

Sobre a interpretação das batalhas ibéricas para órgão do século XVII: Uma leitura da *Batalha famosa* do manuscrito MM 43 da Biblioteca Pública Municipal do Porto

João Vaz

A batalha é geralmente considerada como um dos géneros mais característicos da literatura organística ibérica do Barroco. Paradoxalmente é, de todas os géneros da música de órgão peninsular, aquele acerca do qual se possuem menos dados sobre a prática interpretativa. A informação que se pode obter a partir da generalidade dos textos seiscentistas sobre música de tecla, aplica-se sobretudo à interpretação das obras contrapontísticas, deixando em aberto muitas questões relacionadas com o carácter eminentemente descritivo das batalhas. Isto explica em parte o facto de o tema da batalha ibérica ser tão pouco versado em estudos actuais sobre música de tecla. Mesmo uma obra tão abrangente e aprofundada como a *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* de Jon Laukvik não menciona uma única vez o termo "batalha" no capítulo dedicado a Espanha e Portugal.¹ Por outro lado, é também interessante verificar que algumas das mais convincentes interpretações de batalhas que actualmente escutamos são aquelas que resultam de uma leitura menos literal do texto musical e de uma intenção clara de sublinhar o seu carácter descritivo.

Não sendo um género exclusivo da música para órgão, a batalha foi muito popular desde o século XVI, sendo a mais célebre das obras desse período *La guerre* de Clément Jannequin, publicada em 1528. Esta peça inclui secções de um carácter descritivo quase realista, com passagens de ritmo vivo e harmonia relativamente estática, que se tornaram comuns na maioria das composições posteriores do género. O primeiro exemplo da adaptação deste estilo ao órgão parece ser o *Tercer tiento de*

¹ Jon Laukvik, *Historical performance practice in organ playing*, Estugarda, Carus, 1996, pp. 207-215.

*sexto tono, Ut y Fa por fe faut sobre la primera parte de la Batalla de Morales de Correa de Arauxo.*²

Embora seja frequente estabelecer uma relação entre a popularização da batalha para órgão e o crescente emprego das palhetas "em chamada" por parte dos organeiros peninsulares a partir da segunda metade do século XVII, não é inteiramente clara a origem daquela que é a mais marcante característica visual (e tímbrica) do órgão barroco ibérico.³ Se a primeira introdução de um registo de Clarim na fachada pode ser atribuída a Fray Joseph de Echevarría e situada por volta de 1660, constituindo nessa época uma novidade⁴, pode também ser observado que poucas décadas depois a utilização das palhetas horizontais estava já amplamente difundida, podendo existir vários meios registos na fachada em instrumentos de maiores dimensões como os construídos na Sé de Toledo entre 1731 e 1734 ou na Sé de Braga entre aproximadamente 1735 e 1739⁵. Parece provável que a proliferação das palhetas horizontais estivesse intimamente ligada à crescente popularidade das batalhas apesar de ser discutível que o seu aparecimento tivesse alguma relação com aquele género musical.

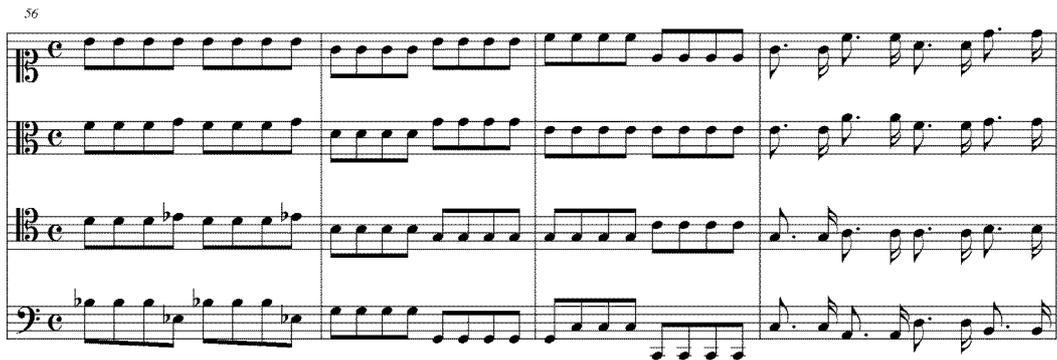
Um dos aspectos mais curiosos na notação das batalhas é a aparente contradição entre a escrita em partitura de órgão (normalmente quatro partes em quatro pautas com quatro claves diferentes) e o carácter marcadamente vertical e homofónico das secções mais idiomáticas daquele tipo de composição. É frequente encontrar passagens que consistem em meras repetições de acordes (onde o aspecto vertical e sobretudo o ritmo são os elementos fundamentais), notadas originalmente como quatro vozes independentes (ex. 1).

