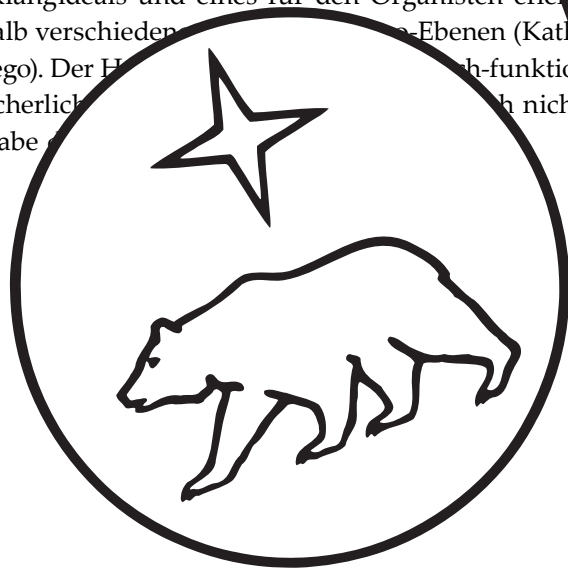
Alle Instrumente Cerveiras, unter ihnen durchaus monumentale Orgeln (1789 Lisboa, Anónimos/Epistelorgel; 1795 Lervão, Santa Maria) weisen die traditionelle Manualteilung zwischen c^1/cis^1 und Pistons, Pedale oder auch Fußschieber mit – je nach Dimension des Instruments – verschiedenen Funktionen, insbesondere bezüglich der Windzufuhr für bestimmte Register. In diesem Sinne waren mannigfache Spielhilfen entstanden, die als einfache runde Pistons, verschiedenfach ausgeformte Pfeifen oder auch Pedale in Pfeifenform ausgebildet waren; letztere funktionierten entweder in vertikaler Richtung (balancierend im Wechsel zum An- oder Abschalten), aber auch zum Verschieben in horizontaler Richtung. Hiermit wurde es möglich, trotz der manuellen Steuerung rasch zwischen verschiedenen akustischen Klanggebilden oder prädefinierten 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

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 alten Orgel zu konstatieren im Sinne eines dem neuen Zeitalter und den veränderten Klangideals und eines für den Organisten erleichterten Wechsels innerhalb verschiedener Register-Ebenen (Kathedralen Braga, Porto, Lamego). Der Hauptanliegen funktionellen Interventionen ist sicherlich nicht mehr ganz neu.



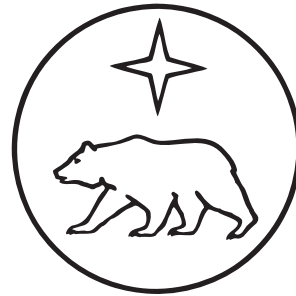
Seit den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts wurden viele Orgeln aus deutschen (Walcker), französischen (z. B. Cavaillé-Coll) und englischen Werkstätten importiert. Nach einigen sporadischen portugiesischen Projekten, ganz im Geiste der zentraleuropäischen Orgelromantik, kam die landeseigene Manufaktur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

Mehreren Mitgliedern der seit den 20er Jahren in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts tätigen Lissabener Familie Camacho wie auch Luís Esteves Pereira aus Famalicão sind eine große Anzahl von Restaurierungen und Umbauten, manchmal tieferen Grades, zuzuschreiben. Noch vor der Mitte des 20. Jahrhunderts wurden im Zuge einer Neubewertung des architektonischen Patrimoniums seitens staatlicher Stellen (Monumentos Nacionais) auch historische Orgeln erfasst und Reparaturen (oder auch Abrissen) unterworfen. Die vergangenen fünfzig Jahre sind in höherem 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. Bekannt ist jedoch eine seit einiger Zeit verstärkte Tendenz des Imports von Instrumenten aus zweiter Hand und geringer Qualität.

Gerhard Doderer
Miguel Angel Ripoll

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 Tiento, with the result that it is possible to perform this piece with or without the vocal line.

The *Flores de Musica* by Manuel Rodrigues Coelho (c. 1550-1635), who worked as the Lisbon court organist from 1603 onwards, takes its place 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 crowns). Specifically intended for keyboard instruments and not only differentiated from the prints of the organists Baena, Bermudo and Sancta María by its most contemporary *Facultad* organist Francisco Correa de Arauxo, introduced by a foreword particularly in respect of the style with good taste (*buen gusto*), Magnificat as well as psalms and four different popular songs *Susana e un jour*. A series of out four-part settings of the Mass by Coelho and Carreira. In their imitative and contrapuntal work with incorporated cantus firmus they can also be performed with or without the 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

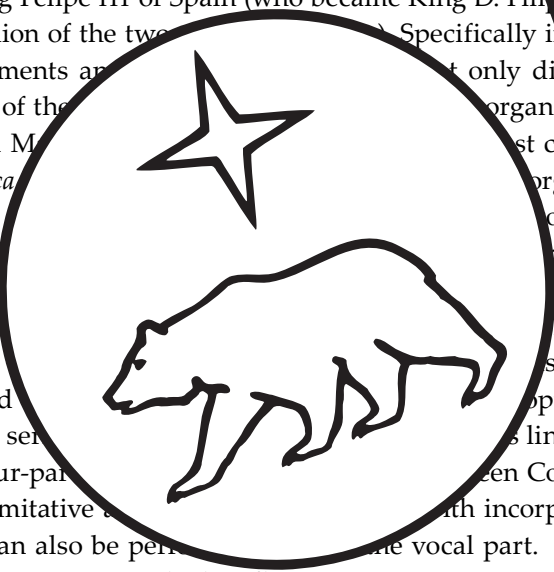
becomes clear that the originality of Portuguese organ music is eclipsed only in the later 17th century, above all through the compositions from Castille and Aragon, even if in view of the Spanish predecessors or contemporary colleagues of Coelho (among them the Basque Diogo de Alvarado, active until 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 a number of staves, 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, testifying to the lasting popularity.

The Tentos (to be understood as attempts or trials), Concertos and Concertados by composers Caspary, dos Reis and Teotónio da Cruz which are included in the manuscript Oporto MM 41 and Coimbra MM 52 an important didactic element can be recognised, however, an instrumental purpose of 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 Tiento (or Obra) de meio registo and the Batalha, both present in the two extensive manuscripts MM 43 (Oporto) and Ms 964 (Braga) with the principal figures of Pedro de Araújo († 1647) 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 admirably 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



The logo is a circular emblem. Inside the circle, there is a stylized, black-outlined bear walking towards the left. Above the bear's head, there is a five-pointed star, also in a simple black outline style. The background of the circle is white. The text 'BärenLesen' is written across the right side of the image, with 'Bären' in a large, bold, black font and 'Lesen' in a smaller, regular black font below it.

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 Tocados, 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.

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 from the texture of Scarlatti as well as of the classical sonata. That is, even though 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.

XVIII

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, the organ alternates in the hymn Te Deum laudamus and in the canticle Benedictus.

In the mass the organ plays in the Kyrie and Gloria, as long as the latter does not have a special melody. In the Gradual, Credo (when this is not sung), Offertory and Agnus Dei is played alternately with the choir.

On feast days the organ is to be played in the canticles as well as in the Mass of the Holy Spirit. The same procedures apply to the Mass of the Holy Spirit.

The organ is played at mass and for the Mass of the Holy Spirit, including the Mass of the Holy Spirit, including the Mass of the Holy Spirit, including the Mass of the Holy Spirit.

In Catholic Europe the year 1600 signified a milestone in the history of the organ. These papal regulations for the Roman Rite, which confirmed the decisions of the Tridentine council, did not, however, introduce 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 character 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 (¹⁷⁴⁴, Coimbra) or João Campello de Macedo with his *Thesouro de Ceremonias* (1654, 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

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 events of the Portuguese community of that time, the Franciscans who are to be thanked for the introduction of the organ into the liturgy are clearly defined in particular in the liturgical singing and in the accompanying of the organ. This was especially emphasized in the *Regulamento Ecclesiastico*:

... that now days, on the occasion of the solemnity of the feast of the Holy Spirit, it is no longer the custom to have the organ play the psalms as was previously the case, but the choir in an intelligible manner to perform alternatim but accompanied by the organ. ... In the solemnity of the feast of the Holy Spirit, the Kyrie, Gloria in excelsis, Sanctus and Agnus are all to be performed in the 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 litur-

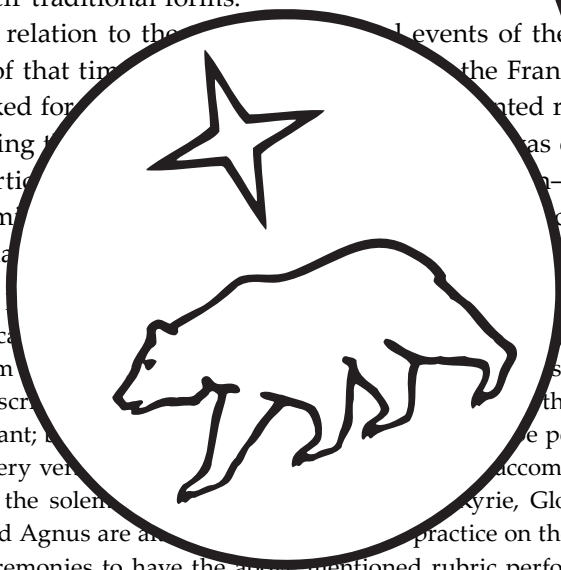
gical ceremonials of both of the most important churches in the country, namely the Lisbon Patriarcal and the Royal Basilica of Mafra.

... 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 Lord for the dead, 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 Gradual 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 singing. In the mass for the dead the organ is not played.

Since the start of the 18th century the Franciscans had acquired a leading role regarding the performance of Gregorian chants, principally in the masters' houses in and around the capital (among others the Lisbon Franciscan convent itself, Xabregas, Mafra, Santa Catarina do Albaril). King D. João V had taken the Roman reform efforts and the practice of the Papal chapel as an instrument for replacing the liturgical chants in his own country. It was for this purpose that Cardinal Gabriele Cimballi came to Lisbon in 1718, the *Considerazioni 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 Cantochoão*) 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



Also in the 19th century, in the Benedictines from 1820, the last in the series of their instructions for liturgical ceremonies, in relation to the organ, so important they no longer talk of alternating with the organ but only of its function of accompaniment.

XXII

ORGAN BUILDING

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 Cromonte, father and son Romão, 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 Vila do Conde and Coimbra (Santa Cruz). Only a small number of their instruments has been preserved (mainly, however, only partially). Deserving of special mention is Heitor Lobo who built rather large instruments in the cathedrals of Porto (1537–39) and Évora (ca. 1562) and repaired 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-a² or C/E-a²), no pedal and were mostly of modest dimensions.

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.

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 attributed as far as their main substance is concerned (Machico, N. Senhora da Conceição; 1685 Braga, Cathedral/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 turn maintained close ties with monastic communities in many parts of Spain. In the still manual organs without pedals and with a compass of E^2 (fort octave in the bass) several half-stops ("meio registo") provided at $c^1/c^1\sharp$ are to be found, somewhat similar in the shape of horizontal reeds.

Around 1560/70 the case of "cheios" (kind of mixtures) appeared and was adopted in Portugal, initially after the middle of the following century.

The organist Manuel Rodrigues Coelho in 1620 was the first Portuguese organist, but not the last. The "meio registo" was included in the north Portuguese organists were employed in their execution.

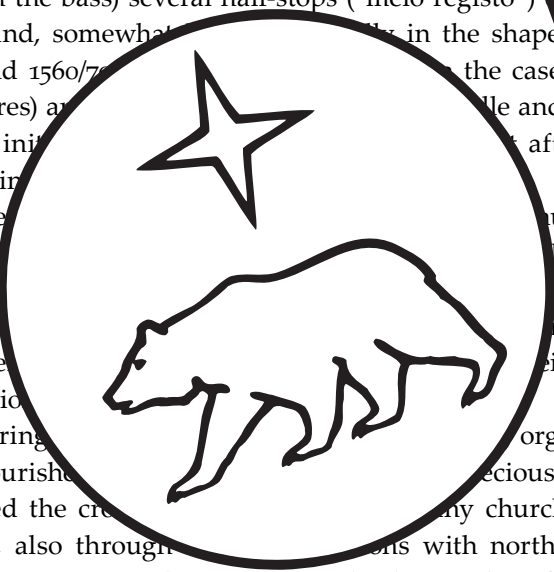
During the 17th century organ building in Portugal flourished. Precious stones in Brazil now allowed the creation of many churches with new instruments, also through relations with north Germany (1701 Arp Schnitger, Moreira da Maia, São Salvador), and, as far as dimensions and provision were concerned, 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 architects, 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, Cathedral), 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 Hulenkauf, Manuel de São Bento (1727 Porto, São Bento; 1734 Coimbra, Universidade), Manuel Gómez de Herre (1721 Aveiro, Santa Maria) or Simão Fontanes of Pontevedra (1737–40 Braga, Cathedral) 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, Hulenkauf'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; 1720 Porto, Cathedral; 1722 Lisboa, Carmo; unknown in Lisbon and Porto after 1720 Mariana, Cathedral). 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; Almodôvar, 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).

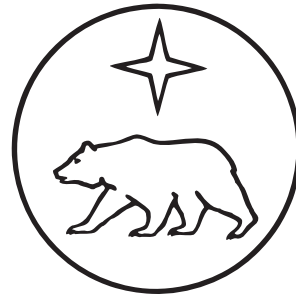
Furthermore there are many indications showing that during the first half of the 18th century within numerous Portuguese churches the instruments and choir stalls were removed from the centre of the main naves and from over the crossing to the second or third pillars of the extended choir, being placed 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



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.

In the north, members such as João da Conceição, Manuel de Almeida, and others were active as organ builders. António Vilaça, who exerted considerable influence through his family, directed an intensive and fruitful workshop in Coimbra. Other workshops could be seen, especially among the Franciscans. Besides the Dominicans, Cistercians, and Franciscans, other orders like the Misericórdias who produced numerous instruments. The workshop was expert in the Bragança style. There have been veritable masters like Clemente Gomes, 1729 Salazar, Carmelitas; 1739 Olinda, and others. Some or partially conserved instruments include Heinrich Mülentzsch (up to 1753) and José Tiradentes, Santa Ana. Joaquim António Peres (18th century), Salvador, Igreja dos Passos, and others. The activity of local organ building was intense from Recife, little known in the north, 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. In 1787–88, the one on the Epistle side being replaced since 1966 in the sanctuary, 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 a emancipated and autonomous artistic Portuguese character. To this belong the single manual, the grouping and differentiating between the registers on separate wind chests, which are completely or partially controlled by the feet, the use of divided and individual registers and an almost eccentric use of conductor boards, often mounted in multiple tiers, avoiding individual conductors. The long- and short pipes of the horizontal trumpets and regals with single suspension altogether become subjected exterior structural principles, the acoustic “footprint” of the instrument being characterised through Cornets (also in no chests) and the colourful multiple mutations based on the Principal and Flute families, as well as very rich “Cheios” i.e. Mixtures and Combs.

