

Relatório de Estágio

TRANSCRIÇÃO DOS EXERCÍCIOS DE ACOMPANHAMENTO DE JOÃO DE SOUSA CARVALHO E SUA IMPORTÂNCIA NA PRÁTICA PEDAGÓGICA ATUAL

Mestrado em Ensino da Música

Flávia Maria da Silva e Almeida e Castro

Dezembro 2017

Orientador: Professor Doutor João Vaz

Índice

Índice	I
Índice de Figuras	IV
Índice de Gráficos	VI
Índice de Tabelas	VII
Abreviaturas	IX
Agradecimentos	X
Resumo I - Prática Pedagógica	XI
Resumo II - Investigação	XII
Palavras Chave	XII
Abstract I – Pedagogical Practice	XIII
Abstract II – Research	XIV
Keywords	XIV
Secção I – Prática Pedagógica	- 1 -
1. Caracterização da Escola	- 2 -
2. Caracterização dos Alunos	- 5 -
2.1 Aluna A – Iniciação	- 9 -
2.2 Aluna B – Básico, 1º grau	- 11 -
2.3 Aluna C – Secundário, 8º grau	- 13 -
3. Práticas Educativas Desenvolvidas	- 15 -
4. Análise Crítica da Atividade Docente	- 21 -
4.1 Aluna A	- 21 -
4.2 Aluna B	- 33 -
4.3 Aluna C	- 43 -
5. Conclusão	- 52 -
Secção II – Investigação	- 53 -
1. Descrição do Projeto de Investigação	- 53 -
1.1 Objetivo	- 53 -
1.2 Contexto	- 54 -
1.3 Descrição	- 57 -
1.4 <i>Partimenti</i>	- 59 -

1.5 Breve biografia do compositor	- 61 -
2. Revisão da Literatura	- 62 -
2.1 Tratados de música no séc. XVIII	- 63 -
2.2 <i>Partimenti</i> em tratados de música do séc. XVIII	- 65 -
2.3 Estudos atuais	- 68 -
3. Metodologia de Investigação	- 71 -
3.1 Escolha dos <i>partimenti</i>	- 71 -
3.2 Transcrição dos <i>partimenti</i> de João de Sousa Carvalho	- 72 -
3.3 Análise didática dos <i>partimenti</i>	- 73 -
3.3.1 Lição 1ª	- 74 -
3.3.2 Lição 2ª	- 75 -
3.3.3 Lição 3ª	- 76 -
3.3.4 Lição 4ª	- 77 -
3.3.5 Lição 5ª	- 78 -
3.3.6 Lição 6ª	- 79 -
3.3.7 Lição 7ª	- 80 -
3.3.8 Lição 8ª	- 81 -
3.3.9 Lição 9ª	- 82 -
3.3.10 Lição 10ª	- 83 -
3.3.11 Lição 11ª	- 84 -
3.3.12 Lição 12ª	- 85 -
3.3.13 Lição 13ª	- 86 -
3.3.14 Lição 14ª	- 87 -
3.3.15 Lição 15ª	- 88 -
3.3.16 Lição 16ª	- 89 -
3.3.17 Lição 17ª	- 90 -
3.3.18 Lição 18ª	- 91 -
3.3.19 Lição 19ª	- 92 -
3.4 Elaboração de um questionário	- 94 -
3.5 Análise dos resultados	- 96 -
3.6 Adaptação dos <i>partimenti</i> para os alunos de órgão	- 97 -
3.6 Conclusão das metodologias de investigação aplicadas	- 98 -
4. Apresentação e Análise de Resultados	- 99 -

4.1 Conclusão do questionário	- 113 -
5. Práticas a Considerar num Futuro Próximo	- 114 -
6. Considerações	- 119 -
7. Conclusão	- 122 -
Bibliografia	- 123 -
1. Fontes Primárias	- 123 -
2. Teses	- 124 -
3. Outras Fontes (artigos, livros e sites da internet)	- 124 -
Anexo 1	- 127 -
Transcrição dos <i>Partimenti</i> de João de Sousa Carvalho	- 127 -

Índice de Figuras

Figura 1: <i>Huppelliedje</i> (nº10) de C. Ingelse	- 21 -
Figura 2: <i>Kleine golfjes</i> (nº11) de C. Ingelse	- 22 -
Figura 3: Posição das mãos para as peças das Figuras 1 e 2	- 22 -
Figura 4: <i>Rondtollen</i> (nº13), de C. Ingelse	- 23 -
Figura 5: Posição das mãos para a peça da Figura 4	- 23 -
Figura 6: Posição das mãos para as peças das Figuras 7 e 8	- 23 -
Figura 7: <i>Grote golven</i> (nº15) de C. Ingelse	- 24 -
Figura 8: <i>Laat de kinderen tot Mij komen</i> , (nº16) de C. Ingelse	- 24 -
Figura 9: <i>In spiegelbeeld</i> (nº38) de C. Ingelse	- 25 -
Figura 10: <i>Treurmars</i> (nº73) de C. Ingelse	- 26 -
Figura 11: <i>A little Fairytale</i> , nº10 do Manual I de S. Suzuki	- 27 -
Figura 12: <i>Intervallen fanfare</i> (nº119) de C. Ingelse	- 29 -
Figura 13: <i>Ode in die Freude</i> (nº124), adaptado por C. Ingelse	- 30 -
Figura 14: <i>Schoolreisje</i> (nº144) de C. Ingelse	- 31 -
Figura 15: <i>Een regenachtig boottochtje</i> (nº72) de C. Ingelse	- 34 -
Figura 16: Acordes quebrados em sol maior	- 36 -
Figura 17: Coral <i>God roept ons, broders, tot de daad</i> (nº185) de C. Ingelse	- 37 -
Figura 18: Exercícios de dedos presos em quartas	- 38 -
Figura 19: Exercícios de dedos presos em terceiras	- 38 -
Figura 20: Exercícios de dedos presos em segundas	- 39 -
Figura 21: Exercício do dedo 1 preso com figuração rápida	- 39 -
Figura 22: Exercícios do dedo 2 preso com figuração rápida	- 40 -
Figura 23: Foto dos órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra	- 43 -
Figura 24: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 1ª</i> , cc. 1 a 24	- 74 -
Figura 25: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 2ª</i> , cc. 1 a 10	- 75 -
Figura 26: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 3ª</i> , cc. 1 a 7	- 76 -
Figura 27: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 4ª</i> , cc. 1 a 14	- 77 -
Figura 28: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 5ª</i> , cc. 1 a 32	- 78 -
Figura 29: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 6ª</i> , cc. 1 a 23	- 79 -
Figura 30: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 7ª</i> , cc. 1 a 25	- 80 -
Figura 31: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 8ª</i> , cc. 1 a 10	- 81 -

Figura 32: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 9ª</i> , cc. 1 a 6	- 82 -
Figura 33: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 10ª</i> , cc. 1 a 10	- 83 -
Figura 34: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 11ª</i> , cc. 1 a 10	- 84 -
Figura 35: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 12ª</i> , cc. 1 a 31	- 85 -
Figura 36: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 13ª</i> , cc. 1 a 9	- 86 -
Figura 37: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 14ª</i> , cc. 1 a 20	- 87 -
Figura 38: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 15ª</i> , cc. 1 a 9	- 88 -
Figura 39: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 16ª</i> , cc. 1 a 12	- 89 -
Figura 40: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 17ª</i> , cc. 1 a 24	- 90 -
Figura 41: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 18ª</i> , cc. 1 a 18	- 91 -
Figura 42: João de Sousa Carvalho, excerto <i>Lição 19ª</i> , cc. 1 a 32	- 92 -
Figura 43: <i>Lição 13ª</i>	- 105 -
Figura 44: <i>Lição 19ª</i>	- 107 -
Figura 45: <i>Lição 1ª</i>	- 109 -
Figura 46: Exercício 1 com base na <i>Lição 1ª</i> dos <i>partimenti</i> de João de Sousa Carvalho - 1º e 2º graus, cc. 1 a 24	- 118 -
Figura 47: Exercício 2 com base na <i>Lição 1ª</i> dos <i>partimenti</i> de João de Sousa Carvalho - 1º grau e 2º graus, cc. 1 a 24	- 118 -
Figura 48: Horário das crianças que frequentavam o Real Seminário da Patriarcal nos meses de janeiro, fevereiro, novembro e dezembro	- 120 -
Figura 49: Facsimile das <i>Lições de Acompanhamento</i> do compositor João de Sousa Carvalho	- 127 -

Índice de Gráficos

Gráfico 1: AMSC Ensino da música, número de alunos por regime no ano letivo de 2014/15	
- 2 -	
Gráfico 2: Pergunta 1 – Em que região do país ensina?	- 100 -
Gráfico 3: Pergunta 2 - Considera importante a utilização de repertório português dos séculos XVII e XVIII no ensino do órgão até ao 3º grau?	- 100 -
Gráfico 4: Pergunta 3 - Considera importante a utilização de repertório português dos séculos XVII e XVIII no ensino do órgão nos 4º e 5º graus?	- 101 -
Gráfico 5: Pergunta 4 - Considera importante a utilização de repertório português dos séculos XVII e XVIII no ensino do órgão no nível secundário?	- 102 -
Gráfico 6: Pergunta 5 - Em média, quantas peças portuguesas dá aos seus alunos até ao 3º grau, considerando os 3 anos?	- 103 -
Gráfico 7: Pergunta 6 - Em média, quantas peças portuguesas dá aos seus alunos dos 4º e 5º graus, considerando os dois anos?	- 103 -
Gráfico 8: Pergunta 7 - Em média, quantas peças portuguesas dá aos seus alunos do nível secundário, considerando os três anos?	- 104 -
Gráfico 9: Pergunta 8 - O excerto acima (<i>Lição 13ª</i>) é uma transcrição de uma das <i>Lições de acompanhamento</i> de João de Sousa Carvalho. Considerando o respetivo nível de dificuldade, em que grau o consideraria utilizar?	- 106 -
Gráfico 10: Pergunta 9 – O excerto acima (<i>Lição 19ª</i>) é uma transcrição de uma das <i>Lições de acompanhamento</i> de João de Sousa Carvalho. Considerando o respetivo nível de dificuldade, em que grau o consideraria utilizar?	- 108 -
Gráfico 11: Pergunta 10 - O excerto acima (<i>Lição 1ª</i>) é uma transcrição de uma das <i>Lições de acompanhamento</i> de João de Sousa Carvalho. Considerando o respetivo nível de dificuldade, em que grau o consideraria utilizar?	- 110 -
Gráfico 12: Pergunta 11 - Considerando os exemplos aqui observados, como material didático a apresentar aos alunos, qual a resposta que considera mais adequada?	- 110 -
Gráfico 13: Pergunta 12 – Como usaria estes excertos?	- 111 -
Gráfico 14: Pergunta 13 - Considerando os excertos aqui observados, acha que estas <i>Lições</i> de JSC podem ser uma mais valia para os nossos alunos de órgão?	- 112 -
Gráfico 15: Pergunta 14 - Gostaria de ter uma cópia da transcrição das 19 <i>Lições</i> de João de Sousa Carvalho?	- 112 -

Índice de Tabelas

Tabela 1: Tempo semanal de instrumento dos alunos da AMSC	- 3 -
Tabela 2: Número de alunos por professor de órgão da AMSC	- 6 -
Tabela 3: Número de aulas assistidas/lecionadas durante o estágio	- 7 -
Tabela 4: Atividades e feriados coincidentes com as aulas de órgão por cada aluno	- 7 -
Tabela 5: Projetos da classe de órgão da AMSC dos últimos 3 anos	- 8 -
Tabela 6: Problemas técnicos que devem ser trabalhados desde o início do percurso de um organista	- 20 -
Tabela 7: Planificação do Festival de teclas na AMSC realizado no dia 1/4/ 2017	- 28 -
Tabela 8: As várias vertentes técnicas e musicais exploradas em cada uma das peças da prova-	41 -
Tabela 9: Temas e objetivos trabalhados em contexto de aula durante o ano	- 46 -
Tabela 10: Temas e objetivos trabalhados em contexto de aula durante o 2º e 3º períodos	- 49 -
Tabela 11: Objetivos definidos para o nível secundário no programa de órgão da AMSC	- 50 -
Tabela 12: Programa da Prova Global de órgão na AMSC	- 51 -
Tabela 13: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 1ª de João de Sousa Carvalho	- 74 -
Tabela 14: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 2ª de João de Sousa Carvalho	- 75 -
Tabela 15: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 3ª de João de Sousa Carvalho	- 76 -
Tabela 16: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 4ª de João de Sousa Carvalho	- 77 -
Tabela 17: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 5ª de João de Sousa Carvalho	- 78 -
Tabela 18: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 6ª de João de Sousa Carvalho	- 79 -
Tabela 19: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 7ª de João de Sousa Carvalho	- 80 -
Tabela 20: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 8ª de João de Sousa Carvalho	- 81 -
Tabela 21: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 9ª de João de Sousa Carvalho	- 82 -
Tabela 22: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 10ª de João de Sousa Carvalho	- 83 -
Tabela 23: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 11ª de João de Sousa Carvalho	- 84 -
Tabela 24: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 12ª de João de Sousa Carvalho	- 85 -
Tabela 25: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 13ª de João de Sousa Carvalho	- 86 -
Tabela 26: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 14ª de João de Sousa Carvalho	- 87 -
Tabela 27: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 15ª de João de Sousa Carvalho	- 88 -
Tabela 28: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 16ª de João de Sousa Carvalho	- 89 -

Tabela 29: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 17 ^a de João de Sousa Carvalho	- 90 -
Tabela 30: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 18 ^a de João de Sousa Carvalho	- 91 -
Tabela 31: Competências a trabalhar na <i>Lição</i> 19 ^a de João de Sousa Carvalho	- 92 -
Tabela 32: Exemplo de aula de improvisação para os alunos do 2º ciclo	- 115 -
Tabela 33: exercícios progressivos de improvisação - cc. 9 a 15 da <i>Lição</i> 1 ^a de João de Sousa Carvalho	- 117 -

Abreviaturas

AMSC – Academia de música de Santa Cecília

BC – Baixo contínuo

c. - compasso

cc. - compassos

EMCN – Escola de Música do Conservatório Nacional

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

IGL – Instituto Gregoriano de Lisboa

MEM – Mestrado no Ensino da Música

p. – página

pp. - páginas

Agradecimentos

Ao Professor Doutor João Vaz por ter respondido tão prontamente a todas as perguntas que foram surgindo, às novas sugestões e por tudo o que me transmitiu ao longo deste percurso académico. Ao Diretor da Academia de Santa Cecília, grande colega e excelente professor de órgão, pela inspiração e pelo saber que tão bem sabe transmitir. Aos meus colegas António Esteireiro e Sérgio Silva pelo apoio e pela disponibilidade.

Ao professor Nicholas MacNair que tão gentilmente me ajudou na tradução dos resumos.

Aos meus amigos e a todos os meus colegas de órgão que me ajudaram durante esta etapa e responderam ao inquérito, em especial às minhas colegas Inês Machado, Isabel Albergaria e Célia Tavares pela partilha de conhecimento.

Ao meu marido, Pedro, que com toda a atenção e carinho me ajudou neste percurso. Aos meus filhos um beijinho por serem os maiores.

Resumo I - Prática Pedagógica

O presente relatório de estágio foi feito no âmbito do Mestrado em Ensino da Música na Escola Superior de Música de Lisboa. As aulas foram lecionadas e observadas na Academia de Música de Santa Cecília. A aluna A frequentou o nível I da Iniciação e a Aluna B o 1º grau. Ambas as alunas fizeram parte da classe de órgão da mestrandia e começaram este ano a aprender órgão. A Aluna C frequentou o 8º grau e foi aluna do professor Rui Paiva, professor cooperante e diretor pedagógico da mesma escola.

No capítulo um é apresentada a escola onde as aulas foram lecionadas e observadas. No capítulo dois é feita a descrição dos alunos e uma síntese das peças, exercícios e jogos trabalhados ao longo do ano. No capítulo três são apresentadas as linhas orientadoras da docência não só relativas aos alunos descritos neste relatório de estágio como também no geral dos alunos da mestrandia. Esta primeira secção termina com uma crítica da atividade docente no capítulo quatro, onde é feita uma reflexão sobre os aspetos positivos e negativos que decorreram ao longo do estágio, os desafios e as estratégias encontradas para os resolver, assim como a definição das metas a atingir em cada um dos alunos.

Resumo II - Investigação

A presente investigação tem como principal objetivo a realização da transcrição de material pedagógico usado durante o século XVIII em Portugal pelo compositor João de Sousa Carvalho (1745-1798) e aferir a sua utilidade no contexto atual dos alunos de órgão nas aulas de baixo contínuo e improvisação ou nas aulas de órgão como música portuguesa ou exercício técnico.

João de Sousa Carvalho é considerado um dos compositores portugueses de referência da segunda metade do século XVIII. As suas *Lições de Acompanhamento* foram escritas para os seus alunos do Real Seminário da Patriarcal, escola criada por D. João V. Graças a esta escola, temos um património vastíssimo de material didático de compositores de referência da mesma época. Na sua triagem durante a investigação, a mestrandia considerou que João de Sousa Carvalho foi o que demonstrou uma escrita melódica mais apelativa para os alunos. Os seus exercícios exploram o acompanhamento ao teclado com elementos de carácter virtuosístico e elaboradas ornamentações que vão muito além de uma base de acordes ou simples harmonias sucessivas. Nestes *partimenti*, a capacidade de improvisar é explorada ao máximo e o intérprete é também criador.

Após a escolha dos *partimenti* de Sousa Carvalho, foram transcritas as suas dezanove *Lições de Acompanhamento* e foi realizado um inquérito aos colegas de órgão.

O material didático encontrado nesta altura, e em particular este de Sousa Carvalho, apresenta um elevado nível de qualidade, o que nos leva a pensar que esta investigação poderá servir também para potenciar outro tipo de investigações direcionadas à população organista.

Palavras Chave

Baixo contínuo, acompanhamento, música portuguesa, Sousa Carvalho, órgão.

Abstract I – Pedagogical Practice

The report presented here is of an internship in the context of a master's degree in specialized teaching at the *Escola Superior de Música de Lisboa*. The lessons were given and observed at the *Academia de Música de Santa Cecília*. Pupil A was attending level I of Initiation, and Pupil B the 1st grade. Both pupils began learning organ for the first time this year, in the organ class of the investigator. Pupil C was attending 8th grade in the class of Rui Paiva, a co-operating teacher as well as Pedagogical Director of the school.

The first chapter is devoted to the school where the classes were given and observed. Chapter two gives a description of the pupils and a summary of the pieces, exercises and games used during the year. Chapter three focusses on the teaching guidelines applied by the investigator to all her pupils, including those described in detail in this report. The fourth and final chapter of this section takes a critical look at the teaching activity, defining the aims to be achieved with each of the pupils, and reflecting as well on the positive and negative factors occurring during the internship, with both the challenges and the consequent strategies evolved to confront them.

Abstract II – Research

The research presented here has as its principal objective the transcription of 18th century teaching material, used in Portugal by the composer *João de Sousa Carvalho* (1745-1798), and an assessment of its importance in the present-day context of organ pupils a) as an exercise in thorough bass and improvisation classes or b) as Portuguese music or a technical exercise in organ lessons.

João de Sousa Carvalho is considered to be one of the major Portuguese composers of the latter half of the 18th century. His *Lições de acompanhamento* were written for his pupils at the *Real Seminário da Patriarcal*, a school created by King João V. Thanks to the existence of this school we have a vast collection of didactical material from major composers of the same period. In her evaluation of this material the researcher considers that of Sousa Carvalho to show the most attractive melodic writing for students. His exercises for keyboard accompaniment make use of virtuoso elements and elaborate ornamentation which go well beyond a chordal basis or simple harmonic progressions. In these *partimenti* the ability to improvise is exploited to the maximum and the interpreter is also a creator.

After choosing *Sousa Carvalho's partimenti*, his nineteen *Lições de acompanhamento* were also transcribed, followed by a survey among the organ teachers.

The didactical material that has been discovered from this period, particularly that of Sousa Carvalho, reveals an unsurpassable quality, leading us to believe that this research will serve to inspire other forms of research directed towards the youngest organ pupils.

Keywords

Continuo, accompaniment, Portuguese music, Sousa Carvalho, organ.

Secção I – Prática Pedagógica

*A vida está cheia de desafios que, se aproveitados de forma criativa,
transformam-se em oportunidades (Marxwell Maltz)*

Este trabalho foi realizado no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML). As aulas foram lecionadas e observadas na Academia de Música de Santa Cecília, onde a mestrande é professora de cravo desde janeiro de 2004 e professora de órgão desde janeiro de 2012. Os alunos de iniciação e 2º ciclo observados são seus alunos desde o presente ano letivo. A aluna de nível secundário é aluna do professor Rui Paiva, professor cooperante.

1. Caracterização da Escola

A Academia de Música de Santa Cecília (AMSC) é uma escola privada com ensino integrado de música que possibilita aos seus alunos prosseguirem os seus estudos a nível superior nas mais variadas áreas, desde musicais a economia, ciências, entre outras. Foi fundada em 1964 pela Embaixatriz Vera Franco Nogueira, sem fins lucrativos. Tem alunos desde o pré-escolar (3 anos) até ao 12º ano de escolaridade. Apesar de, desde o início, o ensino contemplar a música, só em 1983 é que foi legislado. Os professores de instrumento dão aulas maioritariamente a alunos a partir do 3ºano de escolaridade até ao 12º ano, sendo que por vezes e por vontade dos pais começam mais cedo.