² Francisco Correa de Arauxo, *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad organica*, Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626 (edição facsimilada, Genebra, Minkoff, 1981), ff. 59v-63.

³ Peter Williams, *A new history of the organ*, Londres, Faber and Faber, 1980, pp. 120 e ss.

⁴ Jesús Ángel de la Lama, "Principales características de órganos renacentistas y barrocos españoles", *Nassarre Revista Aragonesa de Musicología*, XVIII, 1-2, 2002, pp. 22-26.

⁵ Manuel Valença, *A arte organística em Portugal (1326-1750)*, Braga, Editorial franciscana, 1990, pp. 200-201.



Exemplo 1: Diogo da Conceição, *Batalha de 5º tom* (P-Pm 43, f. 102)

Durante o século XVII coexistiram na Península Ibérica dois tipos de notação para música de tecla: a partitura de órgão, sistema de escrita herdado da tradição polifônica vocal, e a chamada tablatura espanhola. Apesar dos esforços em defesa da tablatura, enquanto sistema de notação mais apropriado à prática teclística, nomeadamente através de Francisco Correa de Arauxo no seu *Prologo en alabança de la cifra*⁶, a partitura parece prevalecer como método preferido de fixação e de transmissão de textos musicais destinados ao órgão, nomeadamente no caso das batalhas. Em Portugal, à excepção da *Arte nouamente inventada pera aprender a tanger* de Gonçalo de Baena (impressa em Lisboa em 1540) e do *Libro de cyfra adonde se contem varios jogos de versos, e obras, e outras coriosidades de varios autores* (manuscrito MM 42 da Biblioteca Pública Municipal do Porto), todas as fontes seiscentistas de música de tecla manuscritas ou impressas que sobreviveram até hoje utilizam o sistema de notação em partitura.

À medida que a música se tornou cada vez mais marcadamente instrumental e (sobretudo no caso das batalhas) mais frequentemente homofônica, foi-se acentuando a incongruência entre o sistema da notação em partitura de órgão e a música que através dele se pretendia fixar. Esta coexistência de um sistema de notação ligado à polifonia vocal com um idioma musical claramente instrumental manteve-se até finais de seiscentos. A notação das batalhas era assim o resultado da forçosa redução de uma

⁶ Francisco Correa de Arauxo, *op. cit.*, [ff. ix-x].

ideia musical aos limites de um sistema de escrita concebido para outros fins e a distância entre a ideia musical e a música escrita (mais notória nas batalhas do que noutros géneros mais contrapontísticos) apelava ainda mais à habitual prática improvisatória associada à interpretação teclística. A notação continuava a constituir uma espécie de esqueleto sobre o qual o intérprete (re)construía a música de acordo com uma tradição interpretativa.⁷

Grande parte da dificuldade na execução das batalhas reside na definição dessa prática interpretativa. Através dos tratados seiscentistas é possível obter informações precisas sobre formação do organista no século XVII, assim como sobre a forma de abordar um tento, de o registar e de o ornamentar. No que diz respeito às batalhas, no entanto, subsiste pouca ou nenhuma informação específica.