In the north, members such as João da Conceição, Manuel de Almeida, and others were active as organ builders. António Vilaça, who exerted considerable influence through his family, directed an intensive and fruitful workshop in Coimbra. Other workshops could be seen, especially among the Franciscans. Besides the Dominicans, Cistercians, and Franciscans, other orders like the Misericórdias who produced numerous instruments. The workshop was expert in the Bragança style. There have been veritable masters like Clemente Gomes, 1729 Salazar, Carmelitas; 1739 Olinda, and others. Some or partially conserved instruments include Heinrich Mülentz (up to 1753) and José Tiradentes, Santa Ana. Joaquim António Peres (18th century), Salvador, Igreja dos Passos, and others. The activity of local organ building was intense from Recife, little known in the north, members

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. In 1787–88, the one on the Epistle side being since 1966 in the parish of São João, 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 a emancipated and autonomous artistic Portuguese character. To this belong the single manual, the grouping and differentiating between the registers on separate wind chests, which are completely or partially controlled by the feet, the use of divided and individual registers and an almost eccentric use of conductor boards, often mounted in multiple tiers, avoiding individual conductors. The long- and short pipes of the horizontal trumpets and regals with single suspension altogether become subjected exterior structural principles, the acoustic “footprint” of the instrument being characterised through Cornets (also in no chests) and the colourful multiple mutations based on the Principal and Flute families, as well as very rich “Cheios” i.e. Mixtures and Combs.

In the north, members such as João da Conceição, Manuel de Almeida, and others were active as organ builders. António Vilaça, who exerted considerable influence through his family, directed an intensive and fruitful workshop in Coimbra. Other workshops could be seen, especially among the Franciscans. Besides the Dominicans, Cistercians, and Franciscans, other orders (e.g., the Misericórdias) who produced numerous instruments. The workshop was expert in the Baroque style, influenced by the Brazilian masters. There have been veritable masterpieces: Clemente Gomes, 1729 Salazar; Carmelitas; 1739 Olinda; 1740 Santa Clara; or partially preserved instruments like Heinrich Mülentz's (ca. 1753) from São Tiradentes, Santa Ana, Bahia. Joaquim Antonio Peres (ca. 1760) from Salvador, Igreja dos Passos, also produced active activity of local organs. In Brazil, little is known about specific, little

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. In 1787–88, the one on the Epistle side being replaced since 1966 in the sanctuary, i.e. the former church Santa Engrácia). In 1793, Joaquim Antonio 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 a emancipated and autonomous artistic Portuguese character. To this belong the single manual, the grouping and differentiating between the registers on separate wind chests, which are completely or partially controlled by the feet, the use of divided and individual registers and an almost eccentric use of conductor boards, often mounted in multiple tiers, avoiding individual conductors. The long- and short pipes of the horizontal trumpets and regals with single suspension altogether become subjected exterior structural principles, the acoustic “footprint” of the instrument being characterised through Cornets (also in no chests) and the colourful multiple mutations based on the Principal and Flute families, as well as very rich “Cheios” i.e. Mixtures and Combs.

In the north, members such as João da Conceição, Manuel de Almeida, and others were active as organ builders. António Vilaça, who exerted considerable influence through his family, was responsible for an intensive and fruitful activity in the north. Other workshops could be seen, such as those of the Franciscans. Besides the workshop of the Cistercians (Franciscans) in Coimbra, there was also that of the Misericórdia who produced numerous instruments. The workshop of António Vilaça, expert in the Bragança style, has been well documented. Clemente Gomes, 1729 Salazar, Carmelitas; 1739 Olinda, Carmelitas; 1740 Vila Rica, Carmelitas or partially conserved. Heinrich Mülentzsch (c. 1753) Tiradentes, Santa Ana. Joaquim Antonio Peres (c. 1760) Salvador, Igreja dos Passos. Activity of local organs in Brazil came from Recife, little known.

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. In 1787–88, the one on the Epistle side being replaced since 1966 in the sanctuary, i.e. the former church Santa Engrácia). In 1793, Joaquim Antonio 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 a emancipated and autonomous artistic Portuguese character. To this belong the single manual, the grouping and differentiating between the registers on separate wind chests, which are completely or partially controlled by the feet, the use of divided and individual registers and an almost eccentric use of conductor boards, often mounted in multiple tiers, avoiding individual conductors. The long- and short pipes of the horizontal trumpets and regals with single suspension altogether become subjected exterior structural principles, the acoustic “footprint” of the instrument being characterised through Cornets (also in no chests) and the colourful multiple mutations based on the Principal and Flute families, as well as very rich “Cheios” i.e. Mixtures and Combs.



The consequences of the 1834 law, with the expulsion of all holy orders and the loss of church property (1834) meant a considerable restriction of the 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

Since the first decades of the 19th century many organs were imported from German (Walch) or French (for example Cavaille-Coll) and English workshops. After some sporadic Portuguese projects, all in the spirit of the central European Romantic organ, the native manufacturing tradition could not catch up.

A large number of restorations – sometimes of considerable depth – are ascribed to several members of the Lisbon family: Sanjoão, active from the 1930s to 1990s, and Luis Esteves Pereira from Famalicão. Towards the middle of the 20th century a new sensitivity regarding the existing architecture and organ playing 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)

fo. xix.

The image shows folio xix of a manuscript. It contains several staves of musical notation in a square neumatic script. A large, circular watermark is superimposed over the lower half of the page, depicting a bear walking to the left with a five-pointed star above its head.

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

Tangedor da capella Real. 177

QVARTO VERSO DO PRIMEIRO TOMPERA SE CAN
tar ao orgão, esta voz não se range, as quatro abaixo se tangem.

The image shows folio 177 of a manuscript. It contains several staves of musical notation in a square neumatic script. A large, circular watermark is superimposed over the lower half of the page, depicting a bear walking to the left with a five-pointed star above its head.

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

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.

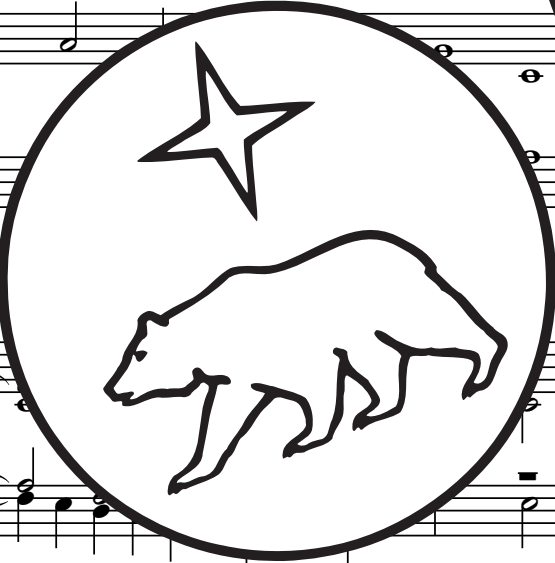
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

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



6

11

16



2

21



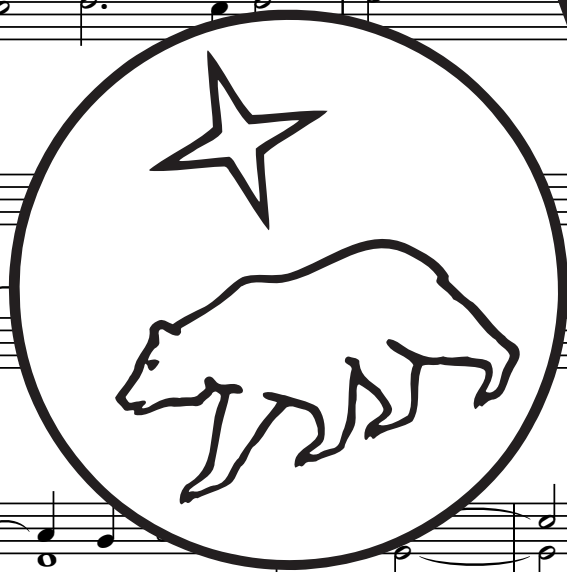
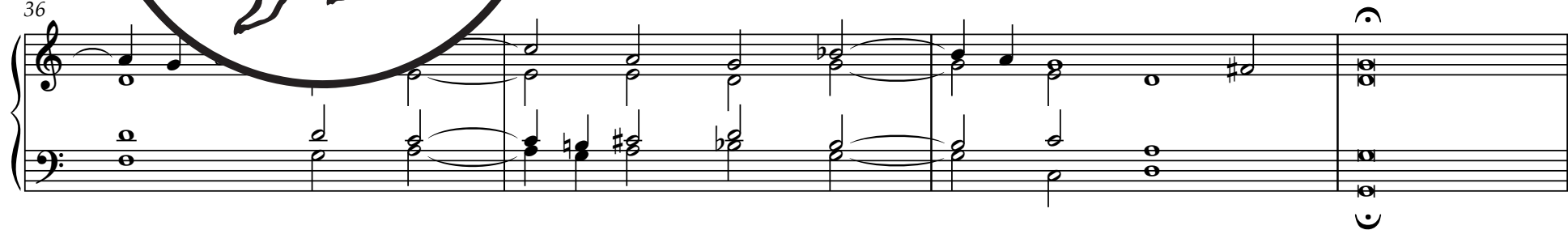
26



31



36



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

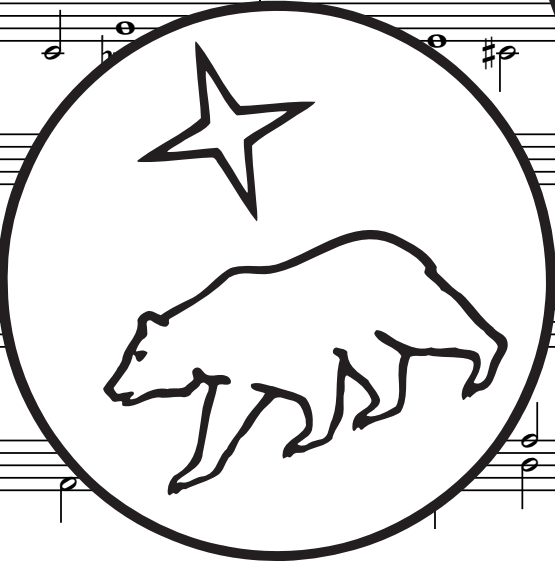
II. Benedictus qui venit

3

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

António de Baena
(†1562?)

Bärenreiter
Leseprobe
sample page



7

13

18



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

5

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

Heliodoro de Paiva
(ca. 1502—1552)

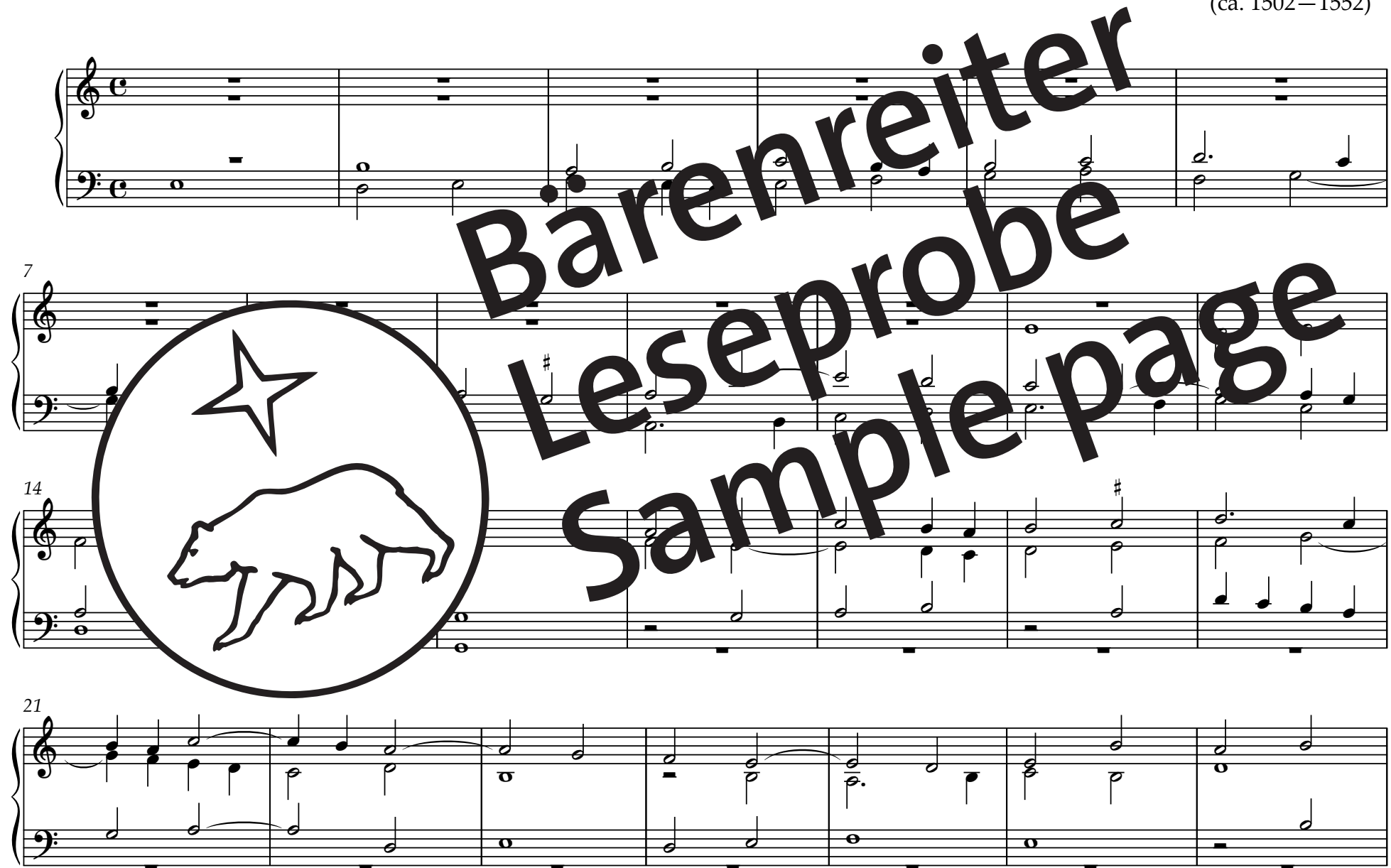
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