A AMSC conta com 57 professores na componente académica e 52 professores na componente musical. Tem cerca de 630 alunos, organizados em 2 turmas por ano de escolaridade, dos 3 anos do pré-escolar até ao 9º ano e uma turma de cada curso no ensino secundário. No ano letivo de 2014/2015 os alunos dividiram-se por ano e regime da seguinte forma:

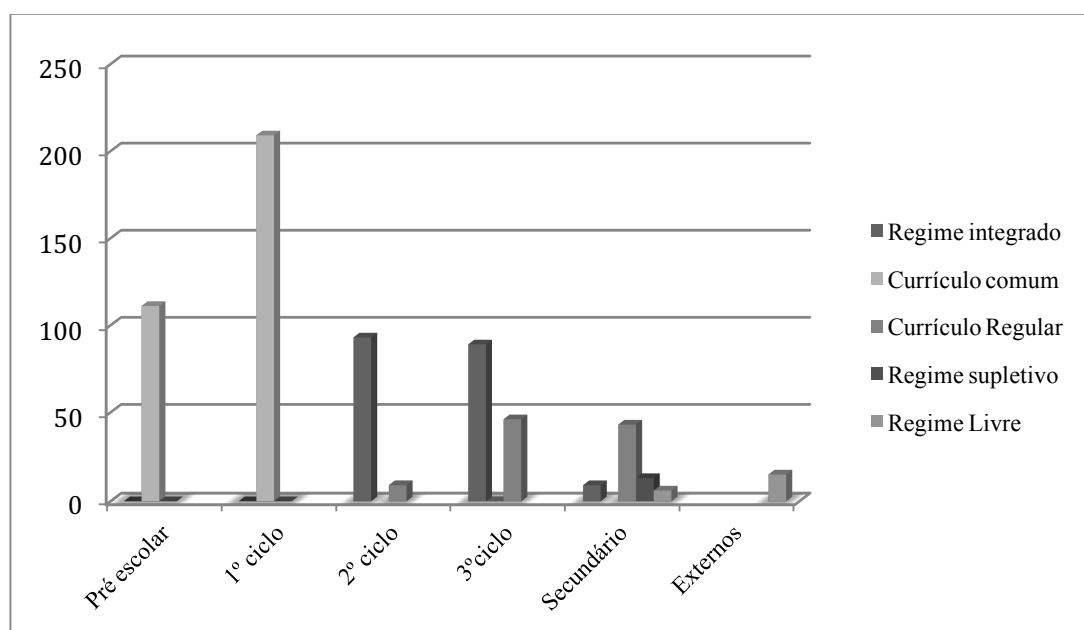


Gráfico 1: AMSC Ensino da música, número de alunos por regime no ano letivo de 2014/15

Os alunos da AMSC têm uma carga horária no instrumento diferente das escolas oficiais como o Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL) ou a Escola de Música do Conservatório

Nacional (EMCN) devido ao Contrato Patrocínio ter diminuído no ano letivo de 2014/2015. As escolas oficiais oferecem aos seus alunos duas aulas de instrumento de 45 minutos das quais, uma é partilhada com um ou mais alunos. A AMSC conseguiu organizar o tempo semanal de cada aluno tal como é apresentado na Tabela 1.

Ciclo	Ano	Tempo semanal de instrumento
1º Ciclo	3º ano	30 minutos
	4º ano	1 hora
2º ciclo	5º e 6º anos	1 hora
3º ciclo	7º, 8º e 9º anos	1 hora
Secundário	Regime integrado	2 horas
	Regime supletivo	1 hora

Tabela 1: Tempo semanal de instrumento dos alunos da AMSC

“A AMSC promove um ensino académico e musical de excelência”¹ permitindo aos seus alunos escolher, mediante um leque mais alargado, um curso de nível superior. Na música, os alunos atuam anualmente em grandes salas como o grande auditório do CCB, o grande auditório da Fundação Calouste Gulbenkian ou a Basílica do Palácio Nacional de Mafra, e trabalham com agrupamentos como a orquestra ou o coro Gulbenkian. Para além destes projetos que envolvem toda a escola, cada professor organiza para a sua classe, concertos de alunos, concertos de professores, palestras, aulas abertas, entre outros. No caso específico do órgão, os nossos alunos participam em concursos nacionais, em concertos em órgãos como os da igreja de Linda-a-Velha ou nos seis órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra e fazem visitas de estudo a outros órgãos de referência como o órgão da Sé ou o órgão da Igreja de São Vicente de Fora.

Na AMSC, ao contrário de outras escolas como o IGL ou a EMCN, os alunos não têm de fazer prova de admissão para o instrumento escolhido nos 3º e 4º anos de escolaridade. Durante o 2º ano de escolaridade, todos os alunos fazem ateliers em todos os instrumentos

¹ http://www.am-santacecilia.pt/pdfs/Caracterizacao_da_AMSC.pdf [julho 4, 2017], p.1 no 5º parágrafo

lecionados na escola e no final indicam os três de que mais gostaram pela ordem de preferência. Por vezes devido ao número de vagas e à nota dos alunos em determinado instrumento, estes são aconselhados a seguir a 2ª ou mesmo a 3ª opção.

No 5º ano de escolaridade, depois de já terem a experiência de dois anos de música, os alunos podem escolher seguir para a área vocacional (com ensino académico e musical) ou ensino não vocacional (com ensino académico e coro).

2. Caracterização dos Alunos

O estágio do Ensino Especializado da Música no âmbito do Mestrado em Ensino da Música (MEM) da Escola Superior de Música de Lisboa prevê a observação de 30 aulas ao longo de um determinado ano letivo por cada um dos 3 alunos observados, sejam eles alunos da mestranda ou alunos de outros professores do ensino especializado da música no instrumento em estudo.

As três alunas observadas são dos níveis iniciação (3ºano de escolaridade), 2º ciclo (5º ano de escolaridade - 1ºgrau) e secundário (12º ano de escolaridade - 8ºgrau). As primeiras duas são alunas da mestranda desde o início do ano letivo de 2016/2017. A aluna de secundário é aluna do professor Rui Paiva, professor cooperante, e aluna de órgão desde setembro de 2007 na AMSC. No início do ano letivo foi escolhido um horário semanal compatível com o professor colaborante, com a aluna e com a mestranda. Desta forma foi possível estar presente na maior parte das aulas lecionadas durante o presente ano letivo.

Neste ano letivo a mestranda teve dez alunos e o professor colaborante teve três alunos. Este, devido ao seu cargo enquanto Diretor Pedagógico da AMSC, leciona menos aulas. A Tabela 2 indica o número de alunos por grau e por professor.

	Ciclo de Ensino	Grau	Número de alunos		Total
			Cravo	Órgão	
Mestranda	1º Ciclo	Iniciação 1 (3ºano)	1	1	5
		Iniciação 2 (4ºano)	1	2	
	2º Ciclo	1º	1	3	5
		2º	0	1	
	3º ciclo	3º - 4º - 5º	0	0	0
	Secundário	6º	1	0	1
7º e 8º		0	0		
Professor Colaborante	Secundário	6º		1	3
		7º		1	
		8º		1	

Tabela 2: Número de alunos por professor de órgão da AMSC

De acordo com as normas do MEM e para uma melhor recolha de dados, de aprendizagem e desafio para a mestranda, os alunos escolhidos deveriam ser de graus e idades diferentes. Não havendo um grande leque de alunos, a escolha acabou por ser relativamente fácil. Foram escolhidas duas alunas novas, mas de anos diferentes para também se poder comparar a evolução de ambas tendo em conta não só a idade como também os antecedentes musicais. Como grande contraste, a escolha da aluna de 8º grau, aluna da escola desde os seus três anos de idade e aluna de órgão desde os oito anos.

Na Tabela 3 pode ser observado o número de aulas lecionadas/assistidas que cada uma das alunas teve ao longo do estágio. Durante o 1º período, as aulas foram de 30 minutos para a aluna A, 55 minutos para a aluna B e 55 minutos para a aluna C. A meio do 2º período e até ao final do ano letivo, a aluna B passou a ter duas aulas semanais de 30 minutos cada, sendo essa a razão principal pela grande diferença no número de aulas dadas entre as alunas A, B e C.

Alunos	Número de aulas por período		
	1º Período	2º Período	3º Período
Aluno A – Iniciação	11	9	11
Aluno B – 1º grau	11	15	15
Aluno C – 8º grau	9	9	13

Tabela 3: Número de aulas assistidas/lecionadas durante o estágio

As três alunas tiveram várias atividades que colidiram com as aulas de órgão, não sendo por isso possível lecioná-las nesse dia em particular (Tabela 4). Apesar de muitas vezes a mestrandia ter ainda conseguido ouvir as alunas e orientá-las para a semana seguinte, essas aulas não foram contabilizadas pois muitas vezes o tempo disponível não era muito e as aulas extra não tinham mais do que 15 minutos.

Todos os alunos de órgão da mestrandia tiveram um caderno onde em todas as aulas foram registadas pela professora as atividades, estratégias e objetivos a atingir até à aula seguinte. Nesse caderno, os alunos tinham de escrever o tempo de estudo diário e os pais assinavam responsabilizando-se pela informação dada pelo filho/a. Além do email e telefone que foi facultado aos pais no início do ano letivo, este caderno funcionou também como correio entre professor – aluno – pais – professor.

A aluna de 8º grau não usou nenhum caderno, mas usou o email para contacto com o professor sempre que teve alguma dúvida em relação àquilo que foi apresentado na aula.

Período	Atividades e Festividades coincidentes com a aula de órgão	Número de aulas coincidentes		
		Aluna A	Aluna B	Aluna C
1º	Ensaios e Concertos na Basílica do Palácio Nacional de Mafra	-	1	1
	Feriados	1	1	2
2º	Feriados	1	2	1
	Peregrinação a Fátima	1	1	-
3º	Audição Final	1	2	-
	Feriados	1	2	-

Tabela 4: Atividades e feriados coincidentes com as aulas de órgão por cada aluno

A classe de órgão apesar de contar em média com dez alunos por ano, é uma classe muito ativa pois além dos projetos descritos na Tabela 5, tem uma a duas audições por trimestre e participa na missa de Santa Cecília e na missa da Primeira Comunhão, realizadas ambas

anualmente, acompanhando o coro nos cânticos do serviço litúrgico. Os projetos dos últimos três anos que foram dirigidos para a classe de órgão podem ser observados na Tabela abaixo.

Ano letivo	Projetos da classe de órgão da AMSC
2014 - 2015	Concerto realizado pela classe de órgão da AMSC na Igreja de Linda-a-Velha;
	Aula aberta sobre o tema <i>Repertório e sua função no contexto litúrgico e não litúrgico</i> para todos os alunos de órgão e respetivos pais;
2015 - 2016	Concerto realizado pelos alunos e professores da classe de órgão da AMSC com uma peça a 6 órgãos, vários duetos e solos dos alunos mais avançados;
	Visita do organista e cravista Ton Koopman à AMSC;
	Projeto de danças barrocas, orientado pela bailarina Isabel Gonzaga e dirigido aos alunos de cravo e órgão até ao 6º ano inclusive;
	Masterclass de improvisação, orientado pelo cravista e organista Marco Mencobonni e dirigido aos alunos de cravo e órgão até ao 9º ano inclusive;
2016 – 2017	Dois Concertos de Natal a 6 órgãos e 3 coros da AMSC na Basílica do Palácio Nacional de Mafra onde participaram três alunos de secundário, um ex-aluno de órgão da AMSC e os dois professores de órgão da mesma escola;
	Aula aberta para os alunos de secundário com o tema: <i>Registação do Órgão</i> ;
	Festival de Teclas com um concerto de professores, duas audições onde os alunos de órgão tocaram, um concerto por alunos de órgão do secundário e uma palestra com o tema <i>O órgão e o Cravo</i> .

Tabela 5: Projetos da classe de órgão da AMSC dos últimos 3 anos

Os alunos de órgão da AMSC tiveram aulas de órgão na Igreja da Ameixoeira num órgão de tubos construído por Dinarte Machado e na AMSC, num órgão eletrónico com um sistema Hauptwerk. Neste sistema, o teclado onde se toca reproduz digitalmente o som de alguns órgãos históricos ou atuais que os professores escolhem tendo em conta a peça a trabalhar pelo aluno. Desta forma evita-se perder 10 a 15 minutos de aula no *transfer* AMSC – Igreja e Igreja – AMSC. Nas duas ou três aulas que antecedem uma audição onde participem, os alunos tocam o seu repertório e exercícios no mesmo órgão de tubos onde vão atuar.

2.1 Aluna A – Iniciação

A aluna A tem oito anos de idade e frequentou o 3º ano de escolaridade e o 1º ano de Iniciação ao órgão. A aluna teve música desde os três anos de idade na AMSC onde a forma de ensino musical se centra no método do pedagogo americano Edwin Gordon,² desde os três até aos oito anos de idade. Não aprendeu a tocar nenhum instrumento antes de começar a tocar órgão. Esta aluna é muito interessada e gosta especialmente do instrumento que toca. Tendo em conta o plano de estudos para este ano de iniciação e apesar de nesta fase da aprendizagem parecer não ser conveniente estabelecer conteúdos rígidos uma vez que, por um lado, os alunos são ainda muito jovens e, por outro, não existem conteúdos definidos para a prova de admissão ao 1º grau, é possível afirmar que a aluna, comparativamente com os seus colegas que frequentaram o 3º ano de escolaridade em anos anteriores, acabou este ano letivo com uma maior quantidade de repertório trabalhado.

Os conteúdos para a fase de iniciação são definidos em função de cada aluno, o que deixa uma grande liberdade ao professor em ajustar o método, o nível e o tipo de peças para cada um deles.

A aluna tem um estudo muito regular e é muito responsável no estudo, não necessitando que os pais a mandem praticar ou que estejam sentados junto dela para garantir uma boa qualidade de estudo. No entanto são pais que apreciam a música e que percebem e incentivam o empenho da filha. Neste momento, a aluna dispõe de um teclado de cinco oitavas para estudar em casa e os pais estão a planear comprar uma pedaleira.

A aluna chegou ao final do 1º período atingindo os objetivos que a professora estipulou para um aluno de nível elevado para o final do 3º ano de escolaridade. Ela conseguia tocar pequenas peças em trio, dueto, com ou sem deslocação das mãos e com uso de pedaleira em que esta era usada apenas para tocar duas notas diferentes. Desta forma, o plano anual foi alterado em função da aluna continuando a criar novos desafios, tão importantes para estes alunos sedentos de aprender mais.

² http://www.am-santacecilia.pt/pdfs/Caracterizacao_da_AMSC.pdf [julho 4, 2017], p.7, Capítulo “Experiências pedagógicas inovadoras”

No 2º período, as três primeiras aulas foram de aperfeiçoamento e ensaio para a audição que se realizou no dia 17 de janeiro. A aluna A tocou três peças, uma com pedaleira, um trio e um jogo rítmico a quatro vozes com alternância entre as mãos. As audições até à data foram planeadas tendo em conta que a professora teria de se ausentar durante três semanas por razões de saúde. A mestranda deixou todos os alunos com o estudo orientado, ou seja, deixou peças e exercícios com indicações de como estudar em cada um deles e a ordem pela qual deveriam ser trabalhadas. A professora que a substituiu durante esse período de tempo orientou os alunos tendo em conta todas as indicações que foram feitas pela mestranda. Desta forma, quando regressou ao serviço, dos sete alunos, apenas um não tinha avançado no trabalho estipulado. A aluna A chegou ao final do manual *Organo Pleno I* de C. Ingelse³ no meio do 2º período e até ao final deste, tocou peças a 4 mãos com colegas do mesmo instrumento e peças do livro *Organ School Volume I* de S. Suzuki⁴. Ao longo do período, a aluna A participou em quatro audições, uma em janeiro, já atrás referida, uma em fevereiro, uma em março e por último, participou numa audição no início de abril, inserida num projeto organizado pela classe de teclas dos professores da AMSC, Festival de Teclas, que está descrita mais à frente no capítulo de análise à prática docente.

Ao longo do 3º período a aluna A continuou a sua evolução avançando para o *Organo Pleno II* de C. Ingelse⁵ onde passou a tocar apenas peças a solo com diferentes métricas, em pulsação binária e pulsação ternária com ritmos simples e compostos. Tocou peças a três e quatro vozes com imitação entre as mãos, com articulações diferentes e ritmos que exigiam destreza, flexibilidade e pulsação regular, tocou peças a quatro vozes homofónicas e terminou este período a tocar uma peça que exigia grande capacidade de fazer articulações diferentes e rapidamente mudar de *legato* para *staccato*, saltos das mãos, destreza e fluidez. Foram escolhidas peças e exercícios para trabalhar durante as férias, sendo as duas últimas aulas dedicadas ao estudo das mesmas. A aluna percebeu quais as metas a atingir em cada uma delas e de como praticar para o conseguir. No 3º ano de escolaridade os alunos de instrumento não fazem prova e a sua avaliação final conta apenas com a avaliação contínua. A aluna A terminou o presente ano letivo com a classificação final de 19 valores.

³ (Ingelse, 2006)

⁴ Manual de S. Suzuki adaptado para órgão por Gunilla Rönnerberg e Lars Hagström

⁵ (Ingelse, 2007)

2.2 Aluna B – Básico, 1º grau

A aluna B tem dez anos e frequentou o 5º ano de escolaridade e o 1º grau em órgão. Esta aluna iniciou os seus estudos musicais aos cinco anos de idade a tocar violino, instrumento que toca até então e com o qual já ganhou vários prémios a nível nacional e internacional. Ela estuda violino fora da AMSC e assim quer continuar pois tanto ela como os pais gostam e confiam no professor de violino. Desta forma, sendo a aluna nova na AMSC e optando por ficar na área vocacional, esta teve de escolher um instrumento, que não fosse o violino, acabando por optar pelo órgão não só pelo facto de este ser um instrumento harmónico e possuir um leque muito variado de sons como também por ter sentido uma grande empatia por ele quando o experimentou.

Durante o 1º período a aluna evoluiu bastante, mas não conseguiu atingir ainda o nível dos colegas do mesmo ano, apesar de musicalmente estar num patamar mais alto, atribuído provavelmente ao facto de ter uma grande experiência a tocar violino. Comparando esta aluna com a aluna A não se pode afirmar que uma demonstra mais capacidades que a outra, pois têm tempos de aula semanais diferentes (a aluna B o dobro da aluna A), a aluna A começou a tocar um instrumento aos 8 anos e a aluna B aos 5 anos e têm dois anos de diferença. De qualquer forma pode-se afirmar que ambas apresentam capacidades que lhes permite à partida fazer um bom percurso no instrumento.

Durante o 2º período, a aluna estudou vários exercícios, estudos e escalas, trabalhou uma peça de C. P. E. Bach e um coral de C. Ingelse. A aluna chegou ao final deste período atingindo os objetivos médios estipulados para o 1º grau. Participou nas três audições marcadas para este período e nelas manteve uma atitude muito responsável com grande capacidade de concentração. Nas duas primeiras tocou no órgão de tubos da AMSC, situado na Igreja da Ameixoeira e na terceira e última tocou num órgão positivo do construtor Klop. Esta audição foi realizada no âmbito do *Festival de teclas* organizado pelos professores de piano, cravo e órgão da escola.

O 3º período além de muito pequeno (com oito semanas e meia), teve muitas atividades e feriados que coincidiram com as aulas. No caso desta aluna, afetou cinco aulas, tal como está apresentado na Tabela 4. Estas aulas não foram contabilizadas no relatório de aulas dadas e observadas. Neste período a aluna trabalhou uma peça nova, um *Scherzo* de C. Ingelse, vários

exercícios assim como a revisão e a melhoria de três das peças trabalhadas nos períodos anteriores. Apresentou-se numa audição no dia 6 de junho, onde tocou quatro peças que também apresentou na prova. Esta realizou-se no dia 20 de junho onde a aluna obteve a classificação final de 17 valores.

A aluna levou para trabalho de férias peças e exercícios de diferentes autores e em cada um foram indicados os objetivos e as estratégias a atingir. A aluna leu o programa com a professora e com esta tirou dúvidas sobre a dedilhação, a articulação e sobre o fraseio.

2.3 Aluna C – Secundário, 8º grau

A aluna C tem dezassete anos, é aluna da AMSC desde os três anos de idade e iniciou os seus estudos de órgão com oito anos. Ao contrário da Aluna A, esta aluna não foi abrangida pelo método do pedagogo Edwin Gordon pois este foi aplicado na escola a partir do ano letivo de 2007/2008. No presente ano letivo frequentou o 12º ano de escolaridade e estudou órgão em regime supletivo. Desde sempre obteve classificações muito elevadas na componente académica e até ao 9º ano de escolaridade demonstrou grandes qualidades musicais e técnicas ao nível do instrumento. Quando começou a frequentar o secundário, teve de fazer algumas opções e o órgão foi posto num plano secundário. Mesmo tendo muito trabalho na componente académica, conseguiu sempre fazer parte de todos os projetos da classe de órgão.

A aluna C é aluna do professor cooperante desde o 8º ano, 4º grau, até ao presente ano letivo. Fez a prova global de 8º grau no dia 25 de julho, onde a mestranda esteve também presente como júri e, na qual obteve a classificação final de 14 valores.

No presente ano letivo a aluna comprometeu-se a tocar nos concertos de Natal na Basílica do Palácio Nacional de Mafra. Este foi talvez o maior desafio que a aluna atravessou enquanto aluna de órgão na AMSC. Durante o primeiro período, o trabalho feito na aula com a Aluna C foi maioritariamente de preparação das peças para o concerto de Natal a seis órgãos e três coros da AMSC que se realizou nos dias 17 e 18 de dezembro. A aluna conseguiu ler além deste repertório, o Prelúdio da peça *Prelude, fugue et variation*, op. 18 de C. Franck⁶ e numa das aulas onde o programa do concerto estava já bastante adiantado, fez exercícios de harmonia ao teclado e leituras à primeira vista. Durante este período a aluna apresentou-se nestes dois concertos e não fez parte de nenhuma audição de órgão pois não tinha repertório pronto.

No 2º período a aluna trabalhou essencialmente duas obras: o Prelúdio da peça *Prelude, fugue et variation*, op. 18 de C. Franck e a Toccata em ré menor de J. S. Bach, BWV 565⁷. Com esta última peça preparou um recital comentado, onde se apresentou no Festival de Teclas do dia 1 de abril de 2017.

⁶ <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP208119-PMLP09435-Franckprefugvar.pdf> (jul 12, 2017)

⁷ (Bach, 2009), Organ Works, Volume 6, pp. 31-39

Durante o 3º período e porque os exames da componente académica estavam cada vez mais próximos, a aluna praticou muito pouco o instrumento. Só a partir do dia em que estes terminaram é que se dedicou mais. Neste período não se apresentou em nenhuma audição, no entanto, cinco dias antes do exame, fez uma gravação no órgão onde se ia apresentar com o programa do mesmo, para analisar o resultado do seu trabalho. A revisão das obras já trabalhadas assim como das que ainda não tinham sido estudadas, foi feita depois das aulas terminarem, nas aulas extra de preparação para a prova.

3. Práticas Educativas Desenvolvidas

No Capítulo anterior, é feita uma descrição dos alunos e apresentado todo o percurso feito ao longo do ano. As metas a atingir, problemas que surgiram durante o percurso e o que foi feito para os ultrapassar, assim como todas as atividades extra das aulas pensadas para os alunos e com os alunos, como as audições, aulas abertas, festival de teclas e concertos, encontram-se descritos no capítulo seguinte, análise crítica sobre a atividade docente. Desta forma, neste capítulo serão apresentadas questões técnicas e musicais que surgiram ao longo da carreira da mestrande, enquanto docente de órgão e como o facto de ser professora de cravo há bastante mais tempo, ajudou a trabalhar e a solucionar questões que existem em ambos os instrumentos.