O manuscrito MM 43 da Biblioteca Pública Municipal do Porto (P-Pm MM 43) é uma colectânea de obras para órgão elaborada em finais do século XVII. O frontispício, muito ornado, ostenta a inscrição "Livro de obras de Órgão juntas pela curiosidade do P. P. Fr. Roque da Cõceição Anno de 1695". O volume foi editado na íntegra em 1967 pela Fundação Calouste Gulbenkian numa transcrição de Klaus Speer⁸, embora várias obras nele contidas tenham sido anteriormente editadas individualmente. Este manuscrito, escrito todo ele em partitura de órgão, é uma das mais importantes fontes para o estudo da música de órgão portuguesa seiscentista. As duas páginas que se sucedem ao frontispício apresentam um diagrama de um teclado de quarenta e duas teclas (C – a" com a primeira oitava curta) sobre as quais estão inscritos os algarismos correspondentes à tablatura de órgão espanhola utilizada por Hernando de Cabezón ou Francisco Correa de Arauxo. Embora variável ao longo do manuscrito, o nível geral do trabalho de cópia é bastante elevado.

O exemplo escolhido para o presente artigo é a *Batalha famosa* incluída no manuscrito a folhas 67 – 76v. É uma das peças mais cuidadosamente copiadas de todo o manuscrito e a semelhança entre a caligrafia do título e demais inscrições ao longo

⁷ V. Robert Donnington, *Baroque music: style and performance*, Nova Iorque, Norton, 1982, pp. 6-10.

⁸ Klaus Speer (ed.), *Fr. Roque da Conceição, Livro de obras de órgão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

da obra e a caligrafia do índice faz supor que a cópia seja da autoria do próprio Fr. Roque da Conceição. Uma versão da mesma obra, ainda que ligeiramente abreviada, encontra-se no manuscrito 964 da Biblioteca Pública de Braga (P-BRp Ms 964) sob o título *Obra de sexto Tom sobre a Batalha*.⁹

A *Batalha famosa* é uma composição extremamente longa (373 compassos) com algumas aparentes inconsistências ao nível estrutural. Além disso, tal como muitas outras peças do manuscrito, enferma de diversos erros de cópia (sobretudo colocação errada de acidentes e troca de claves). No entanto contém valiosas informações para o conhecimento da praxis interpretativa deste género de obras. Especialmente interessantes são as inscrições incluídas em determinadas secções, as quais, ao contrário das indicações de carácter descritivo que se podem encontrar em obras mais tardias deste género¹⁰, parecem constituir advertências específicas relacionadas com a interpretação.

A *Batalha famosa* apresenta (como a generalidade das peças do género) uma interpolação de secções de rigoroso contraponto a quatro vozes com outras de carácter mais livre e frequentemente descritivo, como fanfarras, toques de clarim e baterias de acordes com ritmos pontuados. De entre as secções de carácter não contrapontístico contam-se também aquelas onde a voz superior se movimenta em valores rápidos (normalmente em escalas descendentes ou ascendentes) sobre uma ou mais notas graves que funcionam como um bordão. Nesta obra a primeira situação deste tipo ocorre entre os compassos 46 e 77 (ex. 2).

⁹ Gerhard Doderer (ed.), *Obras selectas para órgão, Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 183-192.

¹⁰ Cf. por exemplo *La gran batalla de Marengo* onde surgem inscrições como "Cañonazos de infanteria" ou "Empiezan atacar".

46

Esta mão esquerda sempre ha de estar a bolir enquanto se dispara a arcabuzaria

51

Exemplo 2: *Batalha famosa* (P-Pm MM 43 f. 68)

Este tipo de figuração aparece em quase todas as batalhas do manuscrito MM 43 da Biblioteca Pública do Porto assim como na maior parte das contidas no manuscrito 964 da Biblioteca Pública de Braga. A execução literal de passagens assim escritas resulta normalmente decepcionante e é frequente a hesitação entre considerá-las como secções descritivas ou como simples interlúdios. A inscrição presente nesta página do manuscrito ("Esta mão esquerda sempre ha de estar a bolir enquanto se dispara a arcabuzaria") parece apontar para uma intenção de descrever os disparos dos arcabuzes através de rápidas escalas descendentes e ascendentes, o que pressupõe uma execução brilhante e obviamente uma registação condizente, possivelmente com a palhetaria. Por outro lado, a expressão "bolir" (forma arcaica do verbo bulir = mexer-se, agitar-se, palpitar) sugere que as notas da mão esquerda não sejam tocadas como estão escritas – ou seja, como valores longos (ex. 3a) – mas sim enriquecidas com uma figuração mais movimentada (ex. 3b ou 3c). A irrelevância dos valores longos é, aliás, corroborada pelo facto de as notas da mão esquerda serem indiscriminadamente notadas como semibreves ou como duas mínimas sem ligadura de prolongação.

a)

b)

c)

Exemplo 3

Situações relativamente semelhantes surgem nos compassos 220 a 226 e 292 a 316.