7

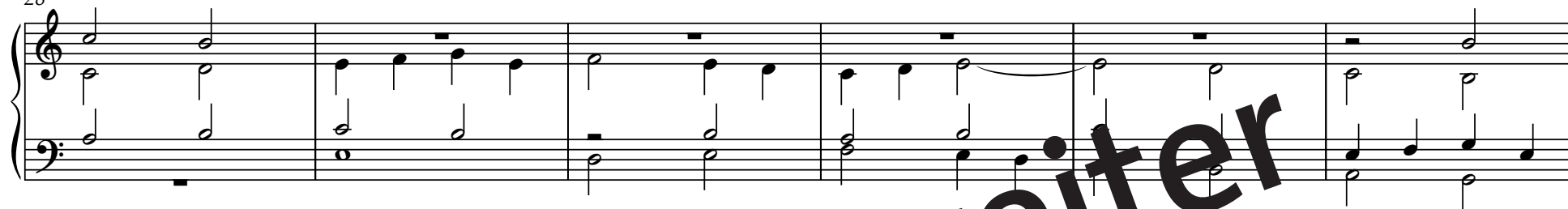
14

21



6

28



34



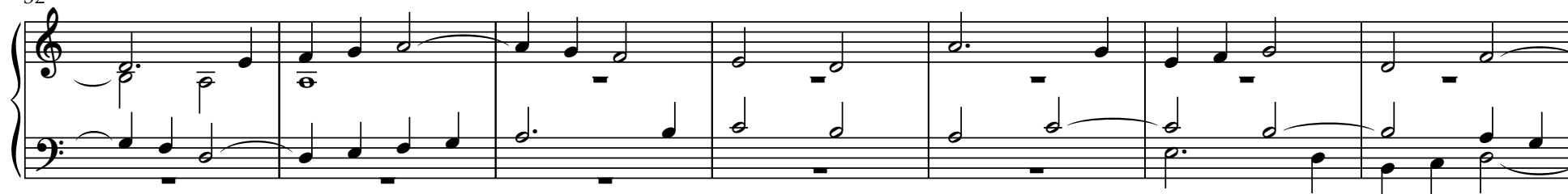
40



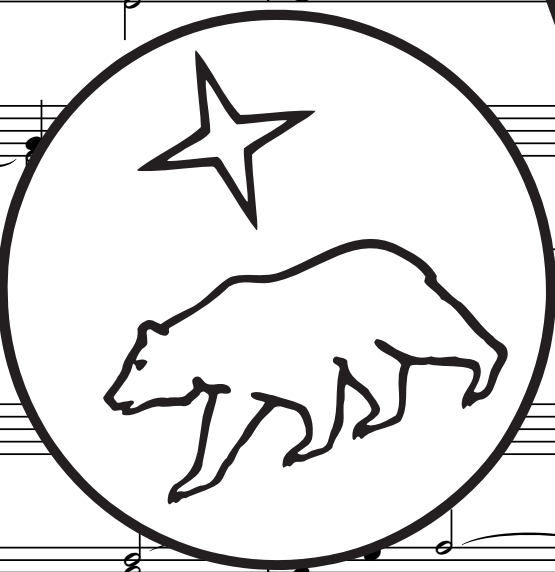
46



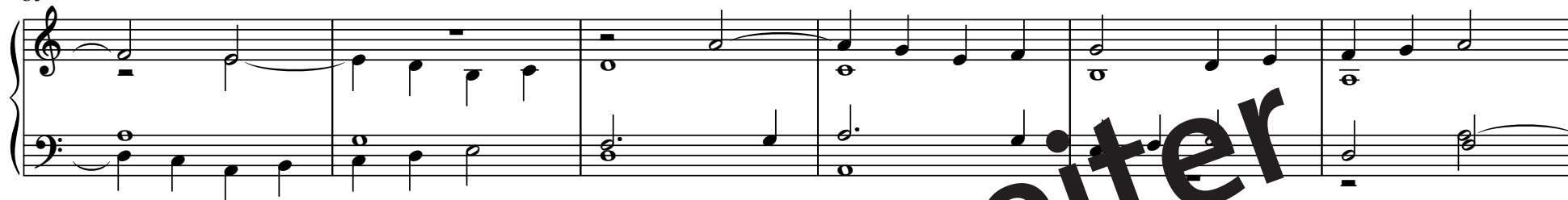
52



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



59



65



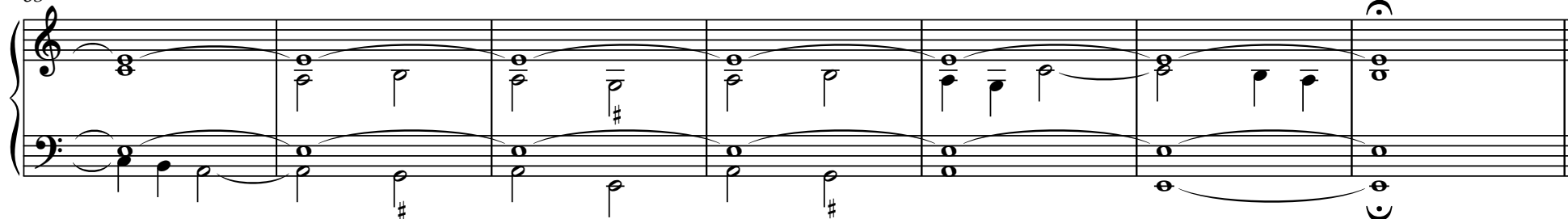
71



77



83



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.

25

30

35

40

46

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



BA 11265

The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 25 to 46. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs). A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. A circular logo, featuring a stylized bear and a star, is positioned on the left side, overlapping measures 35 and 40. The page number "9" is in the top right corner, and the identifier "BA 11265" is at the bottom center.

V. Tento do Sexto Tom

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

António Carreira
(ca. 1530—1594)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



8

15

22



30

36

42

47

53

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into five systems, with measure numbers 30, 36, 42, 47, and 53 marked at the beginning of each system. A large, semi-transparent watermark is overlaid diagonally across the center of the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". In the middle-left area, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.

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.

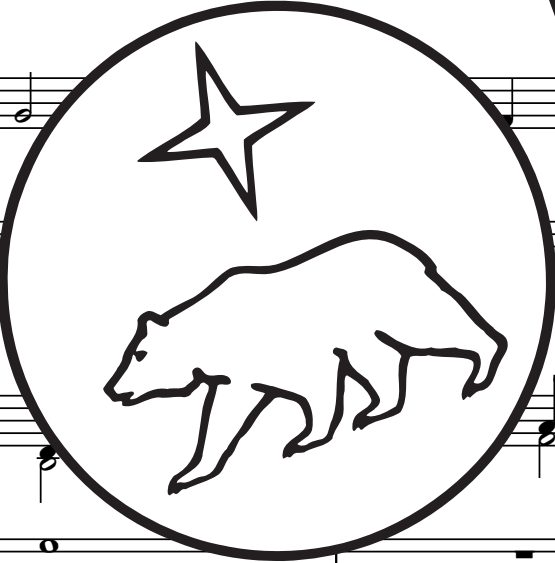
88

94

100

106

111

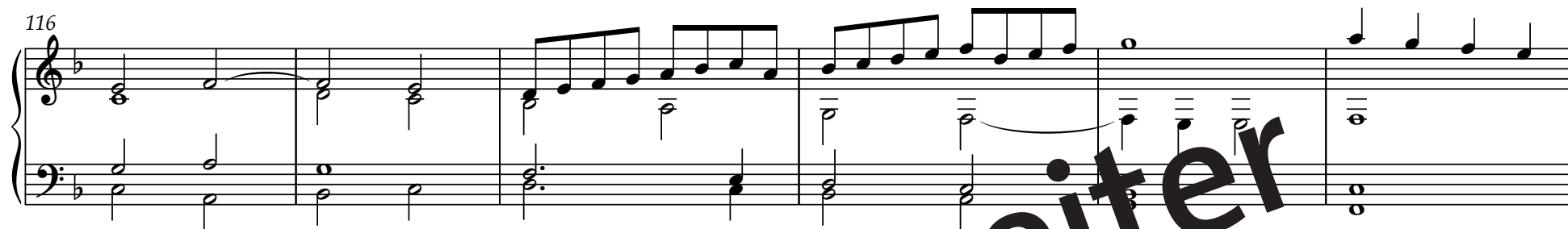


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



14

116



122



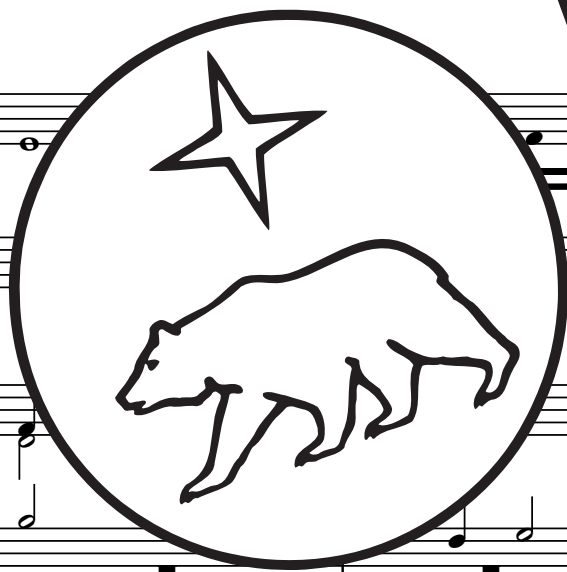
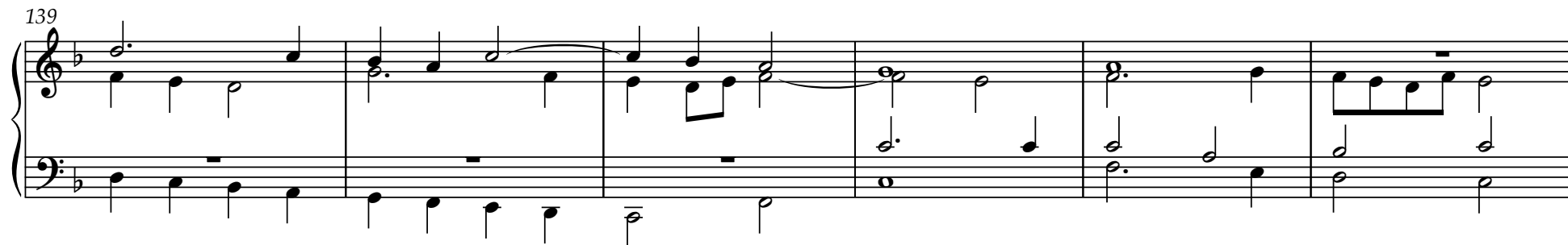
128



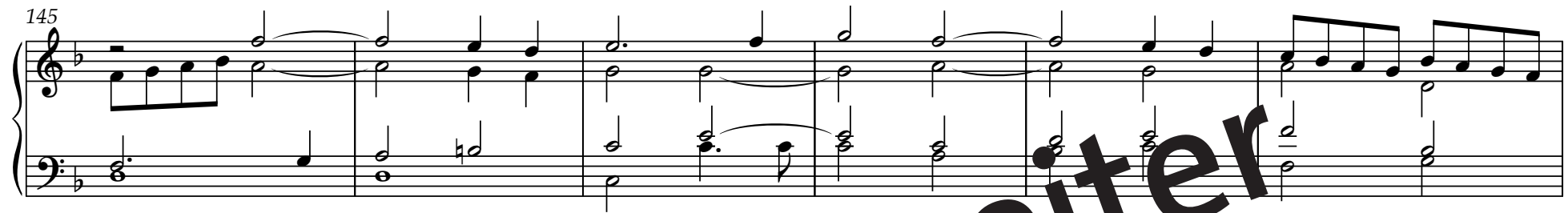
133



139



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.

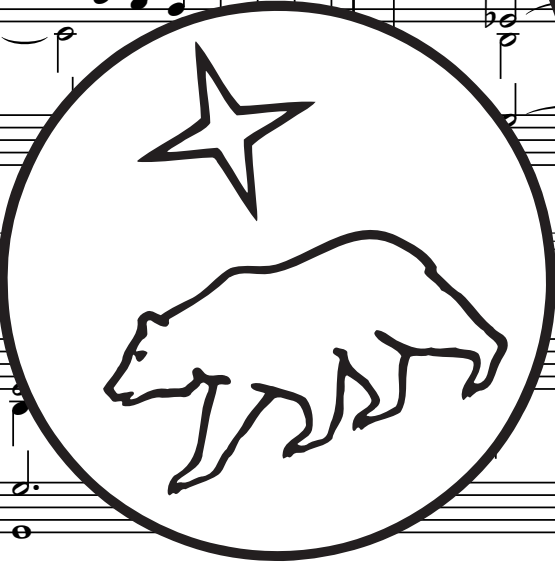
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

21 mal pe - - - na - - - da. Mi gran

28 blan - cu - ra y tez la en go ya gas -

35 on qu la la - - - va - - -

42 ré, que vi - - - vo mal pe - - - na - - -



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

49

da.]