Percebeu enquanto professora e mais tarde como mãe, a importância do contacto com os pais e que sem eles a maior parte dos alunos não tinha maturidade para manter uma prática diária, tão importante para qualquer instrumento. No universo dos seus alunos antigos e atuais (mais de 50), talvez tenha tido dois que conseguiram orientar o seu estudo sem a ajuda dos pais, sendo um destes dois, a Aluna A. O facto de os pais estarem interessados no estudo do instrumento e perceberem o porquê de um estudo regular fez com que os filhos tivessem uma maior motivação pois sentiam-se apoiados e orientados na escola pelo professor e apoiados em casa pelos pais fazendo todo o sentido o facto de terem muito mais trabalho do que muitos colegas que não estudavam música. Ao longo da sua carreira enquanto docente, a mestrande convidou os pais a assistir às suas aulas sempre que quisessem, organizou muitas audições, das quais duas, pais e filhos tocavam (os filhos propuseram uma peça e ensinaram os pais a tocá-la), organizou com os seus colegas várias aulas abertas onde foram abordados aspetos técnicos gerais relativos ao instrumento tais como o mecanismo, o repertório e o enquadramento histórico e organizou concertos onde tocou a solo e em música de câmara com colegas da própria escola ou com amigos com quem toca regularmente. Com este conjunto de atividades, a classe não só se manteve mais unida, como os pais perceberam o que é que envolvia estudar um instrumento. Sempre que entra um novo aluno, é feita uma abordagem de trabalho em trio em que o contacto entre aluno, professor e pais faz-se desde o início, não só através do caderno que os alunos são obrigados a levar sempre para a aula como também através do email, *WhatsApp* ou assistindo a aulas.

Pensando agora no repertório, quando a docente começou a dar aulas de órgão notou uma grande diferença entre o aproveitamento dos seus alunos de cravo e órgão. Com a experiência que foi adquirindo percebeu que não era só uma questão técnica relacionada com os instrumentos, mas também o tipo de repertório: no órgão usava mais repertório contemporâneo e no cravo repertório majoritariamente barroco. A mestrandia chegou à conclusão que os alunos alcançavam os objetivos mais rapidamente com repertório que lhes era mais familiar e com uma linguagem contemporânea do que com o repertório barroco. Ao longo do percurso escolar de cada aluno podemos adaptar-nos o mais possível ao seu caráter, mas por vezes o programa da própria disciplina fecha as portas às possibilidades limitando o aluno e o professor a um determinado tipo de repertório, muitas vezes com uma realidade muito longínqua do aluno. Neste caso, é muito importante o papel do professor enquanto conselheiro na audição de música do seu instrumento, tanto nas redes sociais como ao vivo ou mesmo no *YouTube*. Os pais também têm um papel importante pois mais facilmente podem levar os filhos a concertos e a eventos culturais relacionados ou não com o instrumento dos filhos, sendo estes muitas vezes indicados pelo próprio professor.

Este foi um ano de grande mudança: os programas da AMSC foram alterados tendo em conta a aquisição de competências dos alunos. Desta forma deixou de ser relevante que um aluno estudasse determinada peça barroca, determinada peça ibérica, determinadas danças de determinado compositor, etc, mas sim eram relevantes as competências definidas para cada grau no programa pelos professores da classe. Com esta nova estratégia conseguimos ir ao encontro dos alunos (muito novos) de hoje em dia. Muitas vezes iniciam os seus estudos musicais pensando que o instrumento que vão tocar serve para aprender a tocar a música dos filmes que veem e das bandas rock que ouvem. Cabe-nos a nós aliciá-los com a música que ensinamos e para isso, começar com uma linguagem que lhes é mais próxima é talvez a melhor solução. Dado que estes instrumentos têm uma história digna de se saber, ouvir e aprender, os alunos acabarão por tomar contacto com o repertório geral do seu instrumento mais cedo ou mais tarde, sendo da responsabilidade do professor perceber quando é que o aluno está preparado para o fazer.

Devido à sua experiência e porque dedicou muito do seu tempo à docência, a mestrandia chegou a algumas conclusões que, entretanto, também pôs em prática com os seus alunos, em relação a problemas técnicos e musicais que muitas vezes são encontrados em alunos do nível

secundário ou mesmo superior. Nos anos letivos de 2000/2001 e 2001/2002 a mestranda fez o estágio profissionalizante em cravo na Holanda. Neste estágio a mestranda deu aulas a alunos do nível secundário e superior que frequentavam os cursos de órgão e piano e que se inscreveram para ter cravo como segundo instrumento (estas aulas eram muitas vezes dadas por alunos que estavam a terminar o curso, pois assim os que se inscreviam não tinham de as pagar). Na altura foram dadas aulas semanais durante um semestre a cada um dos 6 alunos. Eram alunos muito bons no seu próprio instrumento e muito curiosos pelo cravo, por isso trabalhavam bastante de forma a conseguir fazer tudo o que lhes era indicado. Como eram alunos mais velhos e já conseguiam tocar repertório avançado, foram trabalhadas questões técnicas e musicais que à partida muitos professores não trabalham com os seus alunos de oito, nove e dez anos. Nas aulas foram abordadas questões de articulação, *inégalité* na música francesa, fraseio, *toucher*, coordenação, pulsação entre outros. Foi possível constatar que os alunos de piano tiveram mais facilidade em tocar *inégal* mas os alunos de órgão compreenderam mais rapidamente o fraseio e tinham em geral um melhor *toucher*. Em relação à pulsação e à coordenação, os alunos não se distinguiam entre si pelo instrumento que tocavam, eram equivalentes, sendo que se sabia à partida que os alunos tinham tocado muito repertório de conjunto com o professor e com os colegas.

Quando chegou a Portugal deu aulas de cravo na Escola de Música do Orfeão de Leiria durante um ano, no ano seguinte trabalhou no IGL e na AMSC onde ainda hoje é professora. No seu percurso foi ainda acompanhadora da ESML e da EMCN. A forma como dá aulas hoje em dia não se deve unicamente à sua experiência enquanto professora de cravo ou órgão, mas também à forma como viu ensinar os professores que orientavam os alunos que acompanhava ao cravo, aos professores que trabalharam com os seus três filhos em violino, violoncelo e trompete, instrumentos que atualmente toca cada um deles, e aos colegas de órgão, cravo, guitarra e piano com quem mantinha e mantém conversas acerca de repertório e estratégias de ensino. Neste caminho percorrido encontrou professores que exigiam o mínimo dos alunos da iniciação e primeiros graus, considerando que só mais tarde deveriam trabalhar questões técnicas como a articulação e musicais como o fraseio, pois eram ainda muito pequenos para as compreender. Encontrou igualmente professores que exigiam o máximo dos alunos, quer tivessem cinco, nove ou treze anos, sendo esta prática bastante mais comum em instrumentos como o violino, o violoncelo ou o piano.

Com toda a informação musical que recolheu de colegas e professores, a mestranda chegou à conclusão que a exigência é um dos fatores de sucesso e felicidade dos alunos. São-lhes ensinados os meios e orientados os objetivos desde o início e é-lhes ensinado todas as vertentes da peça que estão a tocar técnica e musicalmente, quer tenham cinco ou vinte anos. A capacidade de resposta não é a mesma, mas deparamo-nos com crianças que mais cedo apresentam uma grande flexibilidade musical e competências técnicas muitas vezes atribuídas a graus mais elevados.

Na tabela 6 é feita uma apresentação de muitos dos problemas técnicos e musicais que surgem mais tarde e que podem ser trabalhados desde o início do percurso de qualquer músico e apresenta algumas sugestões de como os orientar.

Início do percurso	Nível Secundário/Superior
<p>O <i>inégal</i> pode ser trabalhado nos exercícios como os do livro de C. L. Hanon ou mesmo num simples exercício como o de tocar cinco notas em graus conjuntos. Nestas idades, o Jazz é um tipo de música ótimo para experimentar o <i>inégal</i>. Mais rapidamente estes alunos sabem o que é o Jazz do que o que é música francesa dos séculos XVII e XVIII. Se tivermos de escolher entre dizer a um aluno para tocar <i>inégal</i> ou para tocar com <i>swing</i>, o melhor será talvez dizer tocar com <i>swing</i> e cantar imitando o Jazz;</p> <p>Cantar, repetir o que cantou e tocar enquanto canta é um bom meio para conseguir leveza e fluência no <i>inégal</i>;</p> <p>Exemplificar é igualmente importante pois nestas idades os alunos aprendem muito rapidamente a informação transmitida pelos professores, muitas vezes imitando-os.</p>	<p><i>Inégalité</i></p>
<p>Quando a mão de uma criança cresce a tocar 3^{as}, 6^{as} e 8^{as} paralelas, uma vez encontradas mais tarde, são apenas passagens que se têm de estudar e não passagens impossíveis de tocar por mais que se pratiquem.</p>	<p>3^{as}, 6^{as} e 8^{as} paralelas</p>
<p>Nas Figuras 18 a 22, apresentadas no Capítulo seguinte na aluna B, a questão do <i>legato e staccato</i> será abordada. Trabalhar a mais do que duas vozes e exigir desde o início articulações diferentes entre as mãos ou mesmo entre duas vozes tocadas na mesma mão é fundamental. Os alunos podem demorar três a cinco aulas a consegui-lo, mas uma vez que esteja compreendido, na peça seguinte onde seja pedido novamente essa capacidade técnica, o aluno poderá ser muito mais flexível, chegando ao ponto onde quando lê, já o faz automaticamente.</p>	<p><i>Legato e staccato</i> em duas vozes diferentes na mesma mão</p>
<p>Muitas vezes a rapidez e fluência numa peça estão diretamente relacionadas com a quantidade e qualidade do estudo. Os alunos devem ser ensinados a praticar devagar e com rigor para conseguirem tocar com rapidez. A maior parte dos alunos da mestranda mostra dificuldade em tocar devagar, mas quando o conseguem fazer, os resultados não podiam ser melhores.</p> <p>Conseguir tocar rápido significa também saber estudar determinadas passagens aparte tornando todo o texto musical equilibrado.</p> <p>A fluência ganha-se não só com a velocidade como também com uma postura flexível que desde a primeira aula é trabalhada com jogos como dançar enquanto toca, falar num assunto qualquer enquanto toca (deixando o corpo fazer o seu trabalho técnico), tocar músicas</p>	<p>Rapidez e fluência</p>

<p>simples como O balão do João em oitavas diferentes, ou seja, primeiro motivo numa oitava, seguido do segundo motivo noutra e assim sucessivamente, entre outros.</p>	
<p>Os alunos pequeninos têm capacidade para perceber o início e o fim de uma frase numa peça, principalmente quando de início brincamos e lhes contamos uma história que eles podem imaginar enquanto tocam a música, transpondo para cada uma das frases uma ação distinta. Há alunos que conseguem mais facilmente fazê-lo sem termos de lhes falar tecnicamente como se faz pois fazem-no intuitivamente ao seguir a história contada. Há outros que precisam de perceber com precisão quanto tempo têm de tirar à nota anterior para fazer a respiração necessária e por exemplo, não conseguem visualizar a imagem de um automobilista a parar o carro suavemente quando vê o semáforo vermelho, quando comparado com fazer um relentando. Estes alunos não são obrigatoriamente piores do que os primeiros, poderão apenas ser mais cerebrais e menos intuitivos. O mais importante é trabalhar a linguagem da música que está a ser tocada e encontrar uma forma dessa informação chegar ao aluno, independentemente de qual seja a sua idade.</p>	<p>Musicalidade</p>
<p>A boa coordenação é um fim a atingir em todas as peças, exercícios e jogos que o aluno possa fazer no teclado. Os meios para o conseguir são a paciência e a persistência no processo. Cabe ao professor ser rigoroso e alertar o aluno para uma boa eficiência na sua <i>performance</i>, exemplificando e insistindo. Se não conseguir na primeira peça, mas o professor for sempre insistindo nesse aspeto, o aluno acabará por compreender que é um aspeto importante a ter em conta.</p>	<p>Coordenação</p>
<p>Andar e cantar ao mesmo tempo a música que está a prender, mover o corpo de um lado para o outro enquanto toca na mesma pulsação, são bons exemplos de como se pode trabalhar a pulsação. Aprender a usar o metrónomo durante o estudo desde cedo possibilita ao aluno fazer um trabalho que só por si resolve alguns problemas, (como precipitar e atrasar) trazendo independência ao aluno.</p>	<p>Pulsação</p>
<p>A mestranda teve conhecimento do manual de S. Suzuki adaptado para órgão por Gunilla Rönnerberg e Lars Hagström através do colega Sérgio Silva, professor de órgão no IGL. Este manual, apesar de apresentar algumas questões de articulação com as quais a mestranda não concorda, considera o manual muito eficiente na introdução do uso à pedaleira. Tem muitas peças já conhecidas pelos alunos e a pedaleira é introduzida de uma forma simples e gradual. Tocar desde o início com pedaleira permite ao aluno crescer com o instrumento usando todas as suas vertentes técnicas, deixando a pedaleira de ser um tabu para alguns dos alunos que chegam ao 2º ou ao 3º grau e têm de tocar peças com pedaleira pela primeira vez.</p>	<p>Tocar com a pedaleira</p>
<p>Os saltos devem ser feitos desde o início a brincar e aos poucos com peças que o exijam. Como já foi referido anteriormente, quando os alunos aprendem a tocar o Balão do João de ouvido, podem por exemplo fazê-lo também em oitavas diferentes, ou seja, primeiro motivo numa oitava, seguido do segundo motivo noutra e assim sucessivamente. Felizmente há vários autores de livros de órgão e de piano que escreveram peças com saltos. Um dos exemplos de peça que a mestranda dá aos seus alunos no 3º ou 4º anos de escolaridade para treinar esta questão técnica é a seguinte:</p>	<p>Saltos com as mãos</p>


	
<p>Ao longo da carreira enquanto docente, a mestranda apercebeu-se que era muito mais eficiente a evolução de uma boa colocação da mão, começando por tocar nas notas pretas e não imediatamente nas notas brancas. Com os seus alunos, faz uma abordagem ao teclado usando peças como as apresentadas nas Figuras 1, 2, 4, 7 e 8 representadas no capítulo 4.1. O aluno adquire mais rapidamente uma boa posição.</p> <p>Em relação ao corpo, é importante que os cotovelos estejam ao mesmo nível do teclado e as pernas apoiadas na trave do banco o que só é possível se o aluno estiver a tocar uma peça sem pedaleira. No caso de usar a pedaleira, o aluno deve estar sentado no banco sobre as duas nádegas de forma a sentir que não vai cair. Neste caso, nem sempre é possível ter uma boa posição do tronco pois os pés têm de conseguir chegar à pedaleira.</p>	<p>Posição do corpo</p>
<p>Cabe ao professor informar os alunos de concertos e atividades culturais relacionadas com o seu instrumento. O professor pode ainda emprestar CD's e ou DVD's sobre o mesmo e abordar temas que possam ser apresentados nas peças que os alunos estão a trabalhar.</p>	<p>Ouvir música em geral e música de órgão em particular para aculturação</p>

Tabela 6: Problemas técnicos que devem ser trabalhados desde o início do percurso de um organista

As informações apresentadas são fruto de muito trabalho e pesquisa prática feita pela mestranda. Não quer isto dizer que seja possível trabalhar todos estes aspetos com todos os alunos, mas defende que com todos eles seja feito um trabalho que exija o máximo da sua capacidade técnica e musical. Desde que começou a dar aulas e até hoje, a mestranda sente que cresceu com os alunos e aprendeu com eles todos os dias.

⁸ *Dansende muggen (Dança dos mosquitos)*, n° 98, manual I de C. Ingelse

4. Análise Crítica da Atividade Docente

4.1 Aluna A

A aluna A, na primeira aula, não sabia identificar as notas do teclado, mas como tinha um teclado em casa já tinha descoberto algumas melodias no teclado. Para um melhor reconhecimento do mesmo, foram apresentadas as notas e a aluna fez durante as primeiras aulas um jogo ao qual a professora deu o nome de *Jogo das oitavas*, onde o executante explora o teclado tocando com os indicadores em forma alternada, todos os dós, de seguida todos os rés, mis, fás até chegar ao próximo dó. A aluna rapidamente fez o jogo dizendo as notas ao mesmo tempo. Nesta fase, a mestrandia considera que é muito importante que o aluno toque para além das pequenas peças, exercícios de agilidade, disciplina e independência de dedos. É igualmente importante tocar melodias simples, de preferência conhecidas pelos alunos, com diferentes métricas, destinadas a serem cantadas e posteriormente tocadas, podendo não ser obrigatório o recurso à notação musical. No caso desta aluna, foi feito um trabalho misto, ou seja, ao mesmo tempo que começava a ler figurações de notas com movimento ascendente, movimento descendente ou com movimento igual, a aluna tocava de ouvido melodias das canções que mais gostava, adicionando um baixo simples com a mão esquerda. Ao mesmo tempo que a aluna aprendia a seguir uma partitura, como a dos exemplos das Figuras 1, 2, 4, 7 e 8, tocava de ouvido músicas do saber popular como *O balão do João*, *O nosso galo é bom cantor*, *A loja do Mestre André*, *Alecrim*, *Happy Birthday*, entre outras.



Figura 1: *Huppelliedje* (n°10) de C. Ingelse⁹

⁹ (Ingelse, 2006), p. 9 - *Canção*

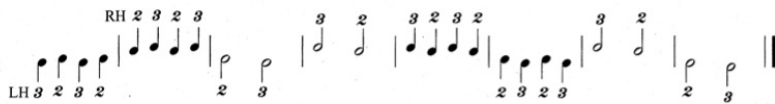


Figura 2: *Kleine golfjes* (nº11) de C. Ingelse¹⁰

As peças apresentadas nas Figuras 1, 2, 4, 7 e 8 são tocadas sempre nas notas pretas. Ao longo da carreira enquanto docente, a mestranda apercebeu-se que era muito mais eficiente a evolução de uma boa posição da mão, começando por tocar nessas notas e não imediatamente nas notas brancas. Esta foi a primeira de muitas razões pela qual este foi o manual mais trabalhado ao longo do ano.

Na Figura 3 podemos ver a posição das mãos indicada pelo autor do livro para as peças das Figuras 1 e 2. Os dedos 2 e 3 de ambas as mãos tocam o dó# e o ré#.

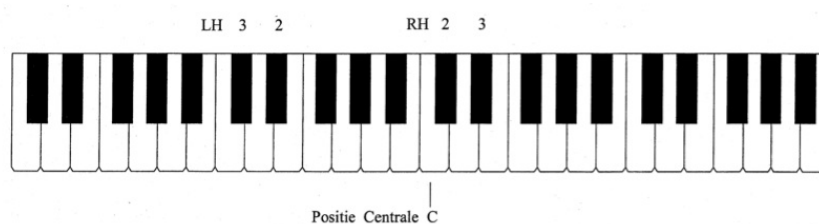


Figura 3: Posição das mãos para as peças das Figuras 1 e 2

Cada uma destas peças é sempre acompanhada pelo professor. O aluno ao tocá-las está não só a trabalhar o ritmo, como a aprender a tocar em conjunto, a ter a experiência de manter uma pulsação estável e a manter um nível muito elevado da sua própria autoestima pois a sua peça soa sempre muito bem, mesmo ele tocando apenas duas notas diferentes na mão esquerda que se repetem uma oitava acima na mão direita.

¹⁰ (Ingelse, 2006), p. 10 – *Pequenas ondas*



Figura 4: *Rondtollen* (nº13), de C. Ingelse¹¹

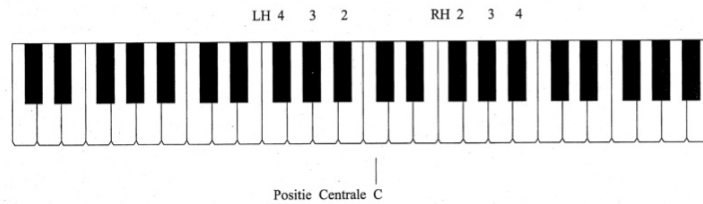


Figura 5: Posição das mãos para a peça da Figura 4

Quando o aluno consegue dominar as peças tocadas com os dedos 2 e 3 de ambas as mãos, segue para um novo desafio: usar os dedos 2, 3 e 4 das duas mãos nas notas pretas fá#, sol# e lá# (Figuras 4 e 5).

De seguida, a aluna passou para o último desafio das notas pretas onde todos os dedos tocam com exceção do dedo médio, sendo que os polegares partilham uma das notas. Desta forma o aluno aprende a manter a mão estável, tendo de mover o polegar para a frente ou para trás consoante toca o polegar da mão direita ou o polegar da mão esquerda, mantendo todos os outros dedos quietos em cima das teclas. Às peças das Figuras 7 e 8 corresponde a posição das mãos da Figura 6.

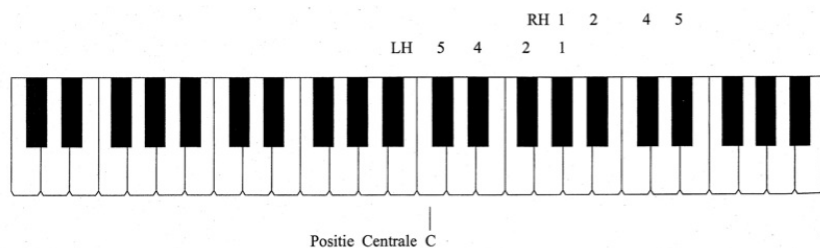


Figura 6: Posição das mãos para as peças das Figuras 7 e 8

¹¹ (Ingelse, 2006), p. 11 – *A girar*

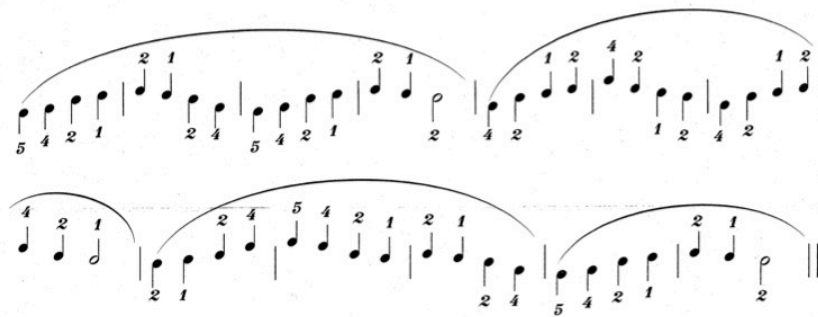


Figura 7: Grote golven (nº15) de C. Ingelse¹²



Figura 8: Laat de kinderen tot Mij komen, (nº16) de C. Ingelse¹³

A aluna chegou ao final deste capítulo muito rapidamente. Na quinta aula já estava a trabalhar peças como a representada na Figura 9.

¹² (Ingelse, 2006), p. 13 – *Grandes ondas*

¹³ (Ingelse, 2006), p. 14 – *Deixai as crianças vir até Mim*



Figura 9: *In spiegelbeeld* (nº38) de C. Ingelse¹⁴

Peças fáceis a uma voz, ora na mão direita, ora na mão esquerda, que aos poucos se tornavam mais difíceis, obrigando a aluna a tocar figurações mais complicadas ao nível do uso de dedos com menor mobilidade, era cada vez um desafio menor. Ela aprendeu a tocar a escala de dó maior tendo consciência que o pulso não deve mexer quando o polegar passa por baixo dos outros dedos. Foram feitos vários exercícios nesse sentido e a aluna conseguiu tocar com velocidade e fluidez no espaço de duas aulas.