220

Esta vos ha de estar a quebrar sempre sem descansar

292

Esta mão esquerda Venha de estar a quebrar em todos os signos

Exemplo 4: *Batalha famosa* (P-Pm MM 43 ff. 73 e 74v)

Em ambos os casos há inscrições relativas à forma de execução da mão esquerda (ex. 4) onde o verbo "quebrar" parece recomendar a utilização do quebro (termo português para o ornamento descrito pelos tratadistas espanhóis dos séculos XVI e XVII e designado como *quebro*) nas notas longas do baixo. Mediante a aplicação de um *quebro reiterado* a passagem que se inicia no compasso 292 resultaria muito menos estática e mais adequada à descrição do fragor bélico (ex. 5).

292

Exemplo 5

Esta prática estaria conforme com a tendência, cada vez mais frequente na transição para o século XVIII, de encarar este tipo de ornamentos como forma de dinamizar uma nota longa, como é referido por exemplo por Pablo Nassarre.¹¹

¹¹ Pablo Nassarre, *Segunda parte de la Escuela musica*, Saragoça, Herederos de Manuel Roman, 1723, Edição facsimilada, Saragoça, Institución "Fernando el Católico", 1980, p. 470.

Vsase de esta diferencia [trino] siempre que ha de aver detencion en alguna figura que dè tiempo para su execucion. Puede ser mas, y menos dilatado, segun la voluntad del Instrumentista. Es muy conveniente su uso, especialmente quando a detencion de la figura es de un compàs, ù de medio; porque con la variedad de sonidos tan veloces, deleyta mas el oido, que quando es un solo sonido. Porque, aunque el Organo se oye continuo teniendo el dedo en la tecla sin movimiento, es mais deleytable quando es trinado; y no por esso se dexa de considerar por uno solo sonido, aunque son muchos los movimientos.

Nenhuma das inscrições encontradas na *Batalha famosa* surge na versão desta peça registada no manuscrito Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga. No entanto, a passagem correspondente à ilustrada no exemplo 2 ostenta nesta fonte a indicação "Clarins fazendo nelle o que quiserem", um evidente apelo à improvisação por parte do intérprete no que diz respeito à execução da os motivos da mão direita.

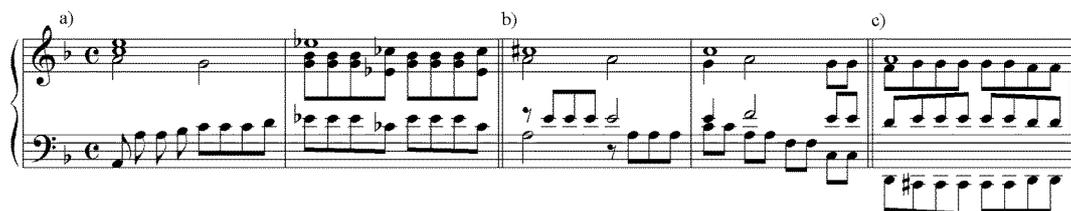
Outro aspecto notacional da *Batalha famosa* que suscita várias dúvidas é a abundância de acidentes. É praticamente impossível definir quais destes acidentes foram adicionados posteriormente¹². Há também bastantes erros na colocação de acidentes em todo o manuscrito. Em qualquer caso, a concordância entre a colocação da generalidade dos acidentes nas duas versões desta obra (P-Pm MM 43 e P-BRp Ms 964) sugere uma prática relativamente enraizada no que diz respeito à semitonia.