VII. Verso de *Magnificat* do *Primeiro Tom*

Quelle Source: *Repertório Musical Lisboa 1620*, fol. 174

Manuel Rodrigues Coelho
(ca. 1565–1635)

I

ta - vit Spi

6

ri - tus me - us

11

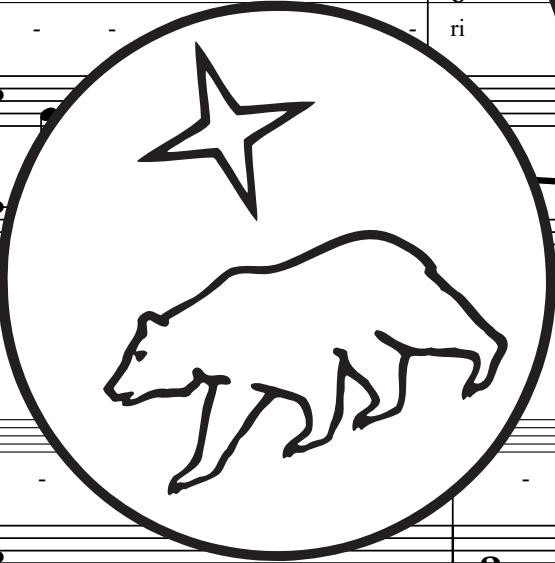
in De - - o sa - - lu - -

16

ta - - ri

20

[C]



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

24

III

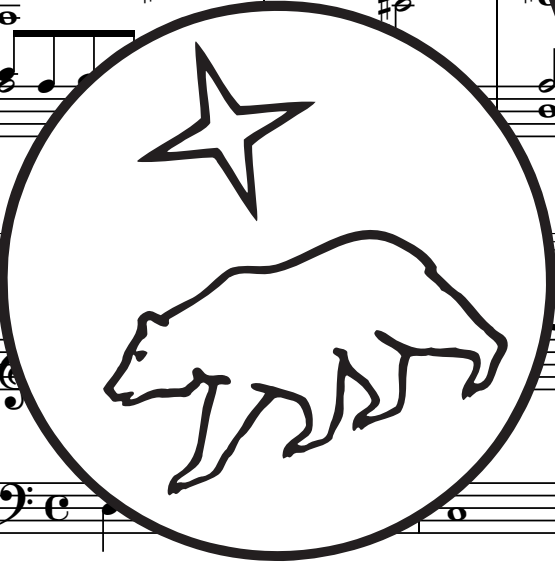
6

Bärenreiter
Leseprobe
sample page

su - - - - - o, fe - - - - - cit po -

po - - - - - am in bra - chi - o

ius.



BA 11265

ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - - o,

(17)

dis - - - per - sit su - - - - -

21

bos - te - - - - - i, su - - - - -

27

i, su - - - - - i.

IV

E - - - - - su - ri - - - en - - - - tes im - - - - -

6

- ple - vit bo - - - nis - - - ple - vit

10

bo - - - - - nis

15

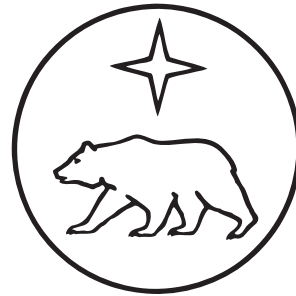
et di - - - - - vi - - - - tes



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

25

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

Manuel Rodrigues Coelho
(ca. 1555—1635)

**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**



1

7

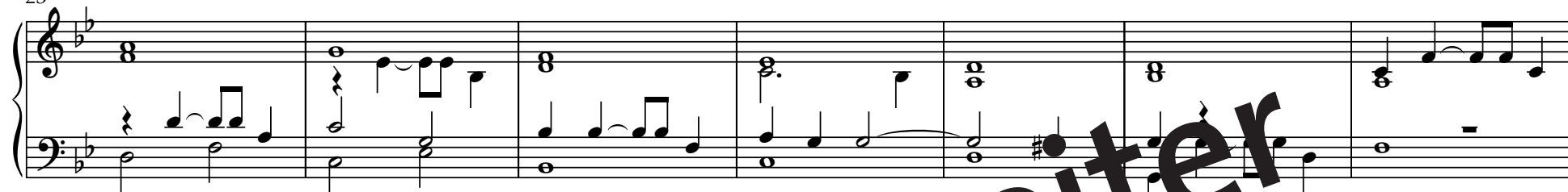
12

17

Musical score for VIII. Versos de *Kyrie* do Primeiro Tom por C sol fa ut. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, with measures 1, 7, 12, and 17 marked at the beginning of each system. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, with some rests and accidentals. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. A circular logo featuring a bear and a star is also visible on the left side of the page.

26

23



30



II

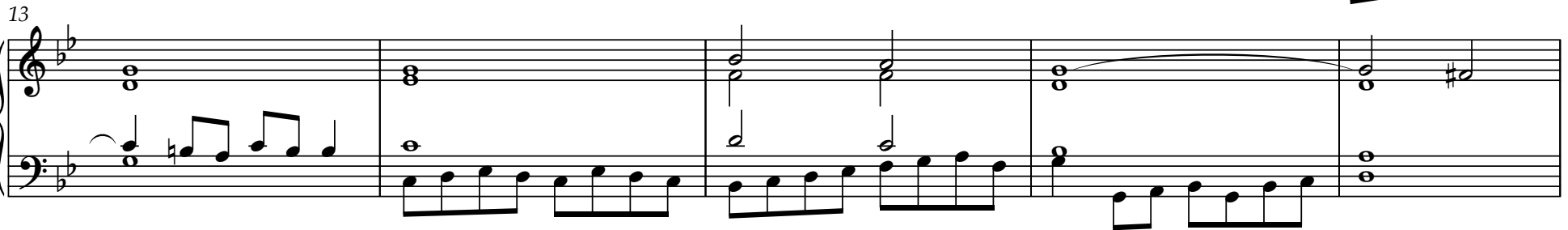
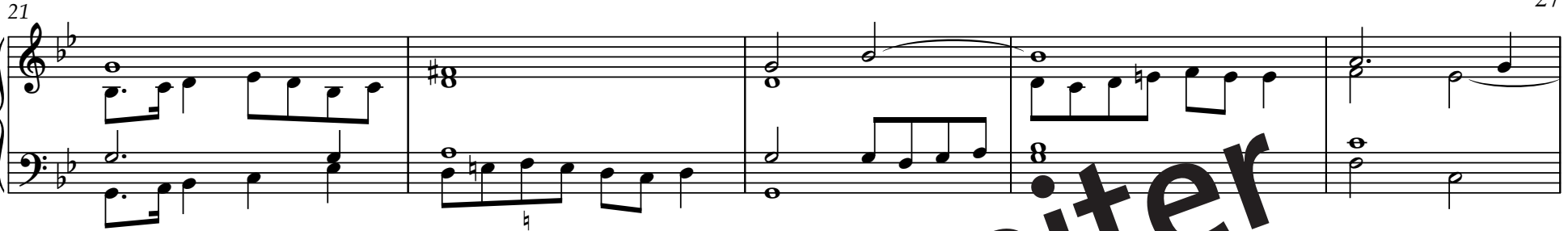


8



14





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.

13

18

23

V

6

The image displays a musical score for a piece titled 'Bärenreiter Leseprobe'. The score is written for piano (p) and includes a vocal part (V). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into five systems. The first system (measures 13-17) features a piano introduction with a treble and bass staff. The second system (measures 18-22) continues the piano introduction. The third system (measures 23-27) introduces the vocal part (V) and the piano accompaniment. The fourth system (measures 28-32) continues the vocal and piano parts. The fifth system (measures 33-37) concludes the piece. A large, stylized logo of a bear walking under a star is positioned over the third system. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the entire score.

30

12



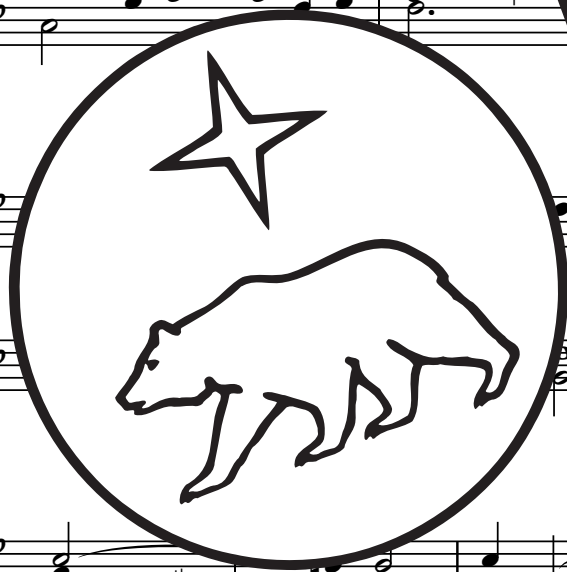
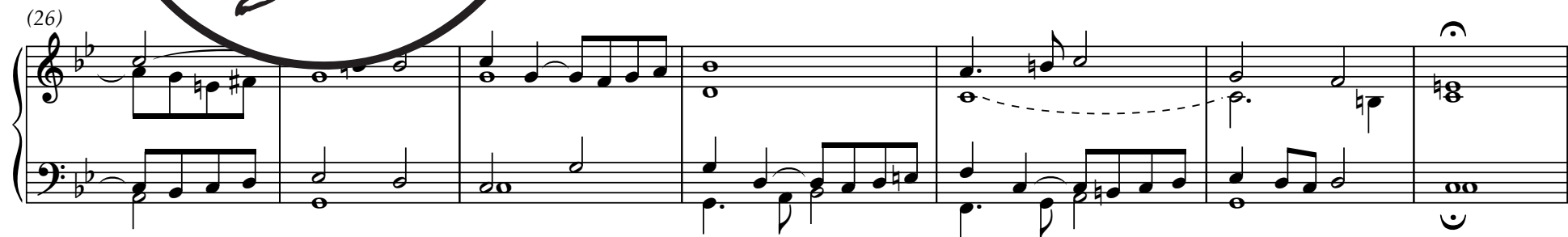
17



22



(26)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

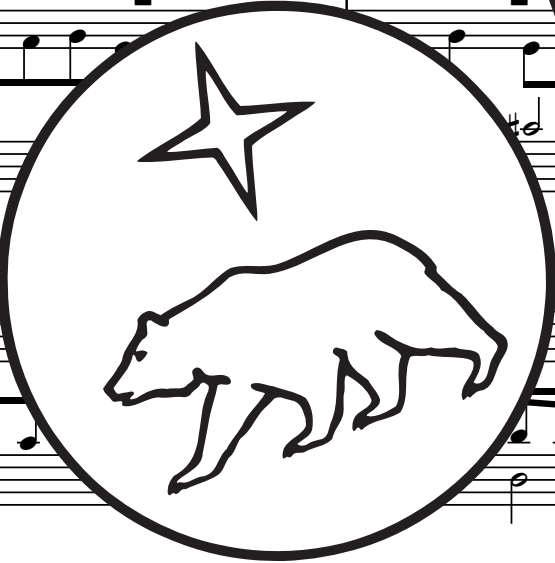
IX. Tento do Oitavo Tom

31

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

Manuel Rodrigues Coelho
(ca. 1555—1635)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



7

12

17



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

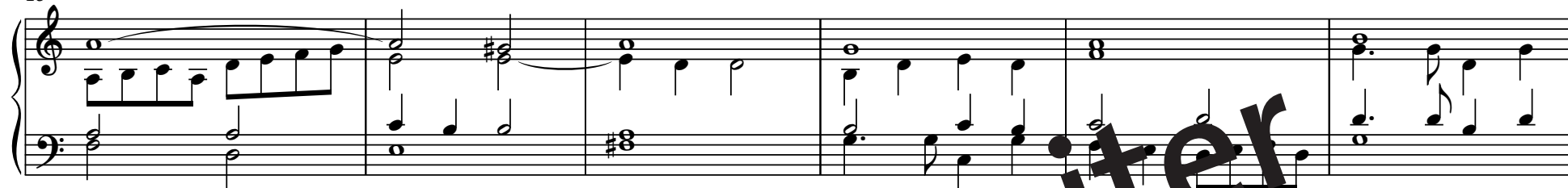
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

48



54



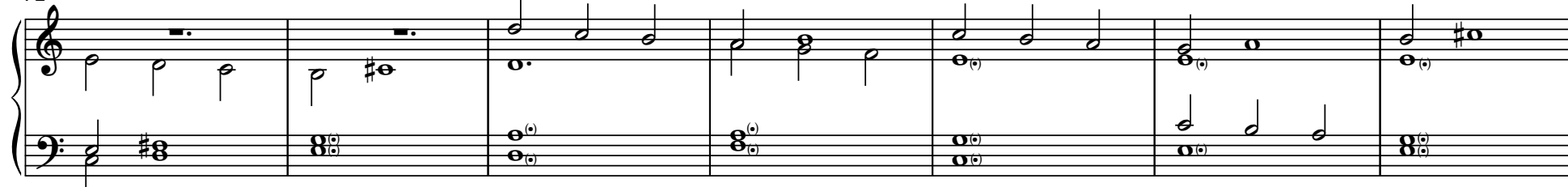
60



65

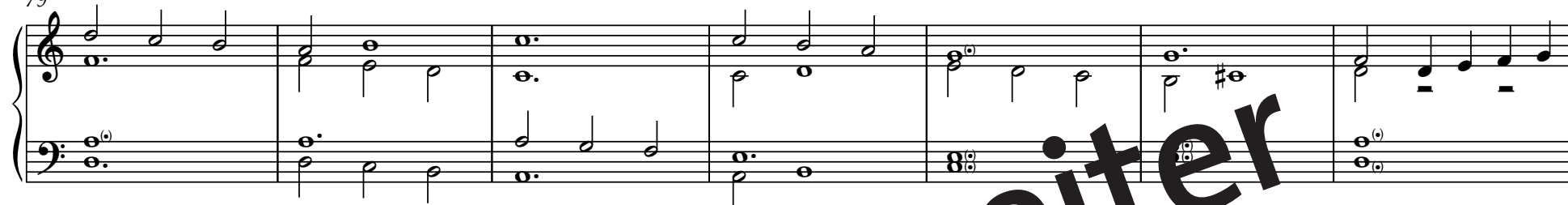


72



34

79



86



92



98



104



110

116

121

126

132



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

BA 11265

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

37

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

Manuel Rodrigues Coelho
(ca. 1555—1635)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