Os alunos participaram na audição de órgão de 15 de novembro e esta aluna tocou quatro peças do manual I de C. Ingelse.

Na oitava aula a aluna leu peças a duas vozes no âmbito de quinta sem deslocação das mãos, mostrando muita facilidade e coordenação ao fazê-lo e por isso na aula seguinte já estava a tocar uma peça a três vozes, ou seja, com acordes de duas notas a acompanhar uma melodia da mão direita, tal como podemos observar no exemplo da Figura 10. Esta peça veio trazer um grande desafio para a aluna A, pois era necessário fazer articulações diferentes em ambas as mãos ao mesmo tempo. Enquanto que a mão direita tocava uma melodia em *legato* como

¹⁴ (Ingelse, 2006), p. 24 - *Espelho*

voz solista, a mão esquerda tocava ao mesmo tempo um acompanhamento num teclado diferente, mais piano e com uma articulação desligada. Esta peça exigiu mais tempo e dedicação por parte da aluna e da professora. Da aluna, porque pela primeira vez se sentiu obrigada a tocar mais devagar para conseguir tocar como era pedido e estava a ser-lhe difícil conviver com esta nova experiência, e da professora, que manteve firmeza na escolha da peça e aos poucos ensinou a aluna a estudar devagar, com paciência e principalmente com muita persistência.



Figura 10: *Treurmars* (nº73) de C. Ingelse¹⁵

Ao mesmo tempo que foi trabalhada esta peça, a aluna leu *The Fly*¹⁶, uma música tradicional infantil do *Manual I* de S. Suzuki, muito simples, mas com pedaleira, exigindo à aluna um

¹⁵ (Ingelse, 2006) p. 45 – *Marcha fúnebre*

¹⁶ (Suzuki, 2006), p. 16, adaptado para órgão por Gunilla Rönnerberg e Lars Hagström

novo desafio, coordenação entre mãos e pés, ao qual ela não apresentou qualquer dificuldade. No final do 1º período a aluna conseguia tocar pequenas peças em trio, dueto, com ou sem deslocação das mãos e com uso de pedaleira em que esta era usada apenas para tocar duas notas diferentes (tónica e dominante).

No 2º período, as três primeiras aulas foram de aperfeiçoamento e ensaio para a audição que se realizou no dia 17 de janeiro. A aluna A tocou três peças, uma com pedaleira, um trio, já descrito anteriormente e apresentado na Figura 10 e um jogo rítmico a quatro vozes tocado em alternância entre as mãos. A aluna A chegou ao final do manual I de C. Ingelse no meio do 2º período e até ao final deste, tocou peças a 4 mãos dentro das quais *Tanz der Zuckerfee* (aus dem Ballet *Der NussKnacker*, op.71) de P. I. Tchaikovski¹⁷ e peças do manual I de S. Suzuki, uma delas, demonstrada na Figura 11.

The image displays a musical score for 'A little Fairytale' by S. Suzuki. It is divided into two systems. The first system is labeled 'Manual' and 'Man I (Gt)'. It features a treble clef with a 3/4 time signature. The right hand (RH) plays a melody with a triplet of eighth notes (marked '3') and a slur over it. The left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings 5, 1, 3, 1. The bass clef part is labeled 'Pedal' and contains a single note with a fermata and an accent (^) above it. The second system starts at measure 9 and continues the melody and accompaniment. The RH continues with the triplet melody, and the LH continues with the eighth-note accompaniment. The bass clef part continues with the pedal point.

Figura 11: *A little Fairytale*, n°10 do Manual I de S. Suzuki¹⁸

¹⁷ (Heumann, 2009), pp. 38 e 39, Dança do Baliado *O Quebra nozes* de P. I. Tchaikovski, adaptado para 4 mãos.

¹⁸ (Suzuki, 2006), p. 21, adaptado para órgão por Gunilla Rönnberg e Lars Hagström

Ao longo do período, a aluna A participou em quatro audições, uma a 17 de janeiro, já atrás referida, uma a 24 de fevereiro onde a aluna tocou um jogo rítmico entre as mãos, outra a 28 de março, onde a aluna tocou *Wiegenlied*, última peça do manual I de C. Ingelse e a peça a 4 mãos Quebra Nozes de Tchaikovski, que tocou com uma colega mais avançada. Por último, participou numa audição inserida num projeto organizado pela classe de teclas dos professores da AMSC, Festival de Teclas, onde durante todo o dia, os alunos participaram e assistiram a atividades diferentes das comuns tais como: audições onde participavam os melhores alunos de cravo, órgão e piano, palestras sobre determinado assunto dedicadas a cada instrumento, dança barroca para pais e filhos, aulas abertas para os pais, almoço convívio, entre outras.

Actividade	Destinatários Público	Organização a cargo de...	Sala Local	10h	10h30	11h15	11h45	12h15	12h30	13h	14h	14h	15h20	16h10	17h
Exposição de desenhos dos alunos	Todos	Ana Isabel	Sala Camões												
Visionamento de Filmes sobre os instrumentos	Todos	Rui Paiva	A2, A3 e A4												
Concerto: "Os mais pequenos nas Teclas"	Pais	Todos os professores	Salão												
Workshop de Improvisação ao Piano	Pais e Alunos	Filipe Raposo	Salão												
Aula Aberta de Piano (Prof. Hélder Entrudo)	Pais Aventureiros	Hélder Entrudo	Sala 1.4												
Aula Aberta de Piano (Prof. Isabel Mendes)	Pais Aventureiros	Isabel Mendes	Sala 2.8												
Aula Aberta de Cravo (Prof. M ^º José Barriga)	Pais Aventureiros	M ^º José Barriga	Sala de Profs												
Concerto: Alunos do Secundário - Órgão e Piano-	Pais	Ana Marques Isabel Mendes Rui Paiva	Salão e Igreja												
Concerto de Professores Órgão e Cravo	Pais e Alunos	Rui Paiva Flávia Castro e M ^º José Barriga	Igreja												
Aula Aberta de Órgão	Pais Aventureiros	Rui Paiva	Igreja												
Almoço Convívio Piquenique	Todos (almoço partilhado, trazido por pais, alunos e professores)	Todos os professores	Refetório Pátio												
Concerto de Professores Piano	Pais e Alunos	Professores de Piano	Salão												
Concerto dos Alunos de 2 ^º e 3 ^º Ciclo	Pais	Professores de Teclas	Salão Sala 1.4 Sala de Profs												
Palestra: Em torno do Pianoforte e do Piano Moderno	Pais e Alunos	Ana Marques e Hélder Entrudo	Salão												
Palestra: O órgão e cravo	Pais e Alunos	Flávia Castro M ^º José Barriga e Rui Paiva	Sala 1.4												
Workshop de Danças Barrocas (O Minuete)	Pais e Alunos	Isabel Gonzaga	Ginásio												
Concerto Final	Pais	António Gonçalves	Salão												

Tabela 7: Planificação do Festival de teclas na AMSC realizado no dia 1 de abril de 2017

O programa do Festival de Teclas pode ser observado na Tabela 7. Este, foi sem dúvida, um evento muito marcante para as três classes. Pais e filhos gostaram muito e o envolvimento acabou por se refletir num melhor aproveitamento e entusiasmo dos alunos no seu instrumento.

Ao longo do 3º período a aluna A continuou a sua evolução avançando para o manual II de C. Ingelse onde tocou principalmente peças a solo com diferentes métricas, em pulsação binária e pulsação ternária com ritmos simples e compostos. Tocou peças a três e quatro vozes com imitação entre as mãos, com articulações diferentes e ritmos que exigiam destreza, flexibilidade e pulsação regular (exemplo a observar na Figura 12).

I: Trompet 8', Prestant 8', Octaaf 4', 2'
 II: Dulciaan 8', Prestant 8', Octaaf 4'

Non legato

II

I II I

Figura 12: *Intervallen fanfare* (nº119) de C. Ingelse¹⁹

¹⁹ (Ingelse, 2007), p. 8 - *Fanfarra*

Tocou peças a quatro vozes homofônicas, tal como apresentado na Figura 13 onde passou pela experiência do que seria tocar e acompanhar um coro a quatro vozes. Tocou ao mesmo tempo que cantou as várias vozes, ainda que não tenha gostado muito da experiência pois é uma aluna muito tímida que pouco fala durante as aulas. Por isso cantar, foi quase um “assalto” à sua integridade física. Felizmente conseguiu ultrapassar a timidez e tocou a peça ainda melhor.

I en II: Prestanten 8', 4', 2'
Koppel I-II
Non legato

Figura 13: *Ode in die Freude* (nº124), adaptado por C. Ingelse²⁰

Acabou este período a tocar uma peça que exigia grande capacidade de fazer articulações diferentes e rapidamente mudar de *legato* para *staccato*, saltos das mãos, destreza e fluidez. Essa peça pode ser observada na Figura 14.

20 (Ingelse, 2007), p. 11 – *Hino à alegria*

Vlot tempo
 I: Prestant 8', Octaaf 4' en 2'
 II: Holpijp 8', Octaaf 4'

Figura 14: *Schoolreisje* (nº144) de C. Ingelse²¹

A aluna fez uma introdução ao manual de Hanon²², tocando o exercício um para treinar destreza, velocidade e capacidade de tocar as duas mãos exatamente ao mesmo tempo. Tocou o mesmo exercício com ritmos diferentes: igual, *inégal* e ritmo lombardo.

Participou na Audição de 6 de junho, onde tocou o *Intervallen fanfare* (nº119) e *Het aquarium* (nº130)²³ do II Volume de C. Ingelse.

²¹ (Ingelse, 2007), p. 20 – *No recreio*

²² (Hanon, 1963), *Le jeune pianiste virtuose*

²³ (Ingelse, 2007), pp. 8 e 13 – *Fanfarra e Aquário* respectivamente

Para férias levou a *Musette* em ré maior atribuída a C. P. E. Bach²⁴, a escala de ré maior, o exercício 2 do Hanon, *Toonladderetude* do manual II de C. Ingelse²⁵. Fizemos uma leitura das peças e dos exercícios nas duas últimas aulas. Desta forma foi possível indicar com maior rigor à aluna, a forma e os cuidados a ter no seu estudo durante as férias.

A professora considera estas aulas de preparação para estudo nas férias muito importantes, pois os alunos ficam sem aulas de órgão durante dois meses.

²⁴ (Bach, 1725), p. 21, ed. Bärenreiter de 1983

²⁵ (Ingelse, 2007), p. 24

4.2 Aluna B

Tal como a aluna A, a aluna B fez o Jogo das oitavas para reconhecimento das notas que já conhecia no violino, agora transposto para o teclado. Fez o exercício do dedo preso e muito rapidamente atingiu a qualidade máxima do exercício. Conseguia manter qualquer um dos dedos a soar, enquanto os outros tocavam a escala de cinco notas ascendente e descendente. Como tinha música há cinco anos, para ela foi muito fácil tocar melodias populares de ouvido, uma vez que o fez também no violino. Como a aluna já sabia ler música e a sua postura no teclado era bastante aceitável, não tocou as peças das figuras 1 a 8, passando para as peças já escritas na pauta além de duas melodias de ouvido que executou na aula. Mesmo assim, a postura foi trabalhada ao longo do ano pois a aluna mantinha o corpo rodado para a direita enquanto tocava e a mão esquerda ficava muitas vezes torta devido à má postura do cotovelo. Sempre que era chamada à atenção, a aluna reagia conseguindo por si obter uma boa postura de mãos e corpo. Na aula de apresentação e abordagem ao teclado, a aluna pode experimentar os vários exercícios atrás descritos, tocar *O Balão do João* e *A loja do Mestre André* de ouvido e ler com a professora *In spiegelbeeld* (nº38) e *Een Kleine mars* (nº39) do manual I de C. Ingelse²⁶. Na segunda aula passou para *Op stap* (nº46) do mesmo livro²⁷ e na terceira aula estava já na peça *Een regenachtig boottochtje* (nº72)²⁸. Esta última, pode ser observada na Figura 15. As peças nº 38, 39 e 46 foram tocadas em dueto com a professora e a aluna tinha um grande à vontade a fazê-lo, provavelmente devido à sua experiência de ser acompanhada ao piano enquanto violinista.

²⁶ (Ingelse, 2006), pp. 24 e 25 – *Espelho e Pequena marcha*, respetivamente

²⁷ (Ingelse, 2006), p. 28 – *Na pulsação*

²⁸ (Ingelse, 2006), p. 28 – *Um passeio de barco à chuva*

Figura 15: *Een regenachtig bootochtje* (n°72) de C. Ingelse

A peça apresentada na Figura acima trouxe alguns entraves à aluna pois durante várias aulas teve de ser feito o mesmo tipo de trabalho. A aluna aprendeu a tocar *staccato* numa mão enquanto a outra tocava *legato* e vice-versa, além de ter sempre que trocar de teclado tendo em conta a mão que tocava a voz solista. De início a mestranda pensou que seriam as dificuldades e o grau de exigência da peça que estava a dificultar o caminho, no entanto apercebeu-se no final de três aulas, que a aluna não estudava em casa. A professora falou então com a mãe, encarregado de educação da aluna, e explicou que mesmo sendo o órgão o

segundo instrumento da filha, seria necessário o estudo diário. A mãe disse à professora que a filha estava a ter alguma dificuldade em responder a todo o trabalho que lhe era pedido da componente académica e que por isso o estudo do órgão estava a ser descurado. Comprometeu-se em ajudar a filha, lembrando-a de praticar o instrumento diariamente. Dessa conversa resultou na aula seguinte, uma aluna sem dificuldades naquela peça. Como era uma aluna que tinha entrado diretamente para o 1º grau sem ter nenhum ano preparatório, uma das preocupações era que ela conseguisse atingir os objetivos estipulados para esse grau. Sem iniciação ao órgão, esses objetivos tornavam-se mais difíceis de alcançar exigindo também mais trabalho da aluna.

Na audição de 15 de novembro a aluna teve uma audição de violino coincidente com a de órgão e por essa razão não pode participar.

Na oitava aula do 1º período, a aluna B começou a ler *Shoolreisje* (nº144) do manual II de C. Ingelse²⁹ (Figura 14), ou seja, a tocar a mesma peça que a Aluna A tocou no final do 3º período. É de notar que a aluna A continua a ser considerada uma aluna de nível elevado e concluímos com esta comparação que o facto de terem dois anos de diferença, a aluna B estudar violino desde os cinco anos e a Aluna A ter 30 minutos de aula semanal e a Aluna B ter 55 minutos são uma forte explicação para este tipo de realidade. É também de salientar que a aluna B demorou cinco aulas a preparar esta peça, enquanto que a Aluna A demorou apenas três. No final do 1º período a Aluna B estava a tocar *Shoolreisje* (nº144) e *Stem en tegenstem* (nº150) de C. Ingelse, a treinar exercícios de agilidade, disciplina e independência para os cinco dedos de cada mão, em graus conjuntos, no âmbito de quinta, variando o ritmo, a tonalidade e a articulação, do livro *Manuale* de I. Ahlgrim³⁰ e exercícios de deslocação rápida da mão por graus conjuntos³¹ do mesmo livro.

Durante o 2º período, a aluna manteve um estudo mais regular, sendo que durante a ausência da professora, estudou muito pouco, não se notando no seu regresso evolução nas peças indicadas para estudar. A aluna estudou os primeiros três exercícios do *Hanon* com ritmo igual com articulações diferentes: *staccato* em ambas as mãos, *legato* em ambas as mãos,

²⁹ (Ingelse, 2007), p. 20 – *No recreio*

³⁰ (Ahlgrim, 1982), pp. 7, 8

³¹ (Ahlgrim, 1982), pp. 11, 12 e 13

legato na mão direita e *staccato* na mão esquerda e vice-versa, ritmo *inégal* e lombardo, exercícios de terceiras e sextas do livro *Manuale*³² e escalas de sol maior e lá menor. As peças que trabalhou foram o *Menuet* em sol maior, C. P. E. Bach, BWV Anhang 116³³ e o Coral *God roept nos, broeders, tot de daad* – Lb474, (nº185) do manual II de C. Ingelse³⁴. Na primeira, tocada e conhecida pela maior parte dos instrumentistas, a aluna explorou uma peça a duas vozes com movimento em ambas as mãos por vezes imitativo. Começava imediatamente com o arpejo de sol maior e com figurações rítmicas imitativas entre as mãos. Ao longo da peça a aluna aprendeu a tocar vários arpejos (sol maior, mi menor e si maior) tendo de esticar as mãos de forma a não tocar ao mesmo tempo mais notas além daquelas que estavam escritas. Foi uma peça que de início pareceu muito fácil, pois a aluna já a tinha tocado no violino, mas o seu estudo foi morado e penoso pois tocar com a articulação correta, respirar entre frases e conseguir tocar no andamento são fatores que exigem muita paciência durante o estudo e uma quantidade e qualidade de estudo maior do que a aluna estava a conseguir. Para que as questões técnicas relacionadas com os arpejos se resolvessem, a aluna fez vários exercícios a partir do representado na Figura 16 em várias tonalidades, começando por aquelas que teriam de ser tocadas no *Menuet*.

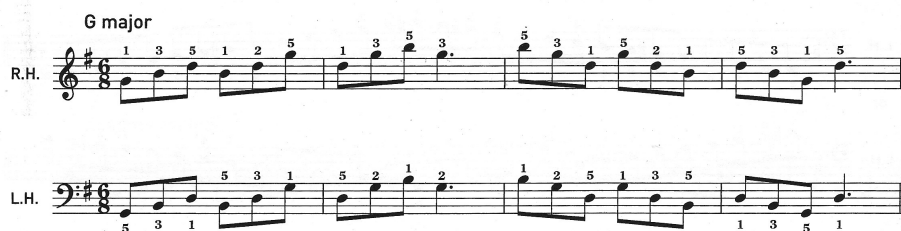


Figura 16: Acordes quebrados em sol maior

³² (Ahlgrimm,1982), pp. 15 e 16

³³ (Bach, 1983), pp. 8 e 9

³⁴ (Ingelse, 2007), p. 41 – *Irmãos, Deus chama-nos para agir*

A segunda peça, o nº185 de C. Ingelse apesar de apresentar uma linguagem e figuração harmónica à qual a aluna não estava habituada, esta conseguiu prepará-la mais rapidamente. Esta peça está representada na Figura 17.

Pretanten 16' en 8', Octaaf 4' en 2', Quint 2' 2/3

Figura 17: Coral *God roept ons, broders, tot de daad* (nº185) de C. Ingelse

Tal como podemos observar é uma peça escrita a três vozes em que estas se devem tocar o mais *legato* possível. No compasso sete está um dó no soprano no segundo e no terceiro tempos, no baixo o movimento é ascendente e no contralto movimento ascendente e descendente, ou seja, a aluna teve que tocar na mão direita uma voz ligada e outra desligada e na mão esquerda uma voz ligada. O compasso dez foi outro desafio no segundo e quarto tempos em que o contralto era tocado com o mesmo dedo e o soprano em *legato*. Estes foram sem dúvida os compassos que apresentaram maiores dificuldades, mas ao serem ultrapassadas desenvolveram capacidades que poderão ser usadas noutras peças idênticas. Para trabalhar

este tipo de problema técnico, a aluna praticou vários exercícios como o do dedo preso, inventado pela professora, mas também outros exercícios apresentados no livro *Apprendre à toucher le clavecin*, Volume I de R. Siegel, tais como os apresentados nas Figuras 18 a 22³⁵.



The image displays two musical exercises, labeled 'Exercice 15' and 'Exercice 16', on a yellow background. Exercise 15 is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of two staves. The first staff contains five measures of music, each starting with a whole note chord (quarta) and followed by a melodic line of eighth notes. The second staff starts with a measure 6, continuing the melodic line from the first staff. Exercise 16 is written in bass clef with a common time signature (C). It also consists of two staves. The first staff contains five measures of music, each starting with a whole note chord (quarta) and followed by a melodic line of eighth notes. The second staff starts with a measure 6, continuing the melodic line from the first staff.

Figura 18: Exercícios de dedos presos em quartas



The image displays two musical exercises, labeled 'Exercice 17' and 'Exercice 18', on a yellow background. Exercise 17 is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of a single staff with eight measures of music. Each measure begins with a whole note chord (tercia) followed by a melodic line of eighth notes. Exercise 18 is written in bass clef with a common time signature (C). It also consists of a single staff with eight measures of music. Each measure begins with a whole note chord (tercia) followed by a melodic line of eighth notes.

Figura 19: Exercícios de dedos presos em tercias

³⁵ (Siegel, 2007), pp. 27, 28, 38, 40 e 48



Figura 20: Exercícios de dedos presos em segundas

Os exercícios apresentados nas Figuras 18 a 20 foram trabalhados exatamente como estão escritos e quando a aluna os conseguiu fazer controlando cada um dos dedos, passou para os exercícios das Figuras 20 e 21. Estes foram feitos não só como estão escritos como também a repetir a nota que estava ligada (o dó na Figura 21 e o ré na Figura 22) à colcheia, ou seja, as duas vozes de cada mão passavam a ter duração igual: ambas tocavam colcheias. Esta última forma de fazer o exercício começou por ser feito de mãos separadas e só mais tarde de mãos juntas e o objetivo não era rapidez como na primeira abordagem, mas rigor em conseguir tocar uma voz desligada ao mesmo tempo que tocava a outra ligada.

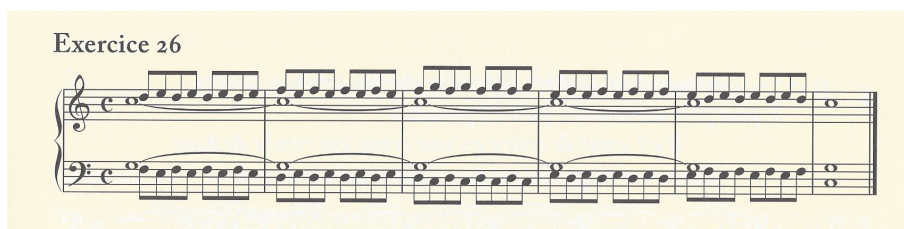


Figura 21: Exercício do dedo 1 preso com figuração rápida

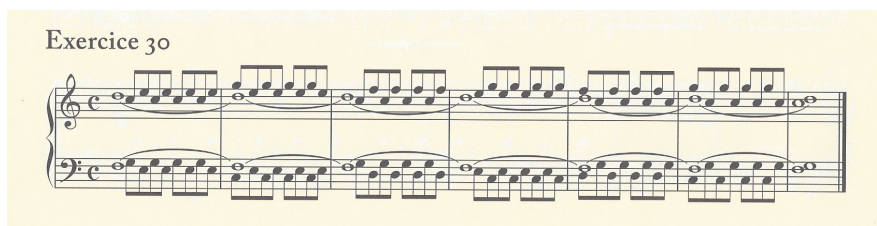


Figura 22: Exercícios do dedo 2 preso com figuração rápida

A aluna chegou ao final do 2º período atingindo os objetivos médios estipulados para o 1º grau. Esta tocava peças do mesmo nível de dificuldade dos dois colegas de 1º grau (que tocam órgão desde o 3º ano de escolaridade) e respondia mais rápido aos aspetos musicais indicados pela professora, provavelmente porque tinha música há mais tempo que eles. No entanto, a qualidade sonora ao tocar o instrumento ou a forma intuitiva como os colegas se sentavam a tocá-lo, era ainda uma etapa a atingir.