A ocorrência de acidentes na *Batalha famosa* parece dividir-se em duas categorias. Na primeira incluem-se os acidentes (sustenidos ou bemóis) que têm uma função evidente de alterar a nota junto da qual estão colocados. Apesar da aparente "normalidade" desta situação, surgem casos onde o crescente número de acidentes conduz a tonalidades como fá susenido menor com a presença do mi susenido (c. 249) o que levanta graves problemas de conciliação com o tipo de temperamento provavelmente utilizado nos instrumentos da época.¹³ Surgem também bruscas mudanças de harmonia (cc. 239 ou 252) e, mais estranho ainda, a colocação de

¹² Cf. Klaus Speer, *op. cit.*, p. XIV

¹³ Subsistem ainda muitas dúvidas em relação aos temperamentos utilizados em Portugal no século XVII, embora haja evidência de uma certa abertura a sistemas mais temperados: cf. por exemplo [*Obra*] de 5º tom (P-BRp Ms 964, pp. 112-112v) onde é pedido o lá bemol. No entanto, Carlos Seixas (1704-1742), que escreve para o cravo em tonalidades como Mi maior ou fá menor, apenas utiliza as tonalidades de Sol maior e de lá menor nas suas sonatas para órgão (embora em todas surja o ré susenido).

sustenidos no dó grave (cc. 264 e 265) a qual, embora consistente com o contexto harmónico, é irrealizável num teclado com oitava curta (ex. 6a, 6b e 6c).



Exemplo 6

Evidentemente, algumas destas situações mais inexplicáveis podem ser atribuídas a um lapso do copista. No entanto, a presença desta obra no manuscrito 964 da Biblioteca Pública de Braga com as mesmas alterações nas mesmas passagens parece excluir esta hipótese, tanto mais que não está demonstrada qualquer relação estemática entre os dois manuscritos.¹⁴

O segundo tipo de colocação de acidentes é aquele em que os sinais (neste caso sempre sustenidos) estão inscritos nas próprias linhas do pentagrama. Na maior parte destes casos é difícil (ou mesmo impossível) atribuir aos sinais a função de alterar ascendentemente a nota existente no compasso onde estão colocados (cc. 220 a 226 e 304 a 306).

O ex. 7 reproduz os compassos 303 a 308 tal como estão notados no manuscrito (para uma melhor compreensão utilizou-se em vez do moderno sustenido um sinal graficamente mais próximo do utilizado no manuscrito).

¹⁴ Uma terceira versão desta batalha surge bastante abreviada em P-Pm MM 43 (ff. 49v a 55) com menos acidentes em passagens semelhantes.

303

Exemplo 7: *Batalha famosa* (P-Pm MM 43, f. 75)

Nesta passagem parece evidente que as notas si (c. 303, baixo), dó (cc. 305 e 306, baixo) e fá (c. 308, tenor) têm que ser alteradas ascendentemente, embora a colocação dos sustenidos nem sempre seja clara. O que resulta mais intrigante é a colocação de sinais (aparentemente sustenidos) na pauta do baixo nos compassos 305 a 307. A maior parte destes sinais não pode ser encarada como tendo a função de sustenido. A não se tratar de um erro do copista (algo improvável neste contexto) estas indicações só poderão fazer sentido se consideradas como parte da ornamentação sugerida pela inscrição que aparece dez compassos antes ("Esta mão esquerda Venha de estar a quebrar em todos os signos"). À luz desta interpretação, esta passagem poderia resultar muito mais movimentada e com um dinamismo crescente até ao início do movimento contínuo de semicolcheias paralelas que surge no compasso 318 (ex. 8).

302

306

Exemplo 8

As hipóteses apresentadas reflectem uma visão da notação seiscentista enquanto expressão limitada da ideia musical e enquanto base para uma intervenção do executante. Não podem evidentemente ser consideradas definitivas, pelo que deixam ainda em aberto muitas questões interpretativas. O propósito do presente artigo é pois, através de uma leitura da *Batalha famosa*, contribuir para uma reconsideração das possibilidades de interpretação das batalhas ibéricas do século XVII, esperando-se que venha a constituir um estímulo à investigação futura.