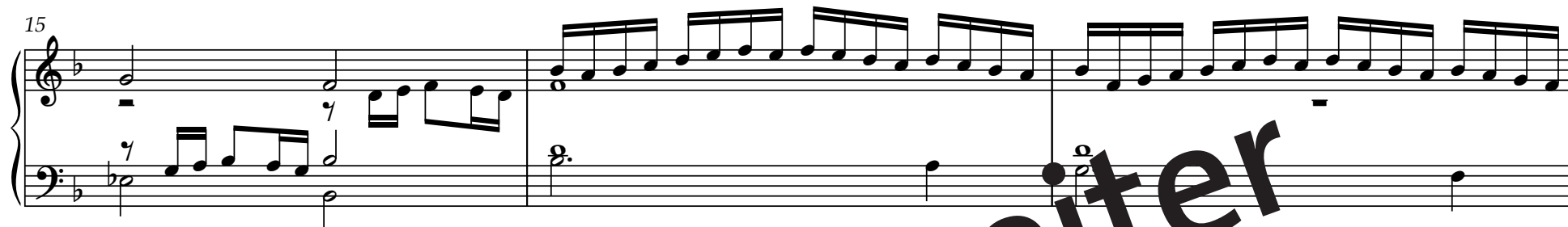
5

9

12

38

15



18



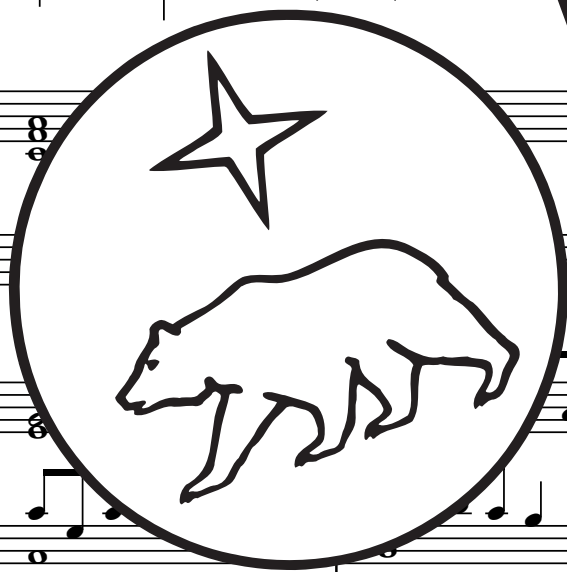
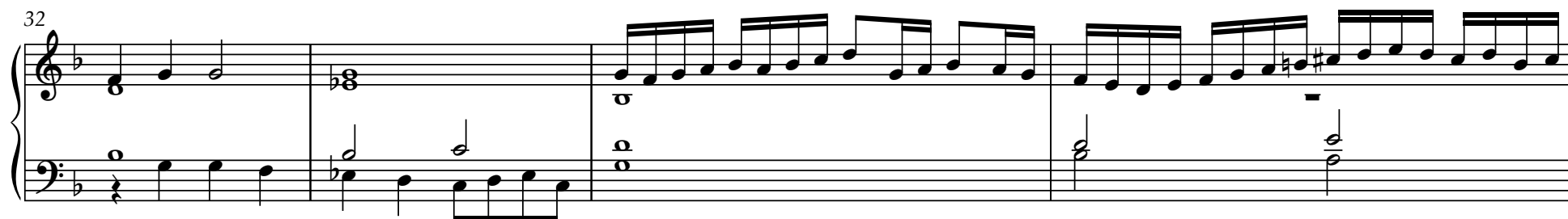
23



26



32



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

36

40

44

48

51

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

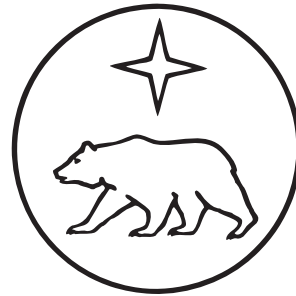


BA 11265

The image shows a page of musical notation for a piano piece, numbered 39. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system starts at measure 36, the second at 40, the third at 44, the fourth at 48, and the fifth at 51. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. A circular logo with a bear and a star is positioned on the left side, overlapping the third and fourth systems. The page number '39' is in the top right corner, and 'BA 11265' is at the bottom center.

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.

77

81

85

89

93

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Handwritten musical score for piano, measures 77-93. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a large circular logo on the left side, containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. The text 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the center of the page.

42
97

101

(105)

(108)

112

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 42 to 112. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. On the left side, a circular logo is visible, containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. The page number "42" is at the top left, and "97" is below it. Measure numbers "101", "(105)", "(108)", and "112" are placed at the beginning of their respective systems.

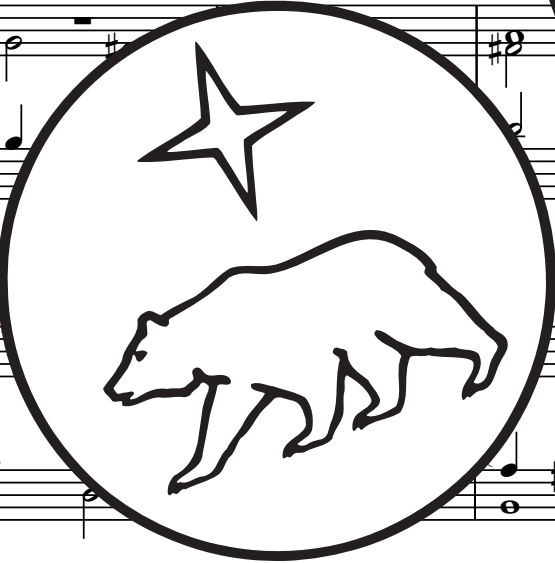
XI. Tento sobre *Pange Lingua*

43

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

Diego de Alvarado
(ca. 1570—1643)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



8

15

22



The image displays a musical score for a piece titled 'XI. Tento sobre Pange Lingua' by Diego de Alvarado. The score is presented in a single system with four staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a historical style, featuring various note values and accidentals. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. A circular logo, featuring a five-pointed star above a walking bear, is positioned on the left side of the page, partially overlapping the musical staves. The page number '43' is located in the top right corner. The source information 'Quelle / Source: P-La, 38-XII-27, fol. 206' and the composer's name 'Diego de Alvarado (ca. 1570—1643)' are provided below the title. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 15, and 22 indicated at the beginning of their respective staves.

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

45

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

Diogo da Conceição
(†1696)

Bärenreiter
Leseprobe
sample page



8

14

18



46

23



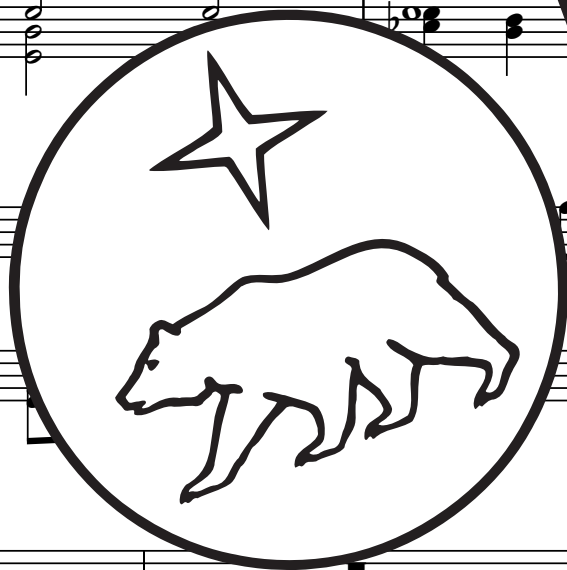
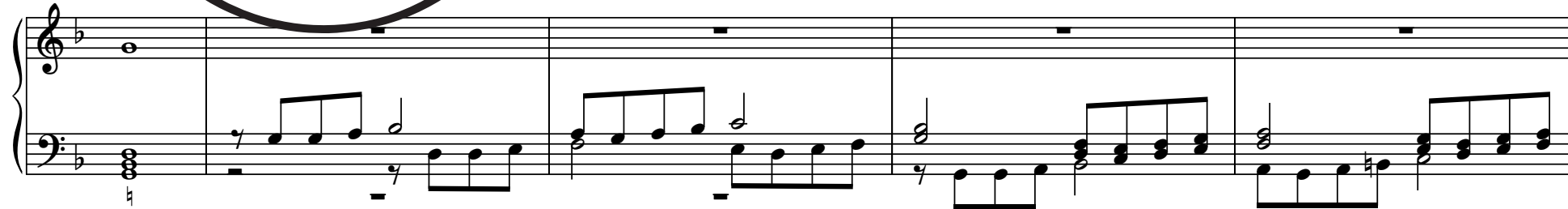
27



31



35



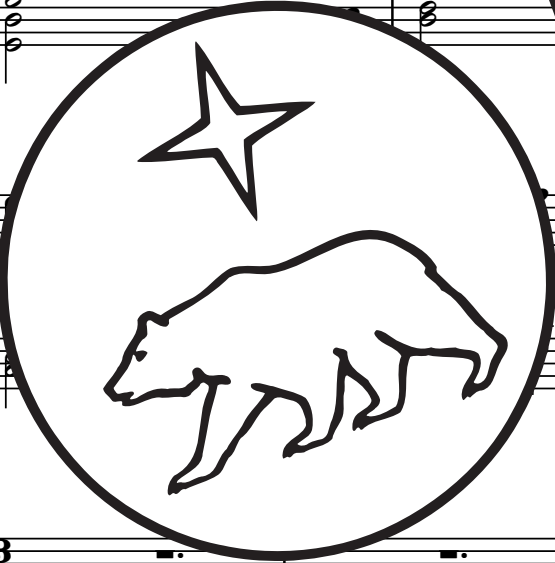
40

44

48

52

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 40 to 52. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star positioned above its head. The page number "47" is located in the top right corner.

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.

85

91

97

102

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written for piano and features four systems of music, each beginning with a measure number: 85, 91, 97, and 102. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, circular logo is superimposed on the left side of the score, containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the image.

XIII. Batalha de Sexto Tom

Quelle / Source: P-Pm, MM 543, vol. 1

António Correa Braga
(†1704)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

6

11

16

21

26

33

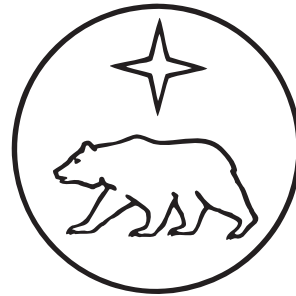
39



BA 11265

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.

69

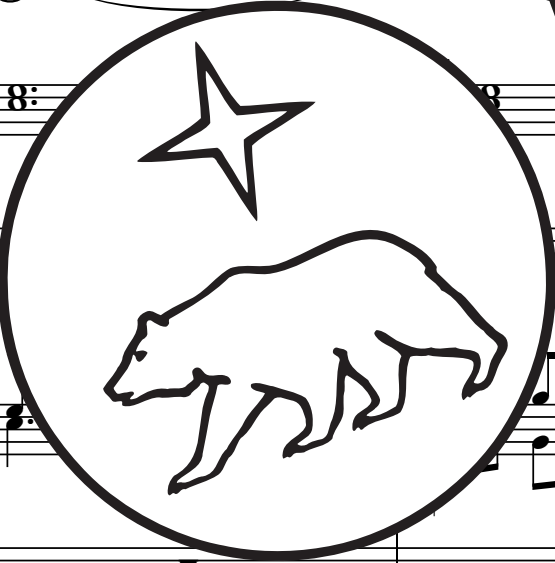
75

82

87

91

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

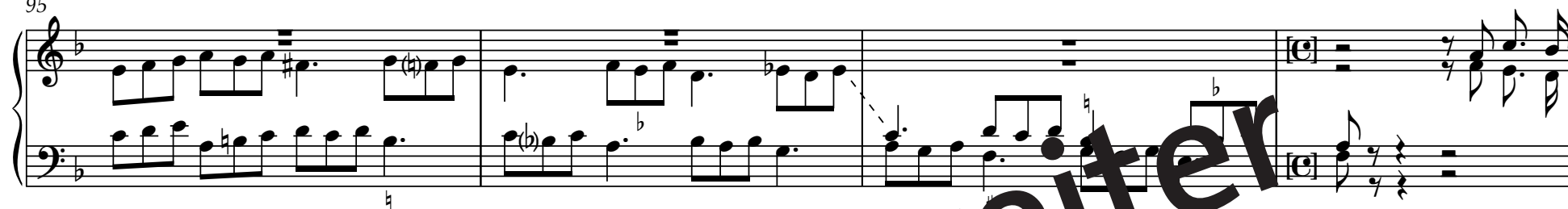


BA 11265

The image displays a sample page of a musical score for piano, spanning measures 69 to 91. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. A circular logo, containing a stylized bear and a star, is positioned on the left side, partially obscuring the musical notation. The page number '53' is located in the top right corner, and the identifier 'BA 11265' is at the bottom center.

54

95



99



104



109



114



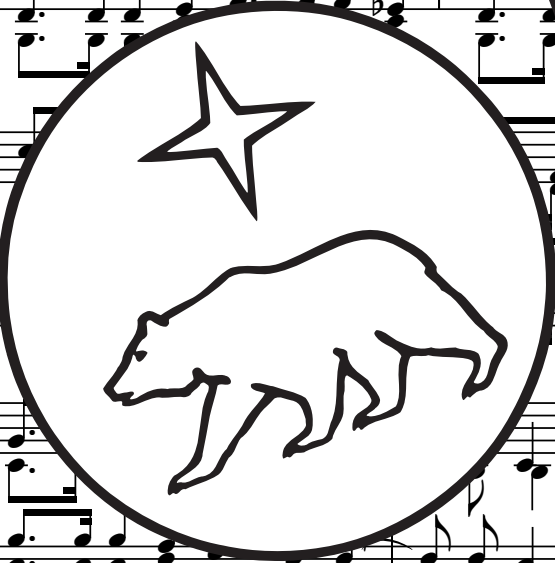
119

124

128

132

137

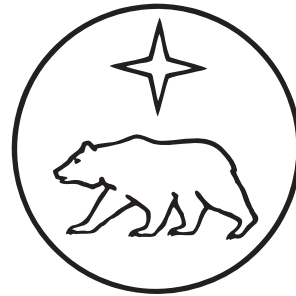


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Musical score for piano, measures 119 to 137. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, often beamed together, and a steady bass line in the left hand. A large circular logo with a bear and a star is overlaid on the left side of the page.