A aluna participou em todas as audições marcadas para este período e nelas manteve uma atitude muito responsável e de grande sentido de espetáculo. Na primeira tocou os nºs 144 e 150 do manual II de C. Ingelse e na segunda tocou o *Menuet* em sol maior de C. P. E. Bach, BWV Anhang 116 e o nº185 do manual II de C. Ingelse. Estas audições foram realizadas no órgão de tubos que está na Igreja da Ameixoeira e foi construído pelo organeiro Dinarte Machado. A terceira e última audição deste período, realizada no âmbito do Festival de teclas, organizado pelos professores de piano, cravo e órgão da escola, os alunos de órgão tocaram num órgão positivo do construtor Klop sem pedaleira. Esta aluna voltou a tocar o Coral nº185 de C. Ingelse, pois esta era uma audição onde só se apresentavam os melhores alunos e ao ser de grande responsabilidade, os alunos deviam apresentar-se com uma ou mais peças que tocassem muito bem, de preferência, já tocadas em público antes.

No 3º período a aluna tocou uma peça nova, ³⁶*Scherzo* (nº198) do manual II de C. Ingelse, a escala de ré maior e fez a revisão e a melhoria de 3 das peças trabalhadas nos períodos anteriores. Apresentou-se numa audição no dia 6 de junho, onde tocou quatro peças: *Stem en tegenstem* (nº150), Coral *God roept nos, broeders, tot de daad* – Lb474 (nº185) e *Scherzo*

³⁶ (Ingelse, 2007), p. 51

(nº198)³⁷, as três do manual II de C. Ingelse e o *Menuet* em sol maior de C. P. E. Bach, BWV Anhang 116. Estas quatro peças foram apresentadas na prova que se realizou no dia 20 de junho. Desta forma os alunos tiveram duas semanas para melhorar os vários problemas técnicos e musicais que surgiram na audição e dissolver algumas fragilidades que só se tornam transparentes uma vez que se atua em público. Nesta prova os alunos de 1º grau devem apresentar 4 peças contrastantes, ou seja, que explorem várias vertentes técnicas e musicais. Estas peças foram escolhidas com base no programa de órgão da AMSC e desta forma a aluna apresentou-se na prova, mostrando vários desses aspetos que estão agora descritos na Tabela 8.

Nome da peça	As várias vertentes técnicas e musicais exploradas em cada uma das peças
Uma peça da família Bach sem pedaleira: <i>Menuet</i> em sol maior de C. P. E. Bach, BWV Anhang116	Introdução à linguagem musical do séc. XVIII tocando a dança mais comum da altura com articulações e fraseio adequados à época;
<i>Stem en tegenstem</i> (nº150) do manual II de C. Ingelse	Peça estruturada como melodia acompanhada, ou seja, ao mesmo tempo que tocava numa das mãos uma melodia em <i>legato</i> como voz solista, na outra tocava um acompanhamento num teclado diferente, que neste caso exigia uma articulação mais desligada com várias passagens do polegar;
<i>Coral God roept nos, broeders, tot de daad</i> – Lb474 (nº185) do manual II de C. Ingelse	Peça de estrutura acórdica a 3 vozes com indicação de <i>legato</i> em todas as vozes, exigindo ao executante tocar uma voz ligada e outra desligada ao mesmo tempo em mãos diferentes ou mesmo na mesma mão;
<i>Scherzo</i> (nº198) do manual II de C. Ingelse	Peça de estrutura acórdica na primeira parte com um trio na segunda, ou seja, a primeira parte era composta por acordes de três notas em cada mão que alternavam uma com a outra em estilo de pergunta – resposta, tocado apenas num teclado. A segunda parte era composta por um Trio com uma estrutura de melodia acompanhada, onde uma das mãos tocava a melodia em mínimas com ponto no teclado I e a outra um acompanhamento com acordes de 3 notas em semínimas no teclado II.

Tabela 8: As várias vertentes técnicas e musicais exploradas em cada uma das peças da prova

³⁷ (Ingelse, 2007), p. 51

A aluna levou para trabalho de férias os exercícios 4 e 5 do livro de C. L. Hanon, o *Prelúdio* em ré menor de J. S. Bach, BWV 926³⁸ e o *Menuet* em dó maior de J. Ph. Rameau³⁹. Nos exercícios foi indicado tocar com ritmo igual e articulações diferentes: *staccato* em ambas as mãos, *legato* em ambas as mãos, *legato* na mão direita e *staccato* na mão esquerda e vice-versa, ritmo *inégal* e lombardo. No *Prelúdio* de Bach foi indicado à aluna ser rigorosa no uso das dedilhações indicadas, ter atenção ao ritmo e à armação de clave e praticar de mãos separadas. O *Menuet* de Rameau é uma peça fácil para a aluna, mas nesta fase será usada como meio de praticar o *inégal* aplicado a uma peça do séc. XVIII.

A aluna conseguiu atingir os objetivos estipulados para o 1º grau e desta forma ter uma boa preparação para o próximo ano. Segundo o programa da AMSC, um aluno de 1º grau deve chegar ao final deste e conseguir tocar peças a duas vozes no âmbito de quinta que recorram apenas pontualmente à deslocação das mãos, peças fáceis a duas vozes, peças fáceis a duas vozes com deslocação das mãos, peças com movimento rápido na mão direita (uma ou duas vozes) e movimento lento na mão esquerda (uma voz), peças a duas vozes com movimento lento na mão direita (uma ou duas vozes) e movimento rápido na mão esquerda (uma voz), peças a duas vozes imitativas, peças a duas vozes com alguns acordes e duetos com o professor. A aluna B não só conseguiu o que era indicado pelo programa como tocou também uma dança do período barroco com articulações e fraseio adequados à época, várias peças estruturadas como melodia acompanhada, uma peça de estrutura acórdica a três vozes e uma peça de estilo acórdico com um Trio.

A aluna obteve 17 valores na prova e 16 valores de classificação final.

³⁸ (Bach, 1975), pp. 8 e 9

³⁹ (Siegel, 2007), p. 31

4.3 Aluna C

No presente ano letivo a aluna comprometeu-se a tocar nos concertos de Natal na Basílica do Palácio Nacional de Mafra realizados nos dias 17 e 18 de dezembro. Este foi talvez o maior desafio que a aluna atravessou enquanto aluna de órgão na AMSC. Um dos concertos foi gravado pela televisão, algumas das peças eram bastante difíceis ou apresentavam uma linguagem à qual os organistas não estavam habituados e o número de ensaios foi muito elevado devido à adaptação ao próprio espaço e à falta de experiência dos alunos em tocar música em conjunto.



Figura 23: Foto dos órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra

Na Figura 23 podemos observar cinco dos seis órgãos da Basílica de Mafra. Começando pelo órgão mais longe à esquerda e terminando no mais próximo também à esquerda fazemos a volta completa: Órgão do Sacramento, Órgão de São Pedro d'Alcântara (transepto esquerdo) Órgão do Evangelho, Órgão da Epístola (os dois últimos situados na capela mor. O único que não se consegue ver na fotografia é o Órgão da Epístola), Órgão da Conceição e Órgão de Santa Bárbara (transepto direito). Estes seis órgãos foram construídos durante a regência de

D. João VI pelos dois organeiros mais conceituados da época, António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828) e Joaquim António Peres Fontanes (1750-1818)⁴⁰. Os órgãos foram construídos entre 1792 e 1807, sendo os últimos dois inaugurados a 4 de outubro de 1807.

Os órgãos foram restaurados em 2010 pelo organeiro português, Dinarte Machado e desde então os vários agrupamentos que têm tocado na Basílica com os seis órgãos usam vários sistemas modernos para conseguirem superar as dificuldades sonoras, de coordenação e de falta de contacto visual através de sistemas como o click track, o vídeo ou um sistema áudio de bips a marcar a pulsação por um dos organistas. Os ensaios começaram por ser feitos na AMSC com um conjunto de seis órgãos distribuídos pelos seis organistas onde foram decididas as articulações, o fraseio e a pulsação em cada peça. Com estes ensaios tornou-se possível que os seis organistas tocassem com a mesma intenção técnica e musical. Só depois foram para Mafra, onde trabalharam não só a registação previamente sugerida por órgão e por peça pelo professor cooperante, como ensaiaram a adaptação ao instrumento e ao espaço. Pôde-se constatar que a falta de contacto visual ou a audição retardada devido à distância entre cada órgão, exigiu uma coordenação diferente da encontrada na AMSC, onde os organistas estavam próximos uns dos outros. Quando este trabalho estava feito, juntaram-se os coros que trouxeram maior desfasamento de som onde teve de ser ensaiado o trabalho entre maestros (do coro e dos organistas). O maestro do coro dava a entrada a todos os organistas através da câmara que estava apontada para ele e os organistas começavam a tocar todos ao mesmo tempo, o professor cooperante seguia o maestro do coro durante a peça até ao final e indicava através do sistema áudio, os bips com a pulsação, aos restantes organistas. Este trabalho exigiu um grande número de ensaios pois a maior parte dos organistas (quatro) era composto por alunos, assim como a totalidade dos membros dos três coros.

Durante o primeiro período a aluna preparou as peças para os concertos de Natal e começou o estudo do *Prelúdio* da peça *Prelude, fugue et variation*, op. 18 de C. Franck⁴¹. Numa das aulas onde o programa do concerto estava já bastante adiantado, fez exercícios de harmonia ao teclado e leituras à primeira vista pois não tinha outro repertório preparado. Este tipo de situação aconteceu várias vezes ao longo do ano. Nessa aula, o professor cooperante decidiu

⁴⁰ João Vaz (2015). «The Six Organs in the Basilica of Mafra: History, Restoration and Repertoire», *The Organ Yearbook*, Vol. XLIV, 2015, pp. 83-101 – informação obtida na p. 84

⁴¹ <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP208119-PMLP09435-Franckprefugvar.pdf> (jul 12, 2017)

trabalhar o encadeamento de acordes nas tonalidades mais frequentes nas peças já trabalhadas como dó maior, sol maior, ré maior, mi maior, lá maior, lá menor e ré menor. Usou as sequências de I – IV – V – I também com retardos de 4-3. Fez o mesmo exercício aplicado ao teclado, depois com uso de uma voz destacada (uma das mãos tocava a voz solista num teclado diferente) e as restantes vozes eram tocadas pela outra mão noutra teclado com registos que acompanhavam o solo. Por último, usou também a pedaleira distribuindo as vozes da seguinte forma: uma voz na mão direita, duas vozes na mão esquerda e uma voz na pedaleira, alternando entre eles consoante o solo fosses feito pelo soprano, tenor ou baixo. Para todas estas variantes foram apresentadas uma série de diferentes combinações de registação. Esta aula acabou por desempenhar um papel muito importante pois muitas vezes o professor tem de marcar aulas de grupo extra para falar com os alunos sobre aspetos de ordem técnica referentes ao órgão fora do contexto de aula, onde o tempo já é tão escasso para preparar o programa que é tão extenso. Durante este período a aluna apresentou-se nestes dois concertos e não fez parte de nenhuma audição de órgão pois não tinha repertório pronto.

No 2º período a aluna trabalhou essencialmente duas obras: o *Prelúdio* da peça *Prelude, fugue et variation*, op. 18 de C. Franck e a *Toccat*a em ré menor de J. S. Bach, BWV565⁴². Com esta última peça preparou um recital comentado onde se apresentou no Festival de teclas de 1 de abril de 2017. A aluna preparou um pequeno texto sobre o autor e sobre a peça e apresentou-o ao público antes de a tocar. Durante este período a aluna estudou muito pouco e o pouco que estudou incidiu principalmente na *Toccat*a em ré menor de J. S. Bach. Em contexto de aula foram trabalhados vários aspetos como os apresentados na Tabela 9. Estes vários aspetos foram trabalhados ao longo do ano com todo o repertório que a aluna apresentou. Neste caso será exposta a forma como foi trabalhada neste período.

Objetivos/Temas	Atividades e Estratégias
Posição do corpo	Pulso direito, sem quebrar, independentemente se existia ou não passagem de polegar, passagens mais difíceis ou com ornamentos. Joelhos o mais junto possível e capacidade de tocar a pedaleira sem ter de olhar para ela mantendo os pés mais próximos das notas sustentadas encontrando notas de referência.
Dedilhações	As partituras que são dadas à aluna têm uma base de dedilhação feita pelo professor

⁴² (Bach, 2011), Organ Works, Volume 6

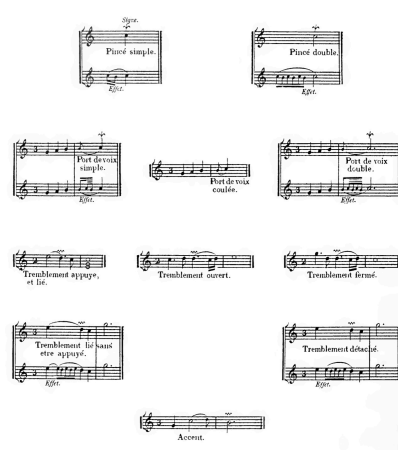
	cooperante, à qual a aluna deverá acrescentar as que são necessárias para uma melhor execução, no entanto a aluna não dispõe de tempo para o fazer, sendo a maior parte do tempo, o trabalho feito pelo próprio professor. Na aula essas dedilhações são verificadas e algumas mudadas, consoante a facilidade/dificuldade com que a aluna as toca.
Praticar devagar	Foi aconselhado à aluna praticar devagar pois o pouco que a aluna fazia em casa acabava por piorar atropelando passagens e ganhando vícios evitáveis se estudasse devagar.
Praticar com metrônomo	Passagens que a aluna já conseguia tocar estavam muitas vezes precipitadas ou com ritmos alterados devido a ornamentos ou passagens difíceis. Com o uso do metrônomo a aluna conseguia ouvir quais as passagens que não estavam bem e corrigi-las sem que para isso precisasse da presença do professor.
Independência entre mãos e pés	Para ganhar uma maior independência entre mãos e pés, a aluna foi aconselhada a tocar muitas vezes de mãos separadas, só a pedaleira, só uma das mãos e pedaleira ou só as mãos de forma a tornar independente cada uma das vezes.
Principais diferenças entre um órgão do séc. XIX e um órgão do séc. XVIII	Como a aluna trabalhou principalmente obras destes dois séculos durante este período, o professor expôs as principais diferenças entre órgãos dessa época e exemplificou com os que a AMSC possui no sistema Hauptwerk. Falou também das várias combinações de registos e suas relações com outros instrumentos de tecla: no século XVIII mais relacionado com o cravo e no século XIX mais relacionado com o piano
Fraseio	Foram identificadas não só as frases das peças trabalhadas, como os pequenos motivos que se vão repetindo e que por coerência se devem apresentar com a mesma articulação.
Articulação versus acentuação	Várias passagens que precisavam de articulação ficavam muitas vezes muito pesadas pois a aluna fazia acentuações em muitas notas. Foi explicado e exemplificado à aluna a diferença entre tocar com articulação e fluência e articulação com muitas acentuações.
Praticar por partes	Muitas vezes a aluna apresentou-se na aula como tendo estudado toda a peça e os mesmos problemas continuavam presentes. Foi aconselhado à aluna estudar por partes, ou seja, seguir para a frase seguinte só quando a anterior estivesse fluente e sem problemas técnicos. Estudar por partes significava também que muitas vezes teria de ser feito o trabalho de praticar de mãos e pés separados e juntar as várias partes devagar e com rigor.
Dedilhação diferente na pedaleira - comparação entre os séc. XVIII e XIX	Foi explicado à aluna a diferença entre a dedilhação dos pés nos séculos XVIII e XIX. Quando comparamos o tipo de repertório e a forma de tocar dos dois séculos chegamos à conclusão que o tocar com mais articulação permite tocar a pedaleira só com pontas e o tocar mais ligado implica o uso da ponta e calcanhar.

Tabela 9: Temas e objetivos trabalhados em contexto de aula durante o ano

Durante o 3º período e porque os exames da componente académica estavam cada vez mais próximos, a aluna praticou muito pouco o instrumento. Neste período não se apresentou em nenhuma audição, mas cinco dias antes do exame fez uma gravação para uso próprio,

analisando o trabalho realizado até ao momento. Trabalhou o *Dialogue en trio, du cornet et de la tierce (Messe pour les Paroisses)* de F. Couperin,⁴³ a *Toccatà* em fá maior de D. Buxthude, BuxWV157⁴⁴ e *Toccatà per l'elevation (Fiori Musicali 1635)* de G. Frescobaldi⁴⁵ até à data do último exame da parte académica. *O Meio registo de 2º tom acidental* de Diogo da Conceição⁴⁶ assim como a revisão de todas as obras já trabalhadas, foram feitas depois das aulas terminarem em aulas extra de preparação para a prova. Uma das aulas a mestranda foi ainda assistir e fez o relatório que apresenta em anexo no conjunto de relatórios de aulas dadas/observadas. Durante este período, a aluna não só trabalhou os aspetos enumerados na Tabela 10 como também os apresentados de seguida na Tabela 11.

Os exames nacionais da componente académica terminaram no dia 23 de junho e desde então a aluna estudou muitas horas de órgão por dia. A aluna trabalhou mais durante o mês de julho, do que durante os meses de aulas de todo o ano letivo.


Objetivos	Atividades e Estratégias
Ornamentação na música francesa e <i>Inégalité</i>	<p>Ao longo do estudo da peça <i>Dialogue en trio, du cornet et de la tierce (Messe pour les Paroisses)</i> de F. Couperin, o professor cooperante apresentou uma gravação de uma ária do mesmo compositor onde a cantora cantava com grande leveza os ornamentos ao mesmo tempo que se percebiam muito claramente todas as notas. O <i>inégal</i> era fluente e também muito leve. Como a aluna também canta, o professor aconselhou-a a cantar e a depois tocar determinadas passagens e estas sofreram mudanças radicais numa forma muito positiva. Durante estas aulas falaram acerca da importância de ler o tratado sobre música francesa do mesmo compositor, <i>L'art de toucher le Clavecin</i>, como forma de perceber melhor este tipo de linguagem. Falaram sobre os ornamentos que são apresentados na figura abaixo e da importância da clareza quando estes se tocam.</p>  <p>The image shows several musical examples of French ornaments from Couperin's 'L'art de toucher le Clavecin'. The examples include: 'Pince simple', 'Pince double', 'Pincé de voix simple', 'Pincé de voix double', 'Tremblement appuyé et lié', 'Tremblement sauté', 'Tremblement franc', 'Tremblement lié sans être appuyé', 'Tremblement détaché', and 'Accusé'.</p>

⁴³(Couperin, 1903), pp. 24, 25 e 26

⁴⁴ http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/5/53/IMSLP126843-WIMA.9ee8-Buxtehude_Toccatà_157.pdf, (jul 12, 2017)

⁴⁵ (Frescobaldi, 1635), pp. 42 e 43

⁴⁶ Portugalie Musica, nº49, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

<p>Ornamentação na música Ibérica dos séc. XVI e XVII</p>	<p>Neste tipo de peças existem 2 tipos de ornamentos: Os medidos – glosas Os não medidos – quiebros, redobles, entre outros. Foram dados vários exemplos destes últimos à aluna e indicados alguns dos compassos onde os usar e como os usar. A aluna foi aconselhada a ler o tratado de Tomás de Santa Maria, <i>Arte de taner fantasia</i>⁴⁷.</p>  <p>Redoble. Quiebro de Minimas. Quiebros de Seminimas.</p>
<p>Como tocar música Italiana do séc. XVII</p>	<p>A peça que a aluna tocou do século XVII foi a <i>Toccata per l'elevatione (Fiori Musicali 1635)</i> de G. Frescobaldi. A aluna leu com o professor o Prefácio às <i>Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo, Partite di diversi Arie et Corrente, Balletti, Ciaccone, Passachagli, di Girolamo Frescobaldi, organista in S. Pietro di Roma (1637)</i>, onde este explica como se deve tocar a sua música. Passo a citar o Prefácio traduzido pelo professor doutor Rui Vieira Nery a partir das traduções inglesa e alemã de Pierre Pidoux (Kassel, Bärenreiter, 1967) e cedido pelo professor Rui Paiva:</p> <p>“Sei bem como [os executantes] gostam, em geral, de tocar com ornamentos e <i>passaggi</i>. Por esta razão permito-me juntar a este modesto trabalho os seguintes conselhos. Quero, contudo, acrescentar que reconheço o mérito dos outros e tenho o maior respeito pelos seus talentos. Assim possa o leitor amigo que esteja ansioso por aprender aceitar com boa vontade estes apontamentos feitos com a melhor das intenções.</p> <p>1 - Neste tipo de execução, tal como quando se interpretam hoje em dia madrigais, não se devem acentuar os tempos. Embora os madrigais possam ser difíceis tornar-se-ão mais fáceis se o tempo for ora mais lento, ora mais rápido, ou até se fizerem pausas, de acordo com a expressão e o sentido das palavras.</p> <p>2 - Nas <i>Toccatas</i> tive a preocupação de que não só contivessem grande número de ornamentos e <i>passaggi</i> mas também se pudesse tocar separadamente cada secção, podendo o executante fazer uma cadência final quando o quiser, sem ter de esperar pelo fim da obra.</p> <p>3 - O início das <i>Toccatas</i> deve ser tocado lentamente e <i>arpeggiando</i>. Nos retardos e nas dissonâncias, porém, tal como na parte intermédia da peça, as notas do acorde devem ser tocadas todas ao mesmo tempo. Se isto criar uma sensação de vazio pode-se repetir o acorde, conforme o gosto do intérprete.</p> <p>4 - Nos trilos e nas <i>passaggi</i> (quer estas contenham saltos quer sejam em forma de escala) a última nota deve ser sustentada, mesmo se for uma colcheia, uma semicolcheia ou até uma nota diferente da seguinte. Deste modo evitar-se-á qualquer confusão entre um <i>passaggio</i> e o seguinte.</p> <p>5 - O andamento deve ser fortemente retardado nas cadências, mesmo que estas estejam escritas em valores pequenos e, do mesmo modo, deve-se tocar mais devagar uma cadência ou um <i>passaggio</i> assim que estes se aproximem da respetiva conclusão.</p> <p>6 - Quando surge em ambas as mãos uma consonância escrita em semínimas deve concluir-se aí o</p>

⁴⁷ (Santa Maria, 1565), pp. 47 e 48

	<p><i>passaggio</i>, de modo a separá-lo do seguinte.</p> <p>7 - Quando uma mão tem de tocar um trilo e a outra um <i>passaggio</i>, ao mesmo tempo, o trilo deve ser tocado depressa e o <i>passaggio</i> lentamente e com expressão, para que não se gere confusão.</p> <p>8 - Quando ambas as mãos têm <i>passaggi</i> simultaneamente em colcheias e semicolcheias não devem tocá-las demasiado depressa. A mão que toca as semicolcheias deve tocar um pouco <i>staccato</i>. Em cada duas notas deve tocar-se sempre em <i>staccato</i> a segunda, mas não a primeira.</p> <p>9 - Quando se tem de tocar simultaneamente em ambas as mãos um <i>passaggio</i> em semicolcheias o valor da nota que antecede [esse <i>passaggio</i>] deve ser prolongado, mesmo que se trate de uma figura negra. Deve então atacar-se resolutamente o <i>passaggio</i> de modo a evidenciar a segurança [técnica] de ambas as mãos.</p> <p>10 - Deve escolher-se um andamento lento para as <i>Partite</i> que contenham <i>passaggi</i> e figurações expressivas. O mesmo se aplica às <i>Toccatas</i>. Mas as <i>Partite</i> que não contenham <i>passaggi</i> devem ter um andamento bastante rápido. Cabe ao bom gosto e ao critério do intérprete escolher o andamento mais adequado ao espírito de cada trecho e o estilo da execução. (As [diversas] secções de uma <i>Passacaglia</i> podem ser tocadas isoladamente. O andamento de cada uma delas deve ser conforme o das restantes secções. O mesmo é válido para as <i>Chaconnes</i>.)”</p> <p>Tendo em consideração os dez concelhos dados pelo autor neste prefácio, a maestranda chega à conclusão que Frescobaldi faz uma abordagem à música para tecla muito diferente da da sua época. Este novo estilo era caracterizado por uma maior flexibilidade no tempo, grande variedade de ornamentos e uma forma de tocar o ritmo que nem sempre correspondia ao que estava escrito. A aluna percebeu toda esta informação, mas precisava nesse momento de ouvir música desta época, seja vocal ou de tecla, e de tocar mais peças do mesmo compositor para dominar esta linguagem.</p>
--	---

Tabela 10: Temas e objetivos trabalhados em contexto de aula durante o 2º e 3º períodos

Após a leitura das Tabelas 10 e 11, pode-se concluir que a aluna teve acesso a todas as ferramentas para tocar e perceber as peças que tocou. Se quisesse neste momento seguir para um curso superior de música conseguiria provavelmente fazer um bom percurso pois o que lhe falta é a quantidade de estudo e aprofundamento daquilo que já recebeu como base.