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

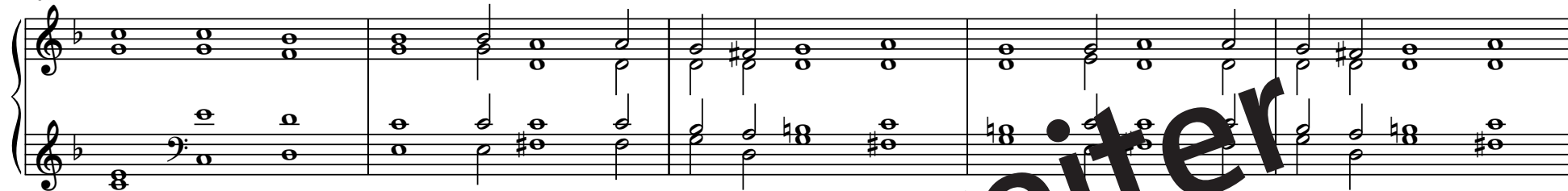
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

167



172



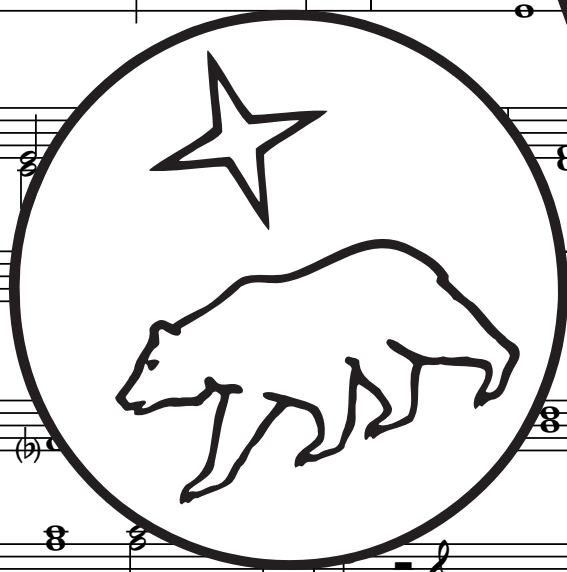
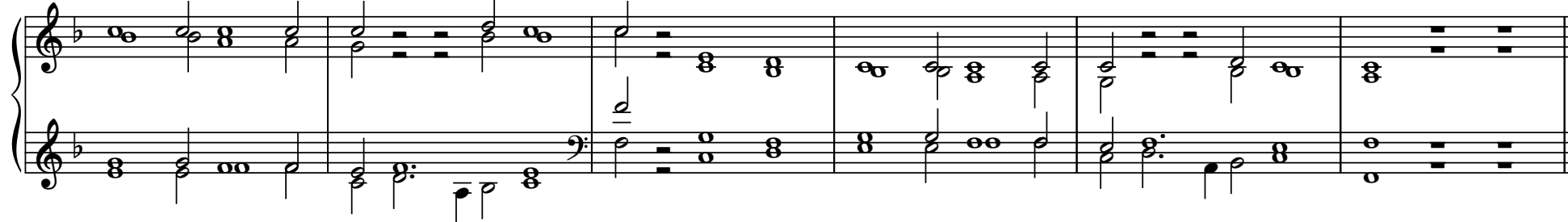
177



182



188



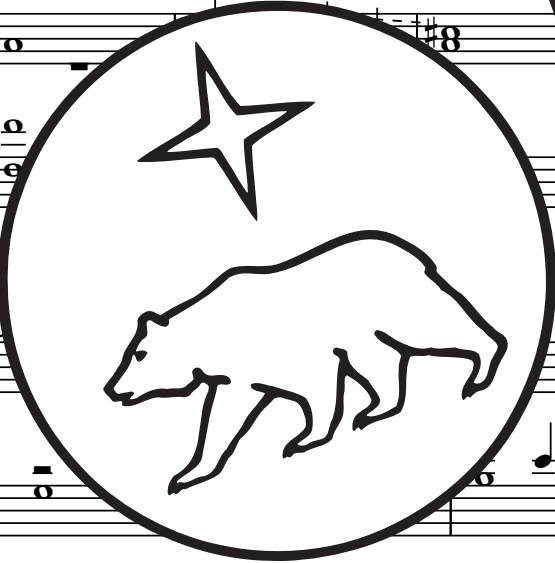
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

XIV. Concertado sobre *Ave Maris Stella*

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

Gaspar dos Reis
(†1674)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



9

17

25

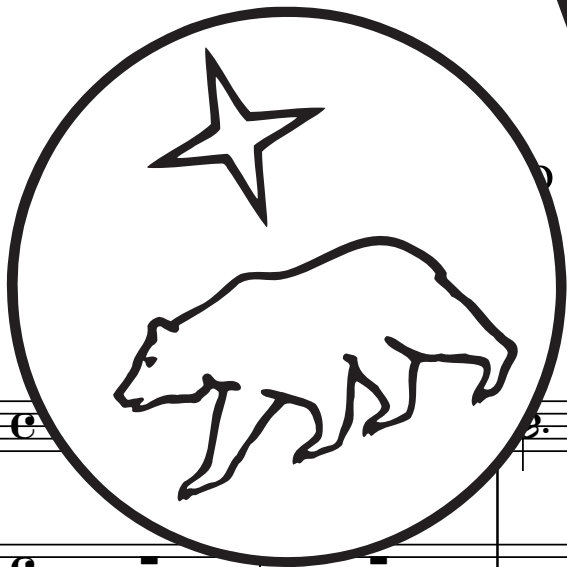


The image displays a musical score for a piece titled 'XIV. Concertado sobre Ave Maris Stella' by Gaspar dos Reis (†1674). The score is presented in a sample page format, featuring a large, diagonal watermark that reads 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'. The score is written in a single system with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 9, 17, and 25 indicated. A circular logo, featuring a bear and a star, is overlaid on the score. The logo is positioned over the measures starting at measure 9. The score includes various musical notations, including notes, rests, and accidentals, and is accompanied by a large, diagonal watermark that reads 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'.

33



41



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

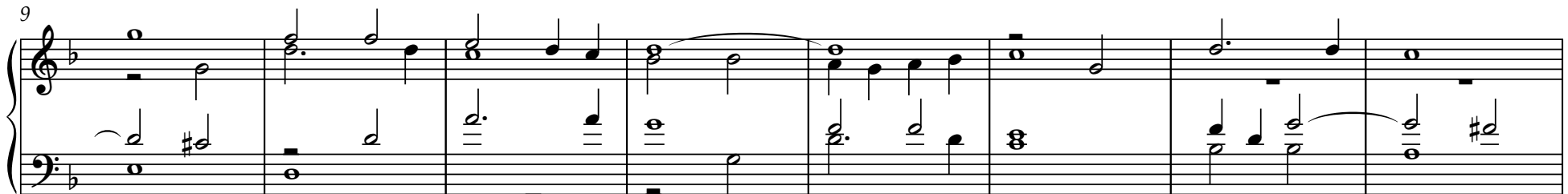
o sobre Kyrie da Missa de Santa Maria

Quelle / Source: P-Pm IV 14, fol. 40

Gaspar dos Reis
(†1674)



9



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

61

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

Pedro de Araújo
(†1704?)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



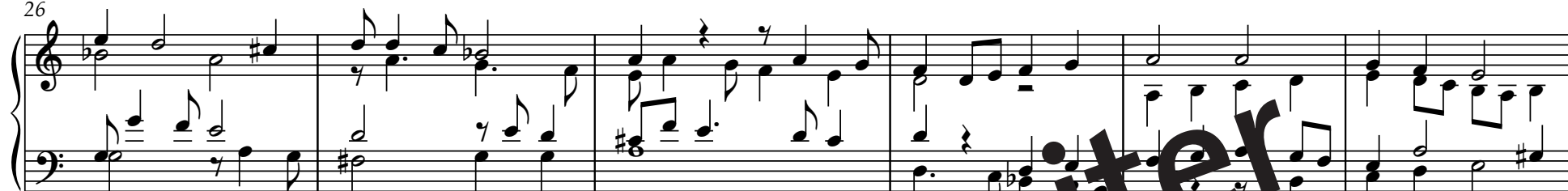
8

14

20

62

26



32



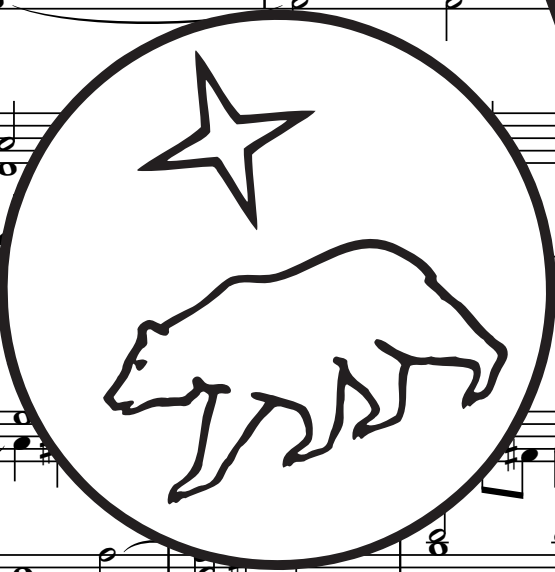
38



46



54



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

61

67

73

80

86

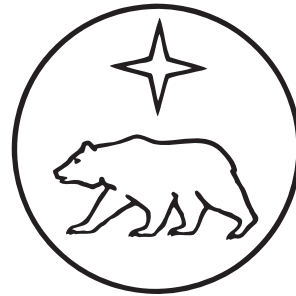
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



BA 11265

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.

33

40

45

50

55

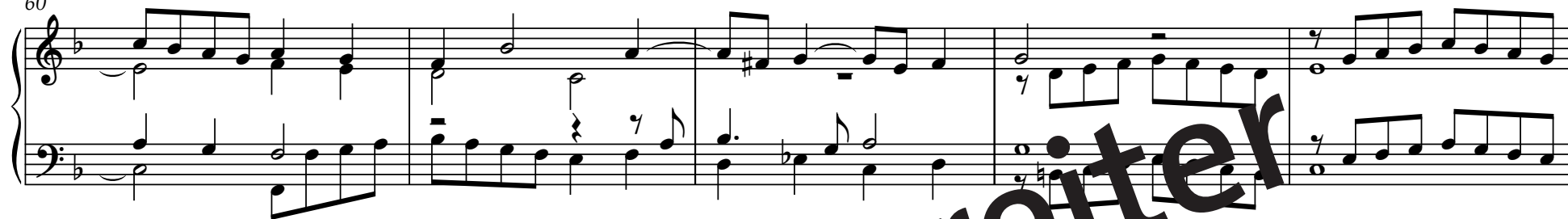


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

BA 11265

66

60



65



70



75



80



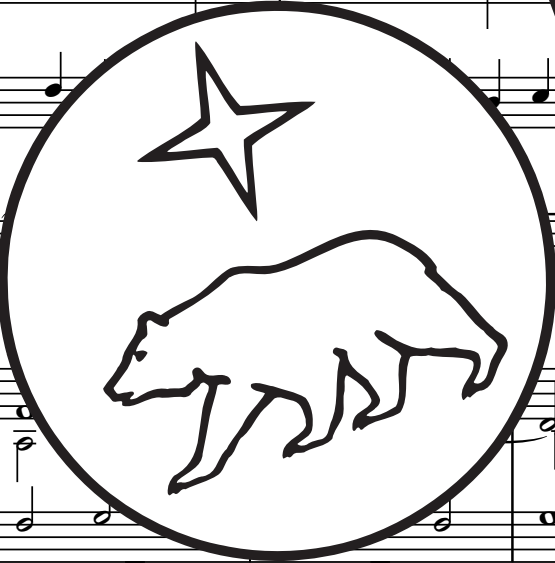
85

91

97

103

110



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

BA 11265

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.

153

161

169

176

183

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

BA 11265

XVIII. Batalha de Sexto Tom

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

Pedro de Araújo
(†1704?)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



9

17

25



33

41

47

52

58

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into five systems, with measure numbers 33, 41, 47, 52, and 58 marked at the beginning of each system. A large, semi-transparent watermark "Bärenreiter Leseprobe" is overlaid diagonally across the center of the page. A circular logo is positioned on the left side, overlapping the middle systems. The logo contains a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

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.

82

86

90

95

99

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

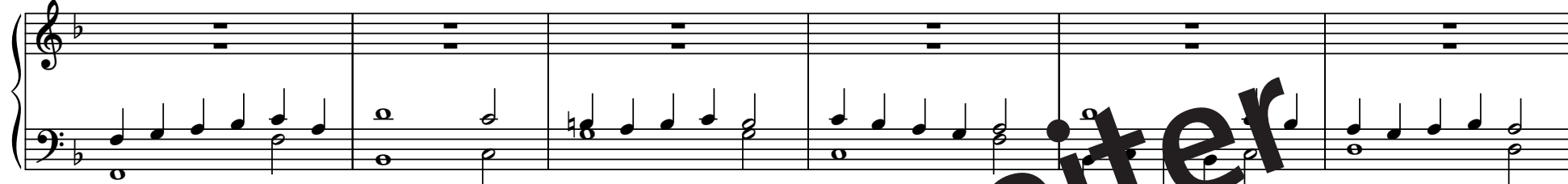


BA 11265

The image shows a sample page of a musical score for piano, spanning measures 82 to 99. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, chords, and triplets. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. In the left margin, a circular logo contains a stylized bear walking to the left with a five-pointed star above it. The page number '73' is in the top right corner, and the identifier 'BA 11265' is at the bottom center.

74

106



112



118



125



132



139

145

150

155

160

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "e" (allegro). The score is divided into five systems, each starting with a measure number: 139, 145, 150, 155, and 160. A large, semi-transparent watermark "Bärenreiter Leseprobe" is overlaid diagonally across the center of the page. In the left margin, between measures 145 and 155, there is a circular logo. The logo contains a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

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.

185

190

195

200

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into four systems, with measure numbers 185, 190, 195, and 200 marked at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe" is overlaid across the center of the page. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. The page number "77" is located in the top right corner.

XIX. Phantasia de Quarto Tom

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

Pedro de Araújo
(†1704?)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



6

12

16

20

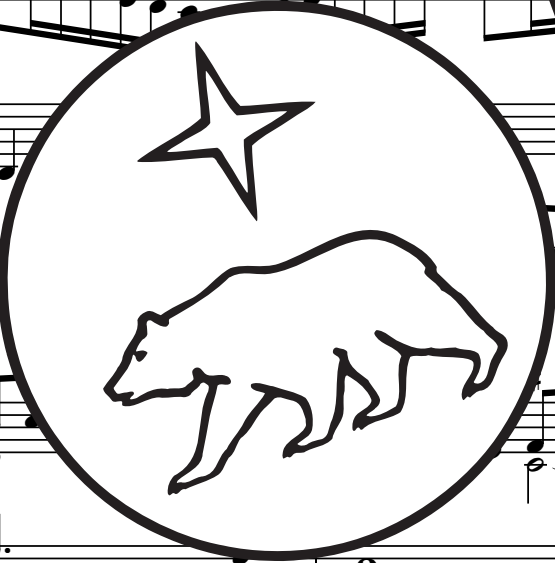
26

30

35

40

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

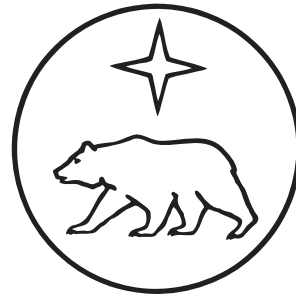


BA 11265

The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 20 to 40. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. A circular logo, featuring a stylized bear walking to the left with a five-pointed star above it, is positioned on the left side, overlapping measures 30 and 35. The page number "79" is in the top right corner, and the identifier "BA 11265" is at the bottom center.

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.

62

65

68

72

76

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 62 to 76. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, semi-transparent watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the center of the page. A circular logo, containing a stylized bear and a star, is positioned on the left side, overlapping measures 68 and 72. The page number "81" is located in the top right corner.

80

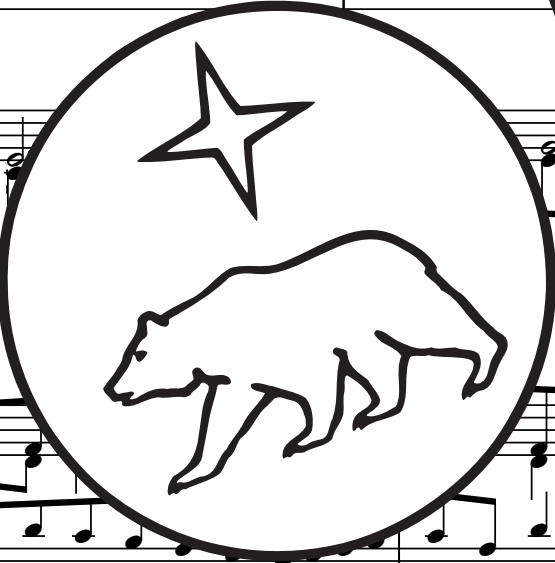
84

89

93

97

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



BA 11265

This image shows a sample page of a musical score for piano, spanning measures 80 to 97. The score is written in treble and bass staves. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center. A circular logo, featuring a stylized bear and a star, is positioned on the left side, partially obscuring the musical notation. The page number "82" is at the top left, and "BA 11265" is at the bottom center.

101

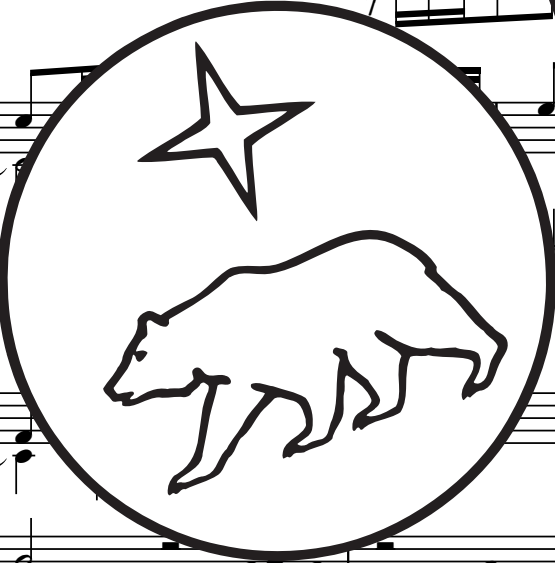
106

110

114

118

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



BA 11265

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.

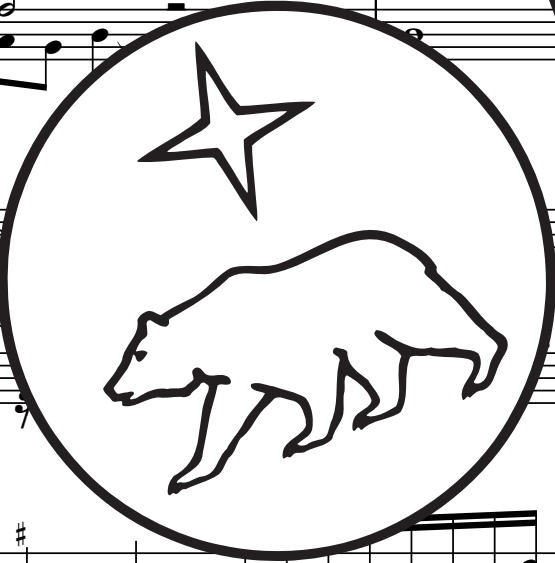
144

148

152

156

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image shows a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 144 to 156. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The music is written for both hands on grand staves. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. On the left side, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. The page number '85' is in the top right corner. Measure numbers 144, 148, 152, and 156 are placed at the beginning of their respective systems.

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



9

15

22

29

35

41

47

53

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



BA 11265

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.

86

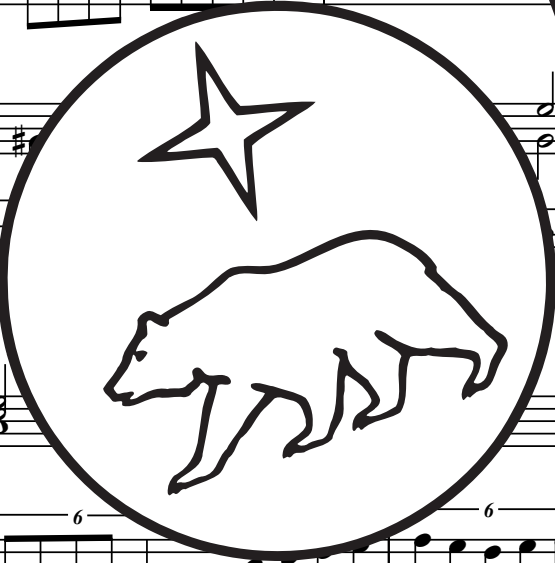
91

96

101

106

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 86 to 106. The notation is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music features various chords, arpeggios, and melodic lines. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. A circular logo, containing a stylized bear and a star, is positioned on the left side, overlapping the musical staves.

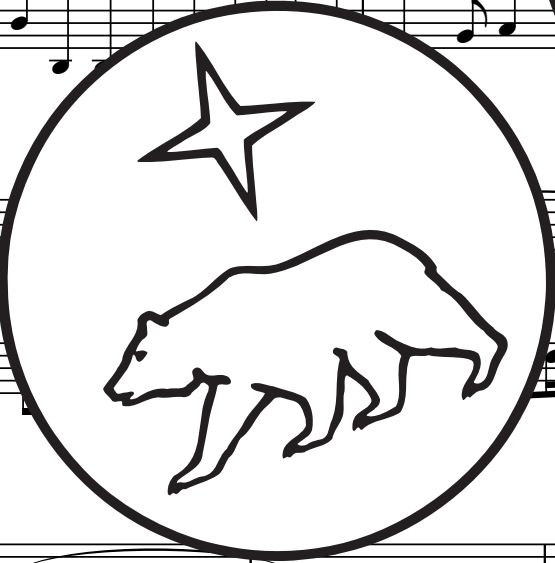
112

118

123

128

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 112 to 128. The notation is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the left margin, a circular logo is visible, containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. The page number "90" is located at the top left, above measure 112. Measure numbers 112, 118, 123, and 128 are placed at the beginning of their respective systems.

XXI. Toccata

91

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

Carlos Seixas
(1704–1742)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



5

9

13

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.

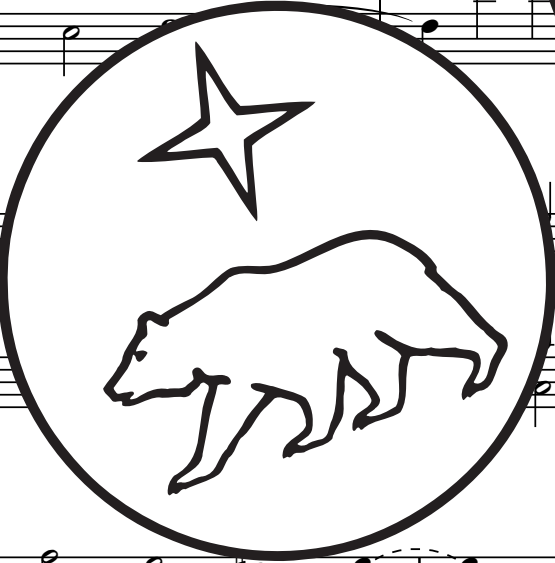
32

35

39

43

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image shows a page of musical notation for a piano piece. The notation is in G major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The piece is in 3/4 time. The score is divided into four systems, with measures 32, 35, 39, and 43 marked at the beginning of each system. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. On the left side, overlapping the musical staves, is a circular logo. Inside the circle is a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. The page number "93" is in the top right corner.

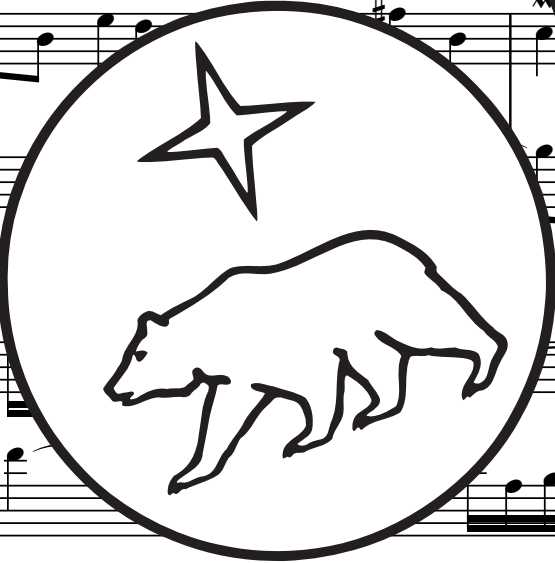
XXII. Fuga

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

Carlos Seixas
(1704 – 1742)

Andante

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



5

8

11



14

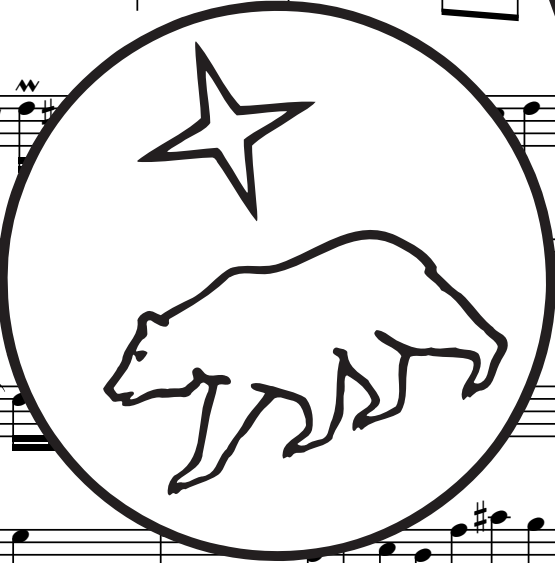
17

20

24

27

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



BA 11265

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.

42

45

48

51

1.^a

2.^a



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Musical score for piano, measures 42 to 51. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a large circular logo with a bear and a star. The score includes a first ending (1.^a) and a second ending (2.^a).

XXIII. Fuga

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

Carlos Seixas
(1704 – 1742)

Bärenreiter
Leseprobe
sample page

The image displays a musical score for a piece titled "XXIII. Fuga" by Carlos Seixas (1704–1742). The score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, circular logo is superimposed over the score, featuring a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. The logo is positioned over the first system of the score. The text "Bärenreiter Leseprobe sample page" is written diagonally across the score, indicating that this is a sample page from a Bärenreiter edition.

13

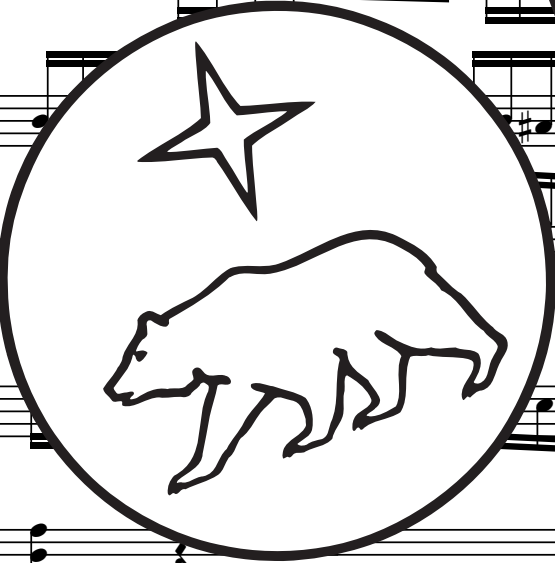
16

19

22

25

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 13 to 25. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. On the left side, a circular logo contains a stylized bear walking to the left, with a five-pointed star above it. The page number "99" is located in the top right corner.

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.

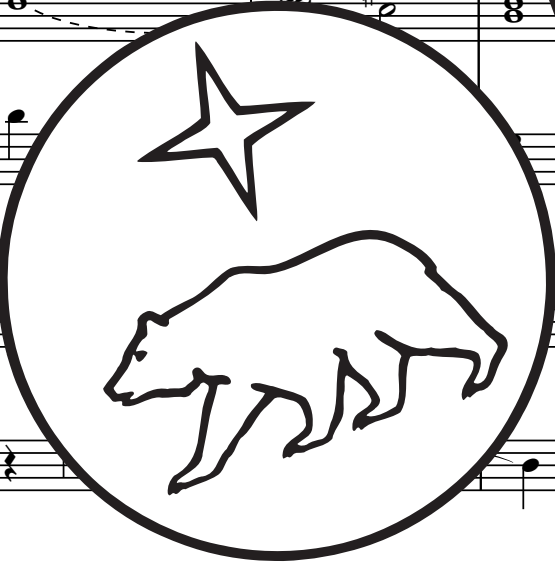
XXIV. Fuga

101

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

João da Madre de Deus
(18. Jahrhundert)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



8

15

22



29

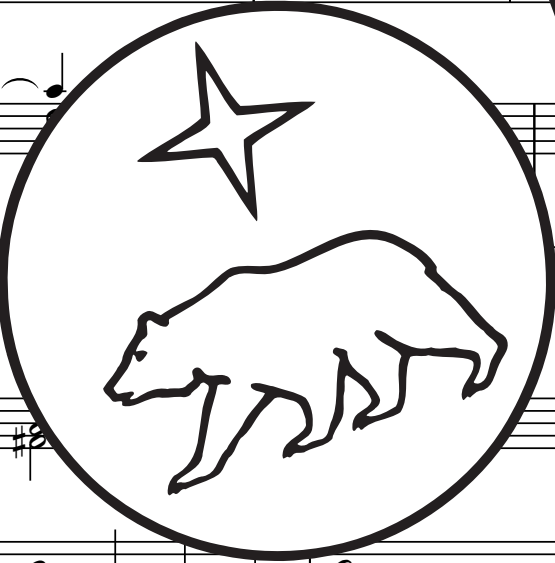
36

43

50

56

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 29 to 56. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. On the left side, a circular logo is visible, containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. The page number "102" is located at the top left corner.