No programa da AMSC estão definidos os objetivos para o curso secundário, tal como estão apresentados na Tabela 11.

Objetivos
Ser capaz de tocar obras difíceis no âmbito da música antiga e de dificuldade média no âmbito da música dos séculos XIX a XXI.
Elevar o nível técnico e interpretativo.
Conhecer, nos aspetos essenciais, os diferentes estilos de interpretação de acordo com as diferentes épocas, regiões e escolas.
Dominar o estilo de interpretação de cada obra estudada, de acordo com a época e a região.
Conhecer, nos aspetos básicos, as registações típicas dos diferentes géneros e estilos, de acordo com as épocas, regiões e escolas.
Conhecer as registações típicas de cada obra estudada, de acordo com a região e época.
Valorizar o trabalho de investigação e o conhecimento musicológico para uma abordagem estilisticamente correta da música de diferentes géneros, regiões ou épocas.
Desenvolver a boa coordenação dos aspetos técnicos e interpretativos.
Consolidar as atitudes apropriadas para as apresentações em público: preparação, autodomínio, seriedade e sentido do espetáculo.
Consolidar a autonomia para resolver os problemas relacionados com a técnica e interpretação, tais como: dedilhação, articulação, fraseio, registação, velocidade, etc.

Tabela 11: Objetivos definidos para o nível secundário no programa de órgão da AMSC

Perante as Tabelas 11 e 12 e atendendo ao facto de que a aluna não estudou o necessário durante o ano, ficamos surpreendidos com a capacidade de trabalho que a aluna conseguiu reunir em um mês e ter conseguido obter a classificação final de 14 valores.

Conteúdos	Repertório
J. S. Bach: um <i>Prelúdio e fuga</i> ou obra de dificuldade semelhante.	<i>Toccata</i> em ré menor de J. S. Bach, BWV565
Escola alemã do norte, do século XVII: um <i>Prelúdio</i> ou <i>Tocata</i> .	<i>Toccata</i> em fá maior de D. Buxthude, BuxWv157
Escola francesa dos séculos XVII-XVIII: uma peça	<i>Dialogue en trio, du cornet et de la tierce (Messe pour les Paroisses)</i> de F. Couperin
Escola italiana dos séculos XVII: uma peça.	<i>Toccata per l'elevation (Fiori Musicali 1635)</i> de G. Frescobaldi
Escola ibérica dos séculos XVI-XVIII: uma peça.	<i>O Meio registo de 2º tom acidental</i> de Diogo da Conceição
Uma peça dos séculos XIX ou XX.	<i>Prelude, fugue et variation</i> , op. 18 de C. Franck
Leitura à primeira vista fácil com pedaleira	(Escolhido pelo júri no momento da prova global)

Tabela 12: Programa da Prova Global de órgão na AMSC

A aluna C é uma aluna que tem bastante informação acerca de registação em geral, mas tem pouca prática a aplicá-la. É uma aluna que consegue ultrapassar os problemas técnicos sempre que estuda, mas que durante este ano não teve tanto tempo quanto era desejado. É uma aluna que percebe o fraseio, mas nem sempre o aplica, pois, ao ter pouco tempo para estudar, atropela as frases ou os pequenos motivos que se repetem. Sempre que a aluna estuda apresenta de forma geral uma boa coordenação e quando se apresenta em público tem um bom autodomínio, seriedade e sentido de espetáculo. Consegue colocar as suas próprias dedilhações, mas ainda não o faz da melhor forma e em relação à articulação, nem sempre tem noção do que deve fazer, atribuído provavelmente ao facto de não ter lido tanto repertório quanto era sugerido pelo programa da AMSC.

Ao apresentar estes fatores e tendo em conta os objetivos estipulados para o secundário, a mestranda conclui que a aluna está apta para fazer a prova global se conseguir preparar as peças até à data, pois o problema principal da aluna é falta de estudo e não falta de compreensão ou capacidade física para o fazer.

5. Conclusão

Durante o mestrado, a UC de didática específica e a UC de especialização foram uma grande ajuda na reflexão de métodos de trabalho, objetivos a atingir e estratégias para desenvolvimento de capacidades dos alunos. O professor orientador desenvolveu um trabalho de pesquisa e debate entre os mestrandos que levou a uma maior consciencialização da forma como a mestranda leciona e quer orientar os seus próprios alunos. O facto de ter descrito cada uma das aulas dadas e observadas ao longo do ano, fez com que se apercebesse de estratégias que se repetiam e era necessário diversificar e fez com que tivesse uma maior perceção das peças e dos exercícios a dar aos alunos tendo em conta as competências estipuladas para aquele ano.

O professor cooperante manteve uma postura de grande paciência ao longo do ano com a sua aluna. Encontrou sempre soluções de trabalho mesmo quando esta não ia preparada para as aulas e pôs-lhe à disposição muita informação histórica que lhe serviu como base de um trabalho consistente e inteligente. Ao longo do ano a mestranda aprendeu muito com as soluções e estratégias desenvolvidas para resolver problemas técnicos e musicais da aluna e aprendeu muito com a capacidade organizacional do método de trabalho do professor cooperante em todas as peças e nas peças como um todo.

Secção II – Investigação

1. Descrição do Projeto de Investigação

1.1 Objetivo

O objetivo principal desta investigação é aferir a utilidade do material pedagógico usado durante o século XVIII em Portugal pelo compositor João de Sousa Carvalho (1745-1798) no contexto atual dos alunos de órgão nas aulas de baixo contínuo (BC) e improvisação ou nas aulas de órgão como peça portuguesa ou exercício técnico, através da sua transcrição, análise e de um inquérito realizado aos colegas de órgão. Este poderá também servir para potenciar outro tipo de investigações direcionadas à população organista.

1.2 Contexto

A Tese de doutoramento de Mário Trilha (2011) e o livro *Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento: o Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834* de Cristina Fernandes (2013) foram duas das fontes mais usadas pela mestranda durante a presente investigação. Estes documentos não só são uma fonte preciosa de conhecimento das práticas musicais e didáticas usadas durante o século XVIII e ainda XIX, como também fornecem listas, análises e exemplos de tratados, compêndios e manuscritos compostos pelas figuras de referência da época, tais como João de Sousa Carvalho, David Perez, entre outros.

Em Portugal e Itália este material desenvolveu-se muito devido às grandes escolas de música, que tinham como professores, os melhores músicos portugueses e italianos da época. A escola mais prolifera da altura em Portugal, o Real Seminário da Patriarcal, localizada em Lisboa, foi criada em 1713 no reinado de D. João V. Esta escola tinha como objetivo a formação de músicos, seguindo o modelo das escolas de música eclesiásticas europeias, para ocupar os quadros da própria Patriarcal. No entanto os seus objetivos foram muito além das expectativas pois desta escola saíram os mais famosos compositores portugueses setecentistas, tais como João de Sousa Carvalho, António Leal Moreira, Marcos Portugal, Francisco António de Almeida, entre outros. Esta grande escola de música veio a dar origem à Escola de Música do Conservatório Nacional⁴⁸.

Chegaram até aos nossos dias uma grande quantidade de materiais pedagógicos utilizados no Seminário da Patriarcal: exercícios de solfejo, *partimenti* ou outros exercícios de acompanhamento.

Quando analisou o manuscrito de João de Sousa Carvalho, a mestranda chegou à conclusão que realizar uma investigação sobre esse manuscrito, traria novas formas de praticar e ensinar o baixo contínuo e a improvisação e um maior conhecimento da linguagem musical da época. O baixo contínuo é uma disciplina muito importante para o nosso instrumento, não só porque existe muito repertório dos séculos XVII e XVIII, como também exige uma compreensão harmónica muito elevada que pode ser igualmente usada nas peças que são tocadas a solo no órgão, funcionando como conhecimento e complemento da linguagem musical de cada um

⁴⁸ (Fernandes, 2013), p. 9 Apresentação do livro feita por Sílvia Sequeira.

dos séculos atrás referidos. Os manuais de baixo contínuo e improvisação que a mestranda usou com maior frequência nas aulas dessa disciplina foram *Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle* de J. Christensen⁴⁹ e *Generalbaßübungen* de H. Grabner⁵⁰ e *Improvisation for organists* de C. Tambling⁵¹. Apesar de todos estes livros serem de grande qualidade técnica e musical não se adequam muitas vezes aos alunos do curso secundário e muito menos aos do curso básico a quem gostávamos e sempre que existem condições fazemos, uma introdução ao ensino de baixo contínuo e improvisação. Os *partimenti*⁵² de Sousa Carvalho também poderiam ser usados nestas aulas pois além de mostrarem um tipo de linguagem diferente, apresentam uma forma de tocar o baixo contínuo inovadora, onde os alunos podem não só treinar a realização dos acordes como vários tipos de figurações para a mão direita tão característicos da música portuguesa da altura e deste compositor em particular.

Observando outros *partimenti* do séc. XVIII, a mestranda considerou que este foi aquele que se destacou pela qualidade e originalidade da sua escrita musical. Quando terminou a sua transcrição, tocou muitos deles não só no órgão como também no cravo e a maior parte era apelativa para ambos os instrumentos, sendo que poderiam ser tocados com maior ou menor velocidade consoante o tipo de figuração das linhas melódicas, consoante a resposta do instrumento ou consoante a registação usada. Ao contrário do que a mestranda pensava, estes *partimenti* poderiam não só ser usados como exercícios de improvisação para os alunos do nível secundário de cravo ou de órgão nas suas aulas de baixo contínuo como também ser usados como peças portuguesas ou exercícios técnicos do século XVIII para cravo ou órgão. Desta forma a investigação foi expandida para temas que incluíam não só o baixo contínuo e a improvisação, como também música portuguesa e ou exercícios de técnica.

Este material de ensino musical, utilizado em Portugal neste período, não é em termos práticos utilizado e conhecido nos nossos dias. O seu estudo permite ter contacto muito próximo com a metodologia usada naquela que foi uma das grandes escolas musicais da Europa setecentista.

⁴⁹ (Christensen, 1994)

⁵⁰ (Grabner, 1936)

⁵¹ (Tambling, 2010)

⁵² No capítulo 1.4 encontra-se uma breve explicação da palavra *partimenti*.

O material didático elaborado para a aprendizagem do baixo contínuo em Portugal (...) possibilitava uma sólida aprendizagem da arte de acompanhamento e uma formação musical de alto nível, que colocava os acompanhadores portugueses entre os primeiros da Europa. (Fernandes 2013, p.76)

Durante este período, vários compositores escreveram tratados, compêndios ou exercícios que abordam o baixo contínuo, na sua grande maioria com instruções de como realizar harmonicamente uma linha de baixo. João de Sousa Carvalho foi o que demonstrou maior relevância na escrita melódica. Os seus exercícios exploram o acompanhamento ao teclado com elementos de caráter virtuosístico e elaboradas ornamentações que vão muito além de uma base de acordes ou simples harmonias sucessivas.

É de ressaltar que entre os autores portugueses, Sousa Carvalho é o mais representativo, no que concerne aos exemplos de realização da melodia. Esta particularidade torna o estudo destas Lições extremamente relevante, pois não somente são soluções setecentistas de realização de partimentos, mas são igualmente testemunhos do pensamento musical de um grande compositor português da segunda metade do século XVIII. (Trilha 2011, p.316)

Como professora de cravo, de órgão e de baixo contínuo, a mestrandia depara-se com uma lacuna, pois não existe nenhuma transcrição dos materiais utilizados nesta escola que se revela como sendo uma das melhores nesta área, comparativamente aos manuais atualmente usados e a forma como os alunos reagem ao estudá-los. A utilização e leitura das fontes primárias é muito difícil ou mesmo impossível num contexto de sala de aula e sabemos que durante o século XVIII, o nosso país era uma referência europeia ao nível da produção musical. Neste contexto existia uma forte tradição no ensino em instrumentos de tecla e provavelmente por essa razão, o investimento feito nestes instrumentos foi muito significativo, sendo os seis órgãos da Basílica de Mafra o expoente máximo desta realidade. Desta forma, justifica-se a transcrição que foi feita do que é considerado mais relevante de entre os manuscritos de acompanhamento e improvisação desta época com o objetivo de no futuro os usar na sala de aula, contribuindo desta forma para aumentar o leque de possibilidade de escolha de repertório desta época.

1.3 Descrição

As *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho estão conservadas na Biblioteca Municipal de Lisboa na coleção particular Engenheiro Morna. Foram pela primeira vez identificados por Manuel Morais, mais tarde analisados por Trilha (2011)⁵³ e citados no livro *Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento: o Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834* (2013) de Cristina Fernandes. Estas *Lições* foram compiladas por João de Sousa Carvalho, sendo uma parte compostas por Leonardo Leo e Eleutério Franco de Leal e outras pelo próprio Sousa Carvalho, “no seguimento da tradição vigente dos professores do Real Seminário da Patriarcal elaborarem os seus próprios manuais”⁵⁴.

As *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho foram transcritas pela mestranda no programa de música *Finale*. O manuscrito contém dezanove *partimenti*, ou seja, dezanove exercícios de baixo contínuo com vários exemplos de realização na mão direita com figurações em ambas as mãos ao estilo de peça a solo. Os *partimenti* apresentam oito tonalidades diferentes: dó maior, dó menor, ré maior, ré menor, mi menor, fá maior, sol maior e lá maior. Depois de ter terminado a transcrição, tocou cada uma delas e escolheu três contrastantes entre si e que lhe pareceram uma amostra representativa das *Lições*. Elaborou um questionário de 14 perguntas para os seus colegas de órgão de norte a sul do país e dos 27 questionários enviados, 12 responderam. Apesar de não chegar a metade da comunidade organística do país, foi possível chegar a várias conclusões sendo que a mais importante foi que, todos eles gostariam de ter uma cópia desta transcrição. Este questionário ajudou a ter uma melhor perceção da escolha e formato de apresentação das *Lições*, ou seja, a perceber se os professores achavam interessante este tipo de repertório, que tipo de abordagem fariam e a que grau de ensino destinariam estas *Lições*. Também foi possível aferir se a apresentação deveria ser feita com a realização do BC ou exatamente como está no manuscrito. Estes *partimenti* não só poderão ser importantes para os alunos que estudam baixo contínuo ou improvisação, como também para alunos de outras idades que gostem de tocar música rápida e alegre com uma linguagem virtuosística. Algumas delas podem inclusive ser usadas como exercícios de técnica. O questionário que foi feito para os professores de órgão procurou

⁵³ (Trilha, 2011), p. 305

⁵⁴ (Fernandes, 2013), p. 79

encontrar estas respostas e ainda aferir qual o grau de importância que cada um atribui à música portuguesa, vasto património que possuímos e ao qual é atribuído um nível de relevância muito dispare. A partir da análise dos resultados obtidos, foi feita uma reflexão que orientou a forma como são apresentados os *partimenti* de João de Sousa Carvalho: como exercício de baixo contínuo, como exercício de improvisação, como peça portuguesa ou com a possibilidade de deixar cada um fazer a sua escolha?

1.4 *Partimenti*

As *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho podem também descrever-se como sendo *partimenti* de João de Sousa Carvalho. O *partimento* está associado ao BC desde o século XVII e teve origem em Itália, onde o seu uso se tornou predominante durante o século XVIII⁵⁵. O *partimento*, pode ser definido como uma linha de baixo, usualmente cifrado, ao qual se deve adicionar outras vozes. Estas são por vezes sugeridas pelo autor e cabe ao intérprete adicionar ornamentos com os temas apresentados, acordes ou outras sugestões de temas ou sequências rítmicas e melódicas. São ótimos exercícios de baixo contínuo, improvisação e dependendo do compositor, ótimos exercícios de técnica⁵⁶. Na análise dos *partimenti de João de Sousa Carvalho* feita pela mestrandia, esta conclui que o conhecimento harmónico, a oportunidade de improvisar e a grande quantidade de figurações rítmicas e melódicas que é ensinada ao executante é de grande qualidade.

Durante o período setecentista muitos foram os compositores que escreveram tratados acerca dos *partimenti*, não só com um texto introdutório de explicação do manual e de como realizar as cifras, como com vários exercícios ao estilo *partimenti*, como por exemplo Romão Mazza, Alberto José Gomes da Silva e David Perez, descritos no capítulo sobre *Partimenti* em tratados de música do século XVIII. Alguns compositores escreveram-nos em grau crescente de dificuldade, como por exemplo os de David Perez e outros apresentaram exercícios em várias tonalidades onde exploravam várias formas musicais sem se preocuparem em os apresentar com grau de dificuldade crescente. É o caso dos *partimenti* de João de Sousa Carvalho.

Sousa Carvalho estudou não só em Portugal como em Nápoles. Nesta cidade encontrava-se a grande escola de música europeia, onde estudavam apenas e só os melhores músicos. Nesta escola, além de João de Sousa Carvalho, estiveram músicos como Marcos Portugal, Francisco António de Almeida, David Perez, entre outros, que são hoje em dia compositores de referência. Os portugueses trouxeram desta escola a arte de improvisar e aprender BC, deixando-nos uma grande quantidade de manuscritos, como o que é transcrito nesta investigação e que não é de conhecimento prático.

⁵⁵ (Borgir, 1987), p.141

⁵⁶ (Trilha, 2011), pp. 222 e 223

Os manuais napolitanos de ensino do baixo contínuo são muito sucintos ou prescindem frequentemente do texto explicativo, limitando-se normalmente a exercícios de baixo cifrado que consistem em linhas melódicas feitas a partir do baixo com ou sem cifras. Estes manuais com a realização do BC foram designados como *Partimenti*. Esta metodologia desenvolve conjuntamente a aprendizagem do baixo contínuo, da improvisação, aplicação da técnica digital e do contraponto imitativo. O *partimento* é o manual mais completo e exigente concebido para a didática do baixo contínuo. Algumas peças encontradas nestas coleções, quer pelo grau de dificuldade técnica, quer pelo interesse musical intrínseco, constituem obras passíveis de serem interpretadas como repertório solo⁵⁷.

⁵⁷ (Trilha 2011), p. 222

1.5 Breve biografia do compositor

João de Sousa Carvalho filho de Paulo de Carvalho e de Ana Maria Angélica, nasceu em Estremoz em 1745. Iniciou os seus estudos musicais aos oito anos no Colégio dos Santos Reis Magos em Vila Viçosa e aos dezasseis anos foi estudar para Nápoles no Conservatório de Santo Onofre de Capuana, na qualidade de bolseiro de D. José I. Em 1766 apresentou a sua primeira ópera na cidade de Nápoles: *La Nitteti*. Presumivelmente regressou a Portugal um ano depois ocupando ainda no mesmo ano o cargo de Mestre do Real Seminário da Patriarcal, subindo de posto e vencimento para Primeiro Mestre da mesma instituição em 1770⁵⁸. Em 1778 sucedeu a David Perez como professor da Real Câmara. É considerado um dos compositores portugueses de referência da segunda metade do século XVIII. As *Lições de acompanhamento* foram escritas para os seus alunos do Real Seminário da Patriarcal. Apresentam dezanove *partimenti* de nível médio e difícil e são um espelho da linguagem musical da altura.

⁵⁸ (Fernandes, 2010), p. 228

2. Revisão da Literatura

O presente capítulo está dividido em três partes, tratados de música do século XVIII, *partimenti* em tratados de música do século XVIII e estudos atuais. Na primeira parte serão apresentados os tratados teóricos com maior relevância, não só na quantidade, mas também na qualidade da informação escrita. São tratados teóricos que apresentam toda a teoria e linguagem musical da época. Na segunda parte serão apresentados *partimenti* de vários compositores de referência da época, que para além da sua obra como compositores, escreveram e compilaram *partimenti* para ensinar os seus alunos. Na terceira e última parte desta secção serão apresentados os trabalhos e ou livros dos escritores e músicos que a mestrandia considerou apresentarem maior qualidade de informação relativo ao tema abordado na presente investigação.

2.1 Tratados de música no séc. XVIII

*Compendio Musico ou Arte Abreviada, Tratado de acompanhamento*⁵⁹ (p.13-23) de Manoel Moraes Pedroso (1751). Este autor dá-nos uma ideia muito clara do tipo de música, da estética e da interpretação musical durante o século XVIII. Apesar de ser em português antigo, o tratado de Pedroso, está escrito numa linguagem de fácil compreensão. É conciso, mas contém as regras básicas da música escrita na altura. Mesmo não aprofundando muito cada uma das regras e advertências, é bastante pertinente e elucidativo nos pontos e exemplos que refere. Na prática de especialistas atuais na interpretação de música do século XVIII, cuja a formação é baseada em tratados da época, é possível identificar muitas das advertências deste autor, tais como: as cadências para cantores (que se alargaram para os instrumentos melódicos e harmónicos), a arte de bem acompanhar com acordes que se transformam em diminuições ou imitações consoante a frase do instrumento que está a ser acompanhado, a condução das vozes, a realização dos ornamentos, entre outros.

No seguimento da leitura das *Lições de Acompanhamento* de Sousa Carvalho e porque estas serão a base desta investigação, tornou-se imperativo a leitura do Manual de Pedroso não só para perceber a base das diminuições que Sousa Carvalho apresenta, como para ter um termo de comparação do material pedagógico usado nessa altura.

Tambem ha outro modo de acompanhar que se diz com Diminuiçãõ o qual se costuma fazer em solos quando se canta com orgão sem mais instrumentos: e não consiste em mais do que em lugar do acompanhante, que se havia de dár composturas cheias, dallo com figuras diminuidas, como se sequizesse tocar alguã stmpthonia sobre aquelle Basso, attendendo sempre as especies, que havia de levar o acompanhante e advertindo, que o melhor he ser se se pôde andar em Imitaçõens com a voz que canta, e nunca dár corridas ao mesmo tempo que a vó as dá, e com ver, e ouvir se apreheñde isto melhor. (Pedroso 1751, p. 20)

Novo Tratado de Música Métrica e Rythmica, o qual ensina a acompanhar no Cravo, Órgão ou qualquer instrumento, em que se possãõ regular todas as Espécies, de que se compõe a Harmonia da mesma Música de Francisco Ignácio Solano (1779).

⁵⁹ (Pedroso), Este livro está dividido em três secções, das quais será analisada a secção dedicada ao estudo do Baixo Cifrado (pp. 13 a 23)

Teórico e professor de música, Solano deixou-nos este Tratado muito completo no que diz respeito à forma minuciosa com que explica cada tema e “faz referência às regras de acompanhar em circulação em Portugal na mesma época”⁶⁰:

Quando me representei tomar sobre os meus fracos, e débeis hombros este grande trabalho, a que só os Sábios podem dar o devido valor, não me esqueci, de que as Regras de acompanhar ao Cravo, e ao Órgão correm compostas com todo o acerto pelos melhores Professores, já impressas, já manuscriptas. De que existem as do insigne, e estudioso Romão Mazza, as do Prudente, e Sábio Mestre João Rodrigues Esteves, as do Científico Musico o Senhor Henrique da Silva Negrão, e outras. De que se derão ao Prelo as do famigerado Manoel de Moraes Pedroso na Cidade do Porto em 1751, e as do muito benemérito Cravista o Senhor Alberto José Gomes da Silva em Lisboa (Solano 1779: Prefácio p. VII).

Compendio de Musica Theorica e Practica, que contem Breve Instrução Para Tirar Musica, Liçoens de Acompanhamento em Órgão, Cravo, Guitarra ou qualquer outro instrumento em que se pode obter regular harmonia de Frei Domingos de São José Varella (1806);

O autor constrói o seu discurso sobre harmonia com base nos acordes fundamentais e suas inversões. Apresenta as regras dos baixos cifrados e de como realizar aqueles que não estão cifrados⁶¹.

Ao ler estes tratados ficamos com uma ideia muito clara da linguagem musical existente na época, encadeamentos harmónicos mais frequentes, tipos de figurações e quais os aspetos mais importantes considerados na música em geral e na música para os instrumentos de tecla.

⁶⁰ (Fernandes, 2013), p. 77

⁶¹ (Fernandes, 2013), p. 78

2.2 *Partimenti* em tratados de música do séc. XVIII

Regras de Romão Mazza, P'a acompanhar a Cravo (1740 e 1747). Iniciou os seus estudos musicais muito novo e antes de completar catorze anos, foi para Nápoles estudar. Grande virtuoso do violino, Mazza (1719-1747) morre aos 28 anos. O seu livro de regras de acompanhamento é composto por cinco partes: Regras teóricas, regra de 8ª aplicada ao baixo contínuo, oito *partimenti*, acompanhamento de recitativos e obras sem cifras e por último oito *Lições fáceis*. A regra de oitava é levada à exaustão com exercícios nas 24 tonalidades, superando a dificuldade apresentada por compositores como Dandrieu e Heinichen⁶². O aluno ao trabalhá-las ficaria apto para realizar qualquer baixo e para tocar os oito *partimenti* da terceira parte que se apresentavam muito complexos.⁶³

Os oito partimentos de Mazza são bastante complexos, e requerem do acompanhador grande destreza digital, conhecimento dos padrões harmónicos do baixo contínuo e sólido domínio do contraponto. (...) Os partimentos “tocata” requerem do acompanhador uma sólida técnica digital, estando neste aspeto num grau de dificuldade análogo ao das sonatas mais complexas de Carlos Seixas. (Trilha 2011, p. 258)

Regras de Acompanhar para cravo, ou órgão, e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes reduzidas a breve methodo e fácil percepção de Alberto José Gomes da Silva, (1758) é não só o primeiro manual onde está indicada toda a regra de oitava como também o único que fala exclusivamente de baixo contínuo. Pensa-se que este compositor teve contacto com músicos alemães no que diz respeito às transposições.

Uma singularidade desta obra é a Tabela da formassam dos tons (p.14) composta por uma roda com a classificação dos intervalos e um disco giratório com a indicação das tonalidades, de forma a possibilitar o cálculo das transposições. Este disco giratório é muito semelhante aos Musicalischer Circul (Círculos musicais que descrevem as distâncias entre as tonalidades) encontrados em teóricos alemães como Heinichen, Mathesonn, Kirnberger (1721-1783) e Sorge (1703- 1778). Como estes círculos são praticamente inexistentes na teoria latina, podem constituir uma indicação do conhecimento de alguma fonte alemã por parte de Gomes da Silva. (Trilha 2011, pp. 73 e 74)

⁶² Jean-François Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (Paris 1719); Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728)

⁶³ (Trilha, 2011), pp. 233-262

Regras de acompanhar de David Perez (1760 a 1790). Este compositor é referido nesta investigação pois viveu grande parte da sua vida em Lisboa e foi um compositor de referência do período setecentista não só ao nível da composição de grandes obras como também da sua obra didática. Nasceu e iniciou os seus estudos em Nápoles. Obteve grande sucesso em Itália e Áustria enquanto compositor de óperas. Foi convidado por D. José I para Lisboa, onde assumiu as funções de Compositor da Camera das Infantas. No seu livro *Regras de Acompanhar* é feita uma introdução explicativa do manual seguida de exercícios de *partimenti*, ordenados por grau de dificuldade⁶⁴. A difusão e o grau de qualidade destes *partimenti* de Perez terão influenciado alunos deste compositor a escrever obras didáticas de referência, como por exemplo a de José Joaquim dos Santos⁶⁵.

Solfejos de acompanhar 1a e 2a Parte feitos por Joze Joaquim dos Sanctos. (1770 a 1800). Aluno de David Perez (1711-1778), José Joaquim dos Santos (1747-1801) foi aluno e Mestre no Real Seminário da Patriarcal. Após a morte de Perez, Joaquim dos Santos torna-se num dos compositores mais influentes e prolíferos da época. No seu manuscrito sobre solfejos de acompanhar, encontramos 105 *partimenti* com 18 tonalidades diferentes, 65 na primeira parte e 40 na segunda. Não se sabe da existência de nenhum texto introdutório e de explicação ao seu manual. Os *partimenti* estão apresentados com uma ordem de dificuldade progressiva. A primeira parte explora as realizações simples homofónicas, as dissonâncias, a condução melódica, sequências, cadências, construção de *passacailles* e contraponto imitativo. O aluno segue para a segunda parte só depois de dominar a primeira pois nela encontra um nível de dificuldade muito mais elevado⁶⁶.

A dimensão destes partimentos é mais avultada (alguns com mais de cem compassos), e as formas utilizadas são análogas às usualmente encontradas no repertório coevo para tecla: Fugato, Fuga, Minueto, Giga e Sonata. (...) Os Solfejos de acompanhar de José Joaquim dos Santos são graças a sua grande perfeição didática, preocupação formal, abordagem integral do vocabulário harmónico coevo, diversidade (*stile antico* e estilo galante) e exigência técnica, um dos melhores e mais completos métodos de partimentos produzidos na segunda metade do século XVIII. (Trilha 2011, pp. 295 e 301).

⁶⁴ (Trilha, 2011), p. 263 a 281

⁶⁵ (Trilha 2011), p. 281

⁶⁶ (Trilha, 2011) p. 282 a 301

Lições de Acompanhamento do Senhor João de Sousa Carvalho, escritas para os seus alunos do Seminário (2ª metade Sec. XVIII) apresentam dezanove partimenti de nível médio e difícil. São um espelho da linguagem musical da altura, escritas com uma forma precisa. Não apresentam nenhum texto introdutório, pensa-se que devido ao facto de na época ser muito comum o estudo deste tipo de exercícios, existindo já muita informação teórica acerca do assunto.

As Lições de Acompanhar de João de Sousa Carvalho são ainda mais elucidativas a esse nível, fazendo alternar uma série de figurações obbligate na mão direita, ou em ambas, com a realização harmónica a partir das cifras. Apresentando raros exemplos da realização da melodia permitem iluminar a linguagem e os estilos da época (...) Algumas Lições são quase pequenas peças para teclado, que refletem fórmulas da linguagem musical coeva (escalas rápidas, sequências melódicas e harmónicas, figurações típicas de acompanhamento, diálogos entre motivos, contraponto e imitação) e obedecem a formas musicais precisas (forma binária, rondó, fuga, sonata, etc. (Fernandes 2013, p. 84)

Tal como já foi referido atrás e tendo em consideração os manuscritos apresentados, aquele que a mestrada considerou mais apelativo para os alunos do curso básico foi o de João de Sousa Carvalho devido não só ao grau de dificuldade como também à escrita musical virtuosística e de bom gosto melódico.

2.3 Estudos atuais

Foi referido no capítulo 1.2 que a mestranda considera que dos trabalhos de investigação analisados, entre os quais o de José Francisco Bastos Dias de Pinho na sua tese de mestrado *Quadro teórico do Baixo Contínuo em Portugal no século XVIII* de 2002, o de Carlos Santos Luiz no seu livro *João de Sousa Carvalho, Catálogo Comentado das Obras* de 1999, o de Cristina Fernandes, no seu livro: “*Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento*”, *O Real seminário da Patriarcal* (2013), o de Mário Trilha na sua tese de doutoramento, *Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)* de 2011, entre outros, a mestranda considera que os mais importantes para esta investigação são o de Cristina Fernandes e o de Mário Trilha. O livro de Cristina Fernandes é uma referência a incluir neste trabalho, não só pela grande quantidade de bibliografia e fontes primárias referidas como também pela respetiva análise, que nos dá uma imagem muito concreta do que era a realidade quotidiana do ensino nesta instituição. No capítulo sobre baixo contínuo, Fernandes refere a grande quantidade de tratados existentes na altura, com uma breve síntese daqueles que foram os mais importantes. Este património que nos foi deixado reflete as práticas pedagógicas e os gostos musicais existentes num dos mais florescentes períodos da história da música em Portugal. O resultado deste trabalho dá-nos pela primeira vez, e de uma forma bastante pormenorizada, uma imagem prática do quotidiano do ensino da música em Portugal durante os séculos XVIII e início do século XIX. No segundo trabalho referido, Mário Trilha, descreve os vários tratados, exercícios e compêndios daquele período, comparando-os, dando exemplos e fazendo uma apreciação crítica em relação às principais escolas europeias. Aqui foram encontrados muitos exemplos de *partimenti* de diferentes autores, o que levou a uma escolha consciente das *Lições de Acompanhamento* de Sousa Carvalho como sendo uma das melhores ilustrações da linguagem da época.

Em relação ao seu objeto de estudo, a mestranda considera que este material oferece uma contextualização na vida musical portuguesa bastante completa e abrangente. Poderá igualmente servir de base para uma reflexão sobre a realidade pedagógica atual quando comparado com aquela para a qual foram escritas as regras de acompanhamento de Sousa Carvalho. Atualmente, o livro *Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle*, de J. Christensen⁶⁷ é dos mais usados na disciplina de BC. Este livro contém exercícios progressivos de acordes com e sem cifras. Desde acordes de quinta até aos mais elaborados de

⁶⁷ Este livro, baseia-se nos seguintes Tratados de Baixo contínuo do século XVIII: Michel de St. Lambert's, *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin* (Paris: Ballard, 1707); Jean-François Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (Paris 1719); Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728) e, Georg Philipp Telemann's *Singe-, Spiel- und General-Bass-Übungen* (Hamburg 1733-34).

nona no estado fundamental ou nas primeiras, segunda ou terceira inversões. São dados exemplos das cifras usadas em França e Alemanha do século XVIII. O aluno faz os exercícios e aplica-os nas pequenas peças da mesma época editadas no mesmo livro. São apresentadas peças barrocas dos mesmos países sem realização para o aluno treinar e são dados exemplos de realização de baixos existentes em peças solísticas de compositores como J. S. Bach (1685-1750) ou várias formas de realizar baixo contínuo de compositores como J. Mattheson (1681-1764) e J. D. Heinichen (1683-1729). Apesar de ser dos livros mais usados na disciplina de BC e tendo em conta a experiência da mestrada enquanto professora, este livro é muito bem aceite quando trabalhado no nível superior, mas para os níveis inferiores, níveis básico e secundário, a linguagem apresentada é muito técnica e os alunos não percebem a importância dos exercícios. É um trabalho que exige maturidade no sentido de ser puramente técnico e individual, sem exploração da musicalidade ou da improvisação não oferecendo aos alunos a liberdade de tocar com a sua própria interpretação, seguindo apenas regras impostas pelo autor.

Considerando o livro *Generalbaßübungen* de H. Grabner⁶⁸, enquanto aluna, a mestrada concluiu que o livro foi muito bom para aprender cifras, no entanto atualmente enquanto professora considerou que era um livro que não explorava a improvisação, apesar de o BC ser trabalhado de uma forma um pouco diferente da apresentada no livro de J. Christensen, atrás referido. O livro de Grabner começa com a realização das várias cifras apresentadas ao longo do livro e o baixo contínuo é praticado principalmente com corais de compositores alemães do século XVIII, funcionando em termos musicais bastante mais apelativo que o anterior e desta forma explorando a musicalidade do seu intérprete.

Improvisation for organists de C. Tambling⁶⁹ é um livro de improvisação que começa por ensinar a tocar cadências, seguido de pequenos exemplos de como ornamentar peças como hinos, *voluntaries*, concertos entre outros, a partir de uma sucessão de acordes. O autor escreve um ou mais exemplos de como começar e o aluno deve continuar o exercício mantendo o mesmo padrão de linguagem musical. É na opinião da mestrada, um livro bastante interessante, mas que explora uma linguagem muito diferente da apresentada nas

⁶⁸ (Grabner, 1936)

⁶⁹ (Tambling, 2010)

Lições de João de Sousa Carvalho. Nestas não só aprendemos a tocar as cifras e improvisar, como recebemos a linguagem musical da música portuguesa da mesma época.

Durante o século XVIII, em Portugal, escreveu-se material didático da melhor qualidade que poderá vir a ser usado nos nossos dias. Este material didático pode ser usado com crianças, jovens e adultos pois muitos dos manuscritos foram pensados para os alunos das escolas como o Real Seminário da Patriarcal onde os alunos ingressavam em média com oito anos de idade e desde o início estudavam e aplicavam as regras da música.

Métodos como *Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle* de J. Christensen são pensados para jovens e adultos, e tendo em consideração a sua própria experiência, a mestranda é de opinião que os adultos o aceitam melhor. Este manual é composto fundamentalmente por exercícios de acordes, aplicados a exercícios ou a peças com escassos exemplos de figurações que podem ser feitas na mão direita como arte de improvisar. Já nos tratados referidos atrás que incluem os *partimenti*, a capacidade de improvisar é explorada ao máximo e o intérprete é também criador.

3. Metodologia de Investigação

3.1 Escolha dos *partimenti*

Para conseguir construir a sua investigação, a mestranda fez uma pesquisa, leitura e triagem de documentos que abordavam temas do seu objeto de estudo. A quantidade de informação acerca deste tema é muito vasta por isso foi difícil a decisão de qual dos *partimenti* escolher como foco de trabalho e quais os tratados mais relevantes de outros autores como informação complementar. Os *partimenti* de João de Sousa Carvalho apresentavam uma escrita apelativa para os mais jovens e apesar de ser bastante exigente a sua execução na maior parte dos *partimenti*, a mestranda considerou que esse facto poderia trazer maiores desafios aos alunos. Existiam alguns *partimenti* de outros autores, tecnicamente mais difíceis que trariam aos alunos frustração e não desafios, como o *Regras de Romão Mazza, P'a acompanhar a Cravo* (1740 e 1747), ou com informação muito exaustiva e com uma linguagem e exemplos monótonos como *Novo Tratado de Música Métrica e Rythmica*, de Solano (1779).

Os *partimenti* de João de Sousa Carvalho são os primeiros de muitas outras transcrições que a mestranda pretende fazer. Ao ter acesso a este tipo de música, apercebeu-se da importância desta investigação. Esta forma de trabalhar o BC é inovadora. O aluno não só trabalha a harmonia, como as figurações típicas da época como desenvolve a sua própria capacidade criativa. Depois de tocar e analisar estes *partimenti*, a mestranda considera que estes devem ser tocados em andamento rápido permitindo ao aluno um grande desenvolvimento da destreza digital, tanto da mão direita como da mão esquerda. Neles encontram-se todo o tipo de cifras que poderão ser resolvidas com acordes, com melodias ou com diminuições na mão direita. Estes *partimenti* poderão ser considerados parte integrante do repertório português como peças a praticar devido à sua escrita ser muitas vezes tão bem concebida em ambas as mãos.

3.2 Transcrição dos *partimenti* de João de Sousa Carvalho

A transcrição dos *partimenti* de João de Sousa Carvalho foi uma parte da investigação bastante morosa e minuciosa. O manuscrito era muitas vezes difícil de ler, os pormenores eram muitos e continha alguns erros para os quais a mestrandia tinha de encontrar soluções como por exemplo: colocar acidentes em notas de forma a manter o padrão harmónico coerente, claves que hoje em dia não são usadas e a mestrandia substituiu pelas mais usadas atualmente, notas e cifras menos visíveis que obrigaram a uma análise minuciosa da música, entre outros. Depois de terminar a transcrição de toda a informação, teve de lidar com um programa musical informático, nem sempre muito coerente, e ajustar as pautas tendo em conta o aspeto gráfico e o que era mais importante para os alunos em termos de visualização, de viragem de página e de leitura musical.

A transcrição dos *partimenti* de João de Sousa Carvalho foi feita em tamanho A4 com as páginas em *portrait* e em frente e verso, deixando por vezes alguma página em branco para facilitar alguma viragem de página que fosse necessária.

A mestrandia usou como critérios gerais de transcrição o uso de claves modernas (clave de sol e clave de fá em vez de clave de dó na primeira e quarta linhas). Os acidentes foram mantidos consoante o original, exceto na *Lição 8*, onde existiam erros harmónicos entre os compassos 409 e 416. As barras de compasso, indicação de compasso e valores das notas foram mantidas como no original. A ligação entre colcheias, semicolcheias e fusas foi mantida tal como no original. Foi acrescentada a nota ré da terceira linha da clave de fá no compasso 24, a mestrandia considerou ser um erro do compositor. Cada *Lição* foi transcrita em uma, duas ou três páginas A4 tendo em consideração a perceção de todas as notas, acidentes e pormenores apresentados.

3.3 Análise didática dos *partimenti*

Neste subcapítulo será analisado cada um dos *partimenti* tendo em conta as competências didáticas a trabalhar em cada um. A análise formal foi feita na Tese de doutoramento de Mário Trilha em 2011, no entanto a mestranda considera que as formas musicais apresentadas pelo autor não são muito claras. A forma sonata é a mais frequente, mas o autor considera ainda, rondós, uma fuga e formas binárias. Depois de analisar cada uma das *Lições*, a mestranda considera que apenas a primeira *Lição* apresenta a forma de um rondó e que a quinta *Lição* não é claramente uma fuga, mas poderá talvez ser apresentada como um fugato pois expõe um tema e contratema inicial. Trilha considera que 13 das *Lições* têm a forma de uma sonata, no entanto a mestranda considera que não existe claramente uma exposição, um desenvolvimento e uma reexposição, parecendo pequenos ensaios para todas estas partes. Por vezes são apresentadas várias exposições iniciais, ou seja, o tema repetido em tonalidades diferentes, (ex.: *Lições* 11 e 14), um desenvolvimento com um, dois ou três temas (ex.: *Lições* 2 e 3) e as reexposições apresentam apenas 1 a 4 compassos do tema inicial com um encadeamento para a cadência final (ex.: *Lições* 9, 10, 15). Desta forma poderá ser mais importante expor o número de frases e não uma forma específica, uma vez que todas as *Lições* apresentam características de improvisação, treino no desenvolvimento de temas, treino em encadeamentos e sequências harmónicas e treino na transposição de temas apresentados no início de cada *Lição*.

De seguida, serão enumeradas as competências a trabalhar em ambas as mãos, as cifras usadas, o tipo de compasso e o número de frases musicais, além de uma sugestão de andamento, de cada uma das *Lições* de João de Sousa Carvalho.

Os andamentos poderão ser tocados em andamento rápido tendo como principais objetivos o treino da destreza digital, treino de figurações, sequências, encadeamentos harmónicos e formas musicais típicas da época. Tal como já foi referido atrás, a mestranda considera que os *partimenti* são a melhor forma de estudar BC pois assim não só a aprendemos como estamos a explorar a improvisação e a destreza técnica.

3.3.1 Lição 1ª



Figura 24: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 1ª*, cc. 1 a 24

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
62	<p>ME: Baixo lento com semínimas e colcheias. Saltos de 3ª, 4ª, 5ª e 8ª e por vezes graus conjuntos.</p> <p>MD: Figurações rápidas com acordes quebrados em semicolcheias e pequenos ornamentos em fusas. Saltos de 3ª a 8ª tendo em conta a harmonia do compasso. Encadeamento de acordes ou melodias inventadas por cima do baixo com cifras, desenvolvendo a capacidade harmónica do aluno.</p> <p>O aluno trabalha ainda a coordenação e independência das mãos. A articulação deve ser diferente entre elas. Exige um grau elevado de destreza.</p> <p>Nível sugerido: 5º grau e secundário</p>	<p>5</p> <p>6</p> <p>6/4</p> <p>6/5</p> <p>6# ou 6/4/3</p> <p>7 e 7/5</p> <p>9 e 9/7</p>	Ternário rápido	ABA'CA sol maior	♩=50

Tabela 13: Competências a trabalhar na *Lição 1ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.2 Lição 2ª



Figura 25: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 2ª*, cc. 1 a 10

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
23	<p>ME: Figurações lentas e rápidas em continuação das linhas da mão direita e iniciando outras que passam para a mão direita. Escalas de sol maior e arpejos de sol maior e ré maior.</p> <p>MD: Figurações rápidas em continuação das linhas da mão esquerda e iniciando outras que passam para a mão esquerda. Escalas de sol maior e ré maior, arpejos em semicolcheias em dó maior, ré maior, sol maior e lá maior e, acordes quebrados em tercinas em tonalidades como dó maior, sol maior, lá menor, ré maior e mi menor.</p> <p>Tem alguns desafios rítmicos como as passagens rápidas entre tercinas e semicolcheias. Esta lição exige uma grande coordenação entre as mãos pois há linhas melódicas que são feitas com ambas as mãos e existem jogos de pergunta-resposta.</p> <p>Nível sugerido: secundário e superior. Exige grande destreza técnica</p>	----	4/4	AB sol maior	=80

Tabela 14: Competências a trabalhar na *Lição 2ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.3 Lição 3ª



Figura 26: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 3ª*, cc. 1 a 7

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
30	<p>ME: O baixo é composto quase sempre por colcheias em graus conjuntos e saltos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª e 8ª.</p> <p>MD: Arpejos de dó maior e sol maior, figurações rápidas tal como na lição anterior, mas aqui as tercinas são maioritariamente em graus conjuntos e não em acordes quebrados. Acordes e <i>appoggiaturas</i></p> <p>Continua os desafios rítmicos da lição anterior como passagens rápidas entre tercinas e semicolcheias. Exige um grau de destreza elevado.</p> <p>Nível sugerido: 5º grau e secundário</p>	<p>5 ou 3 ou #</p> <p>6</p> <p>6/5</p>	4/4	<p>AB + pequena coda</p> <p>dó maior</p>	♩ = 84

Tabela 15: Competências a trabalhar na *Lição 3ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.4 Lição 4ª



Figura 27: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 4ª*, cc. 1 a 14

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
23	<p>ME: baixo muito movimentado com figuras rítmicas iguais às da mão direita. Arpejos de sol maior e ré maior e uma escala de sol maior. Saltos que exigem grande destreza técnica.</p> <p>MD: Escala de sol maior e arpejos de ré maior, mi maior e sol maior. Acordes quebrados em semicolcheias.</p> <p>Nível médio/baixo para realização do baixo cifrado.</p> <p>As mãos fazem jogos de pergunta-resposta em semicolcheias ou tercinas exigindo grande coordenação e destreza do aluno;</p> <p>Nível sugerido: 5º grau</p>	<p>5 ou 3 ou #</p> <p>6</p> <p>6/5</p> <p>7</p>	4/4	<p>ABC</p> <p>sol maior</p>	♩=104

Tabela 16: Competências a trabalhar na *Lição 4ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.5 Lição 5ª

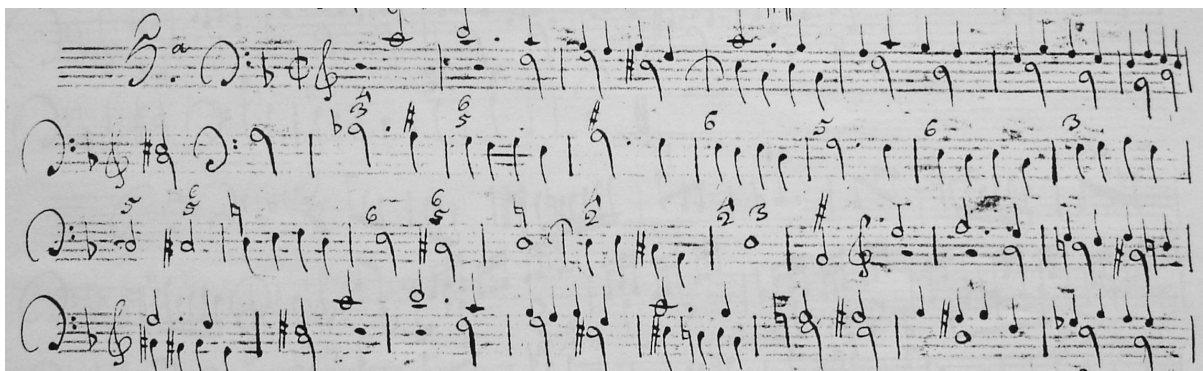


Figura 28: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 5ª*, cc. 1 a 32

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
90	<p>Fuga a 3 vozes, soprano, alto e baixo. O soprano e o alto aparecem sempre juntos e o baixo solo com cifras.</p> <p>A fuga termina com diminuições em colcheias no soprano acompanhado por mínimas no alto, seguido do baixo com cifras.</p> <p>Sequências harmónicas.</p> <p>Nível sugerido: secundário e superior</p>	<p>5 ou 3 ou # ou b ou ♯</p> <p>4-3</p> <p>6</p> <p>6/5</p> <p>6/4/3</p> <p>4/2</p> <p>7</p>	2/2	<p>ABCD</p> <p>ré maior</p>	♩=108

Tabela 17: Competências a trabalhar na *Lição 5ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.6 Lição 6ª

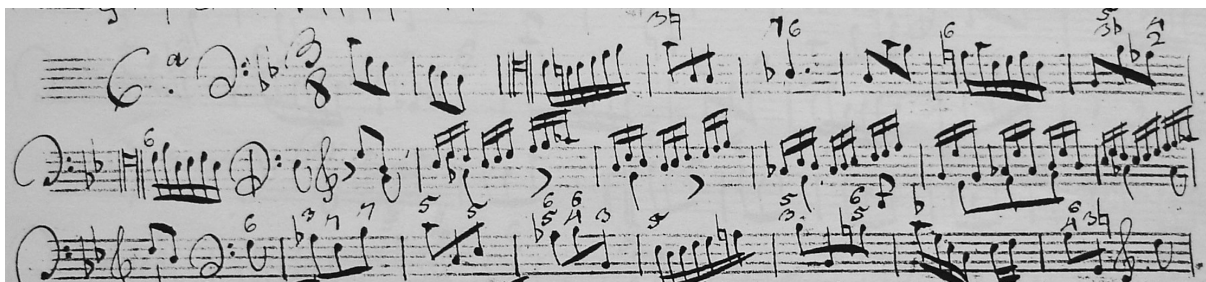


Figura 29: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 6ª*, cc. 1 a 23

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
77	<p>O tema da variação aparece 4 vezes, 3 em dó menor e uma em sol menor. A lição termina com uma coda de dez compassos que apresenta o início do tema em sequência harmónica.</p> <p>ME: baixo com colcheias e semicolcheias com figuras rítmicas mais lentas quando está a acompanhar a linha da mão direita do que quando se apresenta a solo. Saltos de 3ª, 4ª, 5ª 8ª e 9ª</p> <p>MD: Figurações rápidas, em tercinas, com graus conjuntos e acordes quebrados. Uso de <i>appoggiaturas</i>.</p> <p>Nível sugerido: secundário</p>	<p>5 ou 3 ou # ou ♯</p> <p>6</p> <p>6/4</p> <p>6/5</p> <p>4/2</p> <p>7</p> <p>7 - 6</p>	3/8	<p>ABC + pequena coda</p> <p>dó menor</p>	♩=140

Tabela 18: Competências a trabalhar na *Lição 6ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.7 Lição 7ª



Figura 30: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 7ª*, cc. 1 a 25

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
77	<p>Tema com saltos em colcheias e diminuições em graus conjuntos em semicolcheias.</p> <p>ME: baixo com colcheias e semicolcheias com figuras rítmicas mais lentas quando está a acompanhar a linha da mão direita do que quando se apresenta a solo. Saltos de 3ª, 4ª, 6ª, 8ª e 9ª. Último solo especialmente difícil tecnicamente.</p> <p>MD: Figurações rápidas, em semicolcheias e tercinas, com graus conjuntos, acordes quebrados e notas repetidas, exigindo um grau técnico elevado</p> <p>Uso de cromatismos.</p> <p>Nível sugerido: secundário</p>	<p>5 ou 3</p> <p>6</p> <p>6/4</p> <p>6/5</p>	3/8	<p>ABC</p> <p>dó maior</p>	♩=58

Tabela 19: Competências a trabalhar na *Lição 7ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.8 Lição 8ª



Figura 31: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 8ª*, cc. 1 a 10

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
46	<p>Bom exercício para treinar a pulsação. O tema inicial começa com semínimas, seguido de uma mistura entre colcheias, semicolcheias e semínimas. Apesar de estar escrito num compasso de 4/4, a harmonia muda à mínima, sugerindo ao intérprete tocar à mínima e não à semínima.</p> <p>Figurações rápidas em ambas as mãos, tocando a mão esquerda e a mão direita, pela primeira vez, semicolcheias ao mesmo tempo.</p> <p>ME: Figurações rápidas, em semicolcheias com graus conjuntos e acordes quebrados. Saltos de 3ª, 4ª 5ª e 8ª. Uso de trilos e <i>appoggiaturas</i></p> <p>MD: Saltos de 3ª, 4ª, 5ª, 7ª e 8ª. Graus conjuntos, acordes quebrados, notas repetidas.</p> <p>Nível sugerido: 5º grau</p>	<p>8/5/3 ou 5/3 ou 3 ou #</p> <p>6</p> <p>7 ou 7/3</p> <p>6/5</p>	4/4	<p>ABC</p> <p>ré maior</p>	♩=100

Tabela 20: Competências a trabalhar na *Lição 8ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.9 Lição 9ª



Figura 32: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 9ª*, cc. 1 a 6

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
33	<p>Este Rondó parece um exercício feito com base na lição anterior, dadas as suas grandes semelhanças de figurações melódicas e rítmicas. Esta apresenta saltos maiores na mão esquerda e recorrência constante de acordes de 7ª na mão direita.</p> <p>O tema inicial aparece seis vezes, quatro em ré e duas em lá;</p> <p>ME: Uso de ligaduras para criar dissonância no acorde seguinte. Figurações rápidas, em semicolcheias com graus conjuntos saltos de 3ª, 4ª 5ª, 8ª, 10ª e 11ª;</p> <p>MD: Graus conjuntos e acordes quebrados Saltos de 7ª nas diminuições;</p> <p>Nível sugerido: secundário</p>	<p>5 ou 3 ou #</p> <p>4 - #</p> <p>6</p> <p>6/5</p> <p>4/2</p>	4/4	<p>ABC</p> <p>ré maior</p>	♩=100

Tabela 21: Competências a trabalhar na *Lição 9ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.10 Lição 10ª



Figura 33: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 10ª*, cc. 1 a 10

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
34	<p>Esta lição parece outro exercício com base na lição 8.</p> <p>A lição começa com 3 sequências diferentes que se seguem umas atrás das outras.</p> <p>O tema inicial aparece 4 vezes ao longo da peça, 3 em fá e uma em dó.</p> <p>ME: Figurações rápidas, em semicolcheias com graus conjuntos e acordes quebrados. Saltos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª e 8ª</p> <p>MD: Uso de ligaduras para criar dissonância no acorde seguinte. Graus conjuntos e acordes quebrados.</p> <p>Compassos com pergunta e resposta entre as mãos.</p> <p>Nível sugerido: 4º grau</p>	---	4/4	<p>ABCD</p> <p>fá maior</p>	♩=100

Tabela 22: Competências a trabalhar na *Lição 10ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.11 Lição 11ª



Figura 34: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 11ª*, cc. 1 a 10

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
44	<p>Figurações rítmicas que se repetem ao longo da lição e uso de sequências harmónicas e rítmicas. Alguns compassos com pergunta-resposta entre as mãos.</p> <p>A mão esquerda tem uma predominância maior que a direita.</p> <p>ME: Arpejos em colcheias seguidos de semicolcheias em graus conjuntos. Saltos que exigem um grau elevado de destreza técnica.</p> <p>MD: Figuração rítmica repetida constantemente. Nível elevado para realização do baixo contínuo</p> <p>Nível sugerido: secundário</p>	<p>5 ou 3 ou #</p> <p>4 - #</p> <p>6</p> <p>6/4</p> <p>#6</p> <p>6/5 ou #6/5</p> <p>2</p> <p>7</p> <p>7 - 6</p>	4/4	ABB' mi menor	♩=100

Tabela 23: Competências a trabalhar na *Lição 11ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.12 Lição 12ª



Figura 35: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 12ª*, cc. 1 a 31

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
61	<p>Fuga com tema apresentado no início que se repete quando a mão direita entra no compasso 16. Neste compasso a mão esquerda toca um contratema. Este contratema pode ser aplicado pela mão direita nas duas vezes em que a mão esquerda toca o baixo. Desta forma esta lição pode ser considerada uma fuga com desenvolvimento harmónico no final. Tudo indica que o grande objetivo para este exercício é conseguir construir uma fuga com o material que é apresentado.</p> <p>Bom exercício para treinar a pulsação.</p> <p>ME: Figuração rítmica e melódica igual à da mão direita quando apresentada a solo. Função de acompanhamento quando toca com a mão direita.</p> <p>MD: Arpejos, escalas, acordes quebrados e alguns saltos.</p> <p>Nível sugerido: 3º e 4º graus</p>	----	2/2	ABC sol maior	84

Tabela 24: Competências a trabalhar na *Lição 12ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.13 Lição 13ª



Figura 36: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 13ª*, cc. 1 a 9

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
40	<p>Jogos de pergunta-resposta entre as mãos. Rica harmonicamente e cheia de figurações rítmicas e melódicas divertidas, mas ao mesmo tempo exigentes</p> <p>ME: Uso de cromatismos. Figuração rítmica e melódica igual à da mão direita quando apresentada a solo. Função de acompanhamento quando toca com a mão direita.</p> <p>MD: Figurações rápidas com graus conjuntos, saltos e acordes quebrados em semicolcheias e acordes quebrados em colcheias.</p> <p>Nível sugerido: secundário e superior</p>	<p>5 ou 3 ou # ou ♯</p> <p>4 – 3</p> <p>6</p> <p>6/4</p> <p>6/5 e 6/5b</p> <p>2</p> <p>7 – 6</p>	4/4	<p>ABC + pequena coda</p> <p>dó menor</p>	♩=104

Tabela 25: Competências a trabalhar na *Lição 13ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.14 Lição 14ª



Figura 37: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 14ª*, cc. 1 a 20

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
73	<p>O tema inicial da mão esquerda aparece nesta quatro vezes, duas em lá e duas em mi.</p> <p>ME: Escalas de lá maior e mi maior com arpejos na mesma tonalidade. Tema com saltos de 8ª. Usa a função de acompanhamento sempre que a mão direita intervém.</p> <p>MD: Escalas, acordes quebrados, também com uso de 7ª e uso de <i>appoggiaturas</i>.</p> <p>Pobre no tema, no desenvolvimento harmónico, rítmico e melódico.</p> <p>Nível sugerido: 4º e 5º graus</p>	----	2/2	ABC lá maior	$\text{♩} = 90$

Tabela 26: Competências a trabalhar na *Lição 14ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.15 Lição 15ª



Figura 38: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 15ª*, cc. 1 a 9

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
40	<p>O Rondó aparece três vezes ao longo da peça além de aparecer também transposto em lá e em sol.</p> <p>Uso recorrente de sequências harmónicas com padrões pouco comuns, especialmente na mão esquerda.</p> <p>ME: Uso de ligaduras entre a mesma nota. A ME tem um papel como solista e o seu papel enquanto acompanhadora nem sempre é igual. A primeira vez que a MD entra, a ME toca um baixo apelativo recorrendo ao uso de pausas, semínimas e colcheias.</p> <p>MD: Acordes quebrados em colcheias e em semicolcheias.</p> <p>Nível sugerido: secundário</p>	<p>3 ou #</p> <p>6</p> <p>6/4</p> <p>6/5</p> <p>4/2 ou 2 ou 4#</p> <p>7 - 6</p>	4/4	<p>ABA'C</p> <p>dó maior</p>	♩=110

Tabela 27: Competências a trabalhar na *Lição 15ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.16 Lição 16ª



Figura 39: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 16ª*, cc. 1 a 12

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
88	<p>Peça a três vezes com frequentes encadeamentos de pergunta-resposta na mesma mão e entre mãos. Uso de sequências para chegar a outras tonalidades.</p> <p>ME: Arpejos e escalas em ré e lá. A mão esquerda tem a função de acompanhamento na maior parte da lição.</p> <p>MD: Acordes quebrados e escalas em colcheias.</p> <p>Nível sugerido: 4º grau</p>	----	2/2	ABC ré maior	$\text{♩} = 100$

Tabela 28: Competências a trabalhar na *Lição 16ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.17 Lição 17ª



Figura 40: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 17ª*, cc. 1 a 24

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
60	<p>Esta lição parece um seguimento do estudo da anterior. As figurações rítmicas e melódicas são muito idênticas, mas é mais rica harmonicamente e em desenho melódico.</p> <p>ME: Arpejos e escalas em ré e sol. Apesar de ter uma função de acompanhamento da MD em grande parte da lição, a ME tem solos nos primeiros doze compassos e últimos seis.</p> <p>MD: Acordes quebrados e escalas em colcheias.</p> <p>Nível sugerido: 4º e 5º graus</p>	6 6/5	2/2	AB sol maior	♩=100

Tabela 29: Competências a trabalhar na *Lição 17ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.18 Lição 18ª



Figura 41: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 18ª*, cc. 1 a 18

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
30	<p>ME: Ligaduras entre compassos para criar dissonâncias. Função de acompanhamento quando entra a mão direita, mas com figurações interessantes, especialmente a partir do compasso 21 onde surge o tema inicial contra as diminuições da MD.</p> <p>MD: Escalas e acordes quebrados em semicolcheias.</p> <p>Nível sugerido: secundário</p>	<p>\flat ou #</p> <p>4 – 3</p> <p>6</p> <p>6/4</p> <p>6/5</p> <p>4/2 ou 2</p>	4/4	<p>AA'</p> <p>dó menor</p>	$\text{♩} = 100$

Tabela 30: Competências a trabalhar na *Lição 18ª* de João de Sousa Carvalho

3.3.19 Lição 19ª



Figura 42: João de Sousa Carvalho, excerto *Lição 19ª*, cc. 1 a 32

Nº de compassos	Competências a trabalhar				Andamento sugerido
	Mão esquerda (ME) e mão direita (MD)	Cifras	Tipo de compasso	Frases musicais e Tonalidade	
55	<p>Jogos de pergunta-resposta entre as mãos.</p> <p>A harmonia muda de compasso em compasso;</p> <p>ME: Arpejos e escalas em sol, ré, lá, mi e si. Apesar de ter uma função de acompanhamento da MD em grande parte da lição, a ME tem solos nos compassos 29 a 39 e 44 a 50.</p> <p>MD: Graus conjuntos em semicolcheias e acordes quebrados em colcheias e em semicolcheias.</p> <p>Nível sugerido: 4º e 5º graus</p>	<p>♯</p> <p>ou # ou 5</p> <p>6</p> <p>6/4</p> <p>6/5</p>	3/4	<p>ABCD</p> <p>sol maior</p>	♩=110

Tabela 31: Competências a trabalhar na *Lição 19ª* de João de Sousa Carvalho

Nestes dezanove *partimenti* podemos encontrar um vasto material técnico e musical a trabalhar, desde escalas, arpejos, acordes, acordes quebrados, saltos de terceira a décima primeira, coordenação e articulação. A maior parte apresenta um nível elevado, ou seja, poderá ser mais indicado para alunos do secundário e nível superior, considerando não só a realização das cifras como também a dificuldade técnica da sua realização. A mestrandia considera possível a execução de algumas delas para os níveis do básico (4º e 5º graus), pois muitas das figurações são feitas a partir de acordes, escalas e arpejos que os alunos já conhecem ou de sequências harmónicas onde é necessário saber a célula para depois conseguir tocar toda a sequência.

No capítulo cinco da presente investigação estão descritas algumas formas de trabalho como preparação para os *partimenti*, ou seja, para os 1º, 2º e 3º graus.

Estes *partimenti* são mais uma amostra daquilo que a mestrandia considera mais importante no ensino de crianças: dar-lhes todas as ferramentas técnicas e musicais e ter um contacto direto com elas para mais facilmente as conseguir desenvolver.

3.4 Elaboração de um questionário

O questionário foi feito com base em perguntas que se foram reunindo à volta desta problemática e na procura de repertório mais apelativo para os mais pequenos trabalharem a improvisação e a criação baseada em conhecimento histórico e experiência técnica e musical direcionadas ao seu instrumento.

O questionário era composto por catorze perguntas, seis das quais exigiam uma análise de três dos dezanove *partimenti* de João de Sousa Carvalho, seis eram relativas ao repertório português em geral e duas eram referentes à importância destes *partimenti* no contexto dos nossos alunos de órgão.

As perguntas foram as seguintes:

1. Em que região do país ensina?
2. Considera importante a utilização de repertório português dos séculos XVII e XVIII no ensino do órgão até ao 3º grau?
3. Considera importante a utilização de repertório português dos séculos XVII e XVIII no ensino do órgão nos 4º e 5º graus?
4. Considera importante a utilização de repertório português dos séculos XVII e XVIII no ensino do órgão no nível secundário?
5. Em média, quantas peças portuguesas dá aos seus alunos até ao 3º grau, considerando os três anos?
6. Em média, quantas peças portuguesas dá aos seus alunos dos 4º e 5º graus, considerando os dois anos?
7. Em média, quantas peças portuguesas dá aos seus alunos do nível secundário, considerando os três anos?
8. O excerto acima (*Lição 13ª*), é uma transcrição de uma das *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho. Considerando o respetivo nível de dificuldade, em que grau o consideraria usar?
9. O excerto acima (*Lição 19ª*), é uma transcrição de uma das *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho. Considerando o respetivo nível de dificuldade, em que grau o consideraria usar?

10. O excerto acima (*Lição 1ª*), é uma transcrição de uma das *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho. Considerando o respetivo nível de dificuldade, em que grau o consideraria usar?
11. Considerando os exemplos aqui observados, como material didático a apresentar aos alunos, acha preferível:
- Com realização de baixo contínuo até ao 5º grau;
 - Sem realização de baixo contínuo até ao 5º grau;
 - Com realização de baixo contínuo no nível secundário;
 - Sem realização de baixo contínuo no nível secundário;
12. Usaria estes excertos como:
- Peça portuguesa;
 - Exercício de improvisação;
 - Exercício de baixo contínuo;
 - Não utilizaria este material;
13. Considerando os excertos aqui observados, acha que estas *Lições* de João de Sousa Carvalho podem ser uma mais valia para os nossos alunos de órgão?
14. Gostaria de ter uma cópia das dezanove *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho?

3.5 Análise dos resultados

A análise dos resultados obtidos é apresentada em detalhe no capítulo quatro da presente investigação. As respostas relacionadas com a importância e a quantidade de repertório português para determinado grau não revelaram diferença em relação àquilo que a mestranda já se tinha apercebido, não só por debater o tema com os colegas, mas também devido à sua própria experiência enquanto professora. As respostas que trouxeram maior dúvida foram as relativas ao nível atribuído a cada um dos três excertos