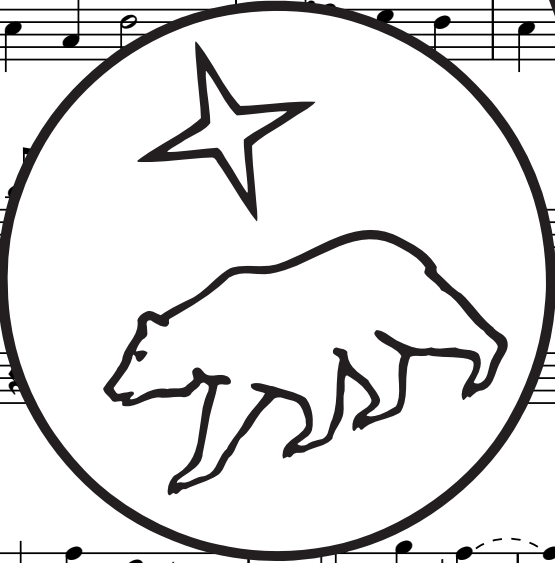
62

68

75

82

Bärenreiter
Leseprobe
sample page



The image shows a page of musical notation for a piano piece, likely from a collection. The page is numbered 103 in the top right corner. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 62, the second at 68, the third at 75, and the fourth at 82. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe sample page" is overlaid across the center of the page. In the left margin, between the second and third systems, there is a circular logo. The logo contains a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with some measures featuring slurs and ties.

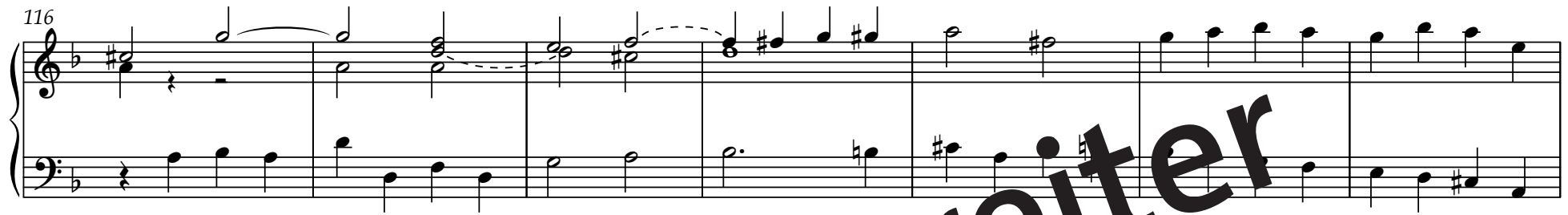
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.



XXV. Sonata

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

Francisco de São Boaventura
(fl. 1739—1802)

Andantino un poco di motto

The image displays a musical score for a piece titled "XXV. Sonata" by Francisco de São Boaventura. The tempo is marked "Andantino un poco di motto". The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the score. On the left side, there is a circular logo containing a stylized bear and a star. The page number "106" is in the top left corner, and the manuscript reference "BA 11265" is at the bottom center.

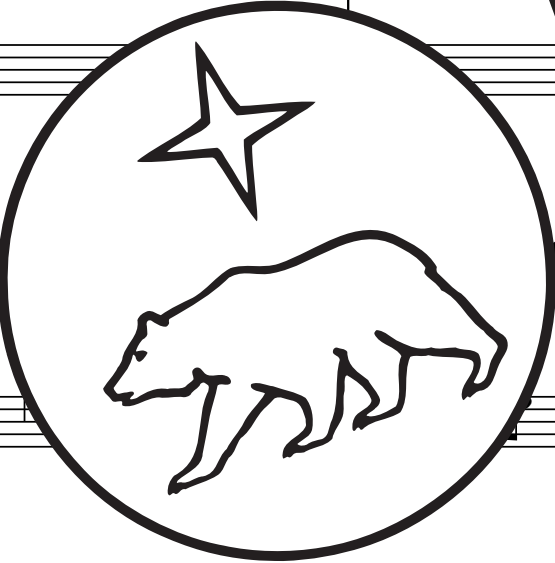
17

21

26

31

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Handwritten musical score for piano, measures 17 to 31. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. A circular logo with a bear and a star is positioned on the left side, overlapping measures 21 and 26.

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.

53

57

61

66

Bärenreiter
Leseprobe
sample page

XXVI. Sonata

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

Marcos António Portugal
(1762—1830)

Allegro moderato

f

5

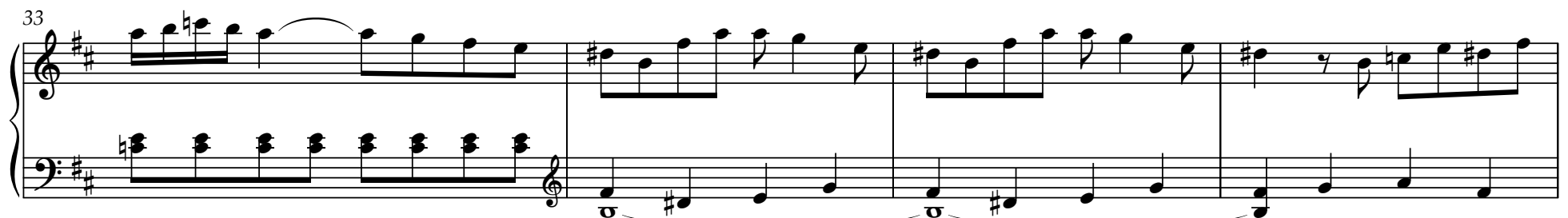
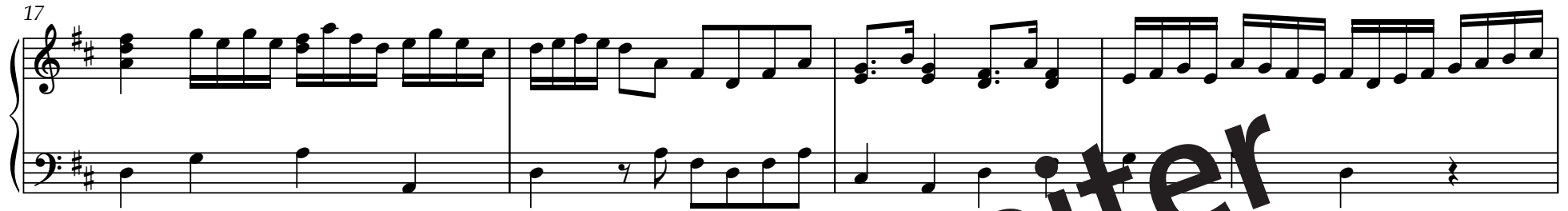
9

13

tr

f

The image displays a musical score for a piano sonata, specifically XXVI. Sonata by Marcos António Portugal. The score is written for piano (p) and features a large circular logo in the center. The logo contains a stylized bear walking to the left, with a five-pointed star above it. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, and 13 indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'tr' (trill). A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the 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.

57

61

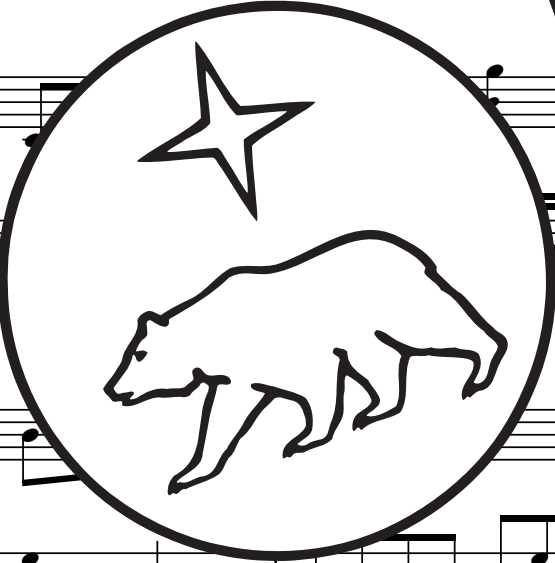
65

(68)

(72)

Solo [de Flauta]

3 3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

77

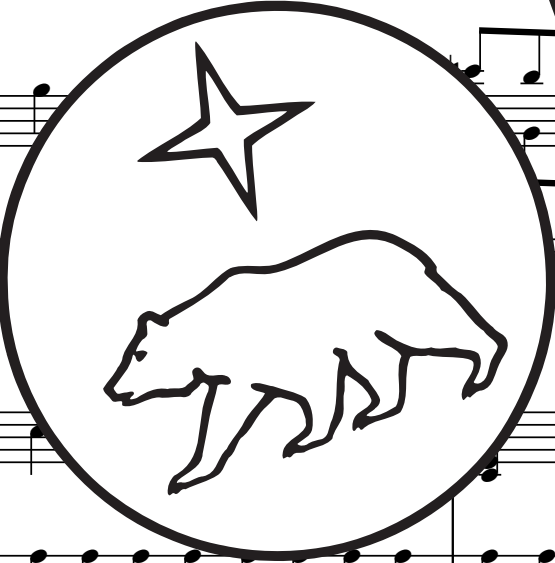
81

85

89

93

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image shows a page of musical notation for a piano piece, numbered 114. The score is written in treble and bass staves with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. A circular logo with a bear and a star is also visible on the left side, partially obscuring the notation. The page number "114" is in the top left corner, and the code "BA 11265" is at the bottom center.

97

100

104

108

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, with measures 97, 100, 104, and 108 marked at the beginning of each system. A large, semi-transparent watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the center of the page. In the left margin, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.

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.

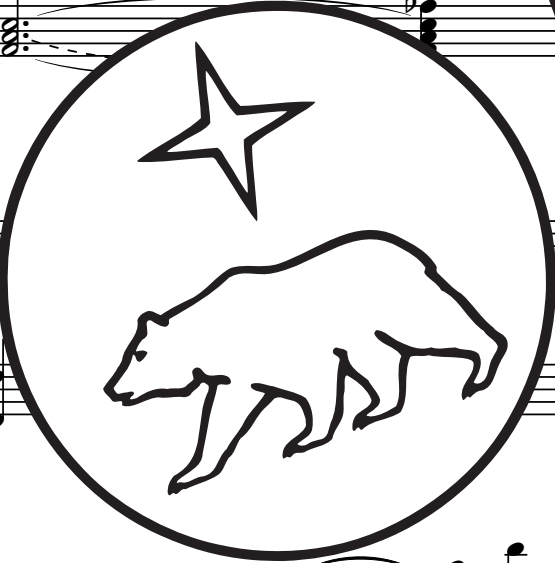
14

17

20

23

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Handwritten musical score for piano, measures 14 to 23. The score is written on grand staves (treble and bass clef). Measures 14-16 show a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Measures 17-19 show a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Measures 20-22 show a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Measure 23 shows a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The score is marked with a large watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'.

26

29

32

35

FINIS CORONAT OPVS

The image displays a musical score for a piece titled 'Bärenreiter Leseprobe'. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into four systems, with measures 26, 29, 32, and 35 marked at the beginning of each system. A large, circular logo is superimposed over the middle of the score. The logo contains a stylized black outline of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. The text 'Bärenreiter Leseprobe' is written in a large, bold, sans-serif font across the center of the page, partially obscuring the musical notation. The text 'Sample page' is written in a smaller, bold, sans-serif font below the main title. The score ends with a double bar line and the text 'FINIS CORONAT OPVS' written vertically on the right side.

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. XII).

Manuel Rodrigues Coelho

- *Flores de Musica pera o Instrumento de Tecla e Harpa*, Lisboa 1620, ed. Macario Santiago Kastner, Lisboa 1961 (*Portugaliae Musica*, vol. I, III).
- *Flores de Musica pera o Instrumento de Tecla e Harpa*, Lisboa 1620, ed. João Vaz, Bolonha 2011.
- *Flores de Musica pera o Instrumento de Tecla e Harpa*, ed. Gerhard Doderer, Leutkirch 1982.

Pedro Reis

- *Fr. Pedro Reis e a sua obra*, ed. Gaspar dos Reis, Braga 1967.
- *Obras de Fr. Pedro Reis*, ed. Klaus Steer, Lisboa 1967.
- *Obras de Fr. Pedro Reis*, ed. Klaus Steer, Braga 1967.
- *Pedro de Lisboa*, ed. Gerhard Doderer, Heidelberg 1984 (*Organica*, vol. XXV).
- *João da Costa de Lisboa*, ed. 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 (*Organica Hispanica*, vol. VII, VIII).
- *12 Sonatas*, ed. João Pedro d'Alvarenga, Lisboa 1995.

José Marques e Silva

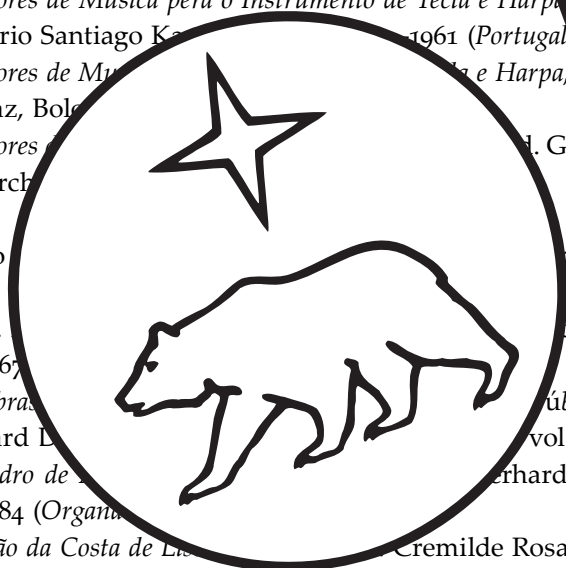
- *Obras completas para Órgão*, ed. João Vaz, Porto 2011.

SAMMELAUSGABEN / COLLECTIONS

- *Cravistas Portugueses*, vol. 1, 2, ed. Macario Santiago Kastner, Schott 2382, 4087 (Manuel Rodrigues Coelho, Frei Jacinto, Carlos Seixas, João de Sousa Carvalho, Pedro de Araújo).
- *Vox Humana – Internationale Orgelmusik (Portugal)*, ed. Gerhard Doderer, B. 8235 (António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo, Diogo da Conceição, Carlos Seixas, José da Madre de Deus, Jacinto de Sacramento, S. 1014, João Marques e Silva).
- *Sonatas para Órgão do século XVIII tardio*, ed. João Vaz, C. 1014, 1015 (Marcos Portugal, Francisco de São Bento, António Joaquim Nunes, Anonimus).

LITERATURHINWEISE / SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Azevedo, Carlos de, *Barroco Organ-Cases of Portugal*, Amsterdam 1972.
- B. 1014, 1015, *La evolución de la caja de órgano en España y Portugal. El órgano español: Actas del Primer Congreso*, Madrid 1983, pp. 341–354.
- 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.



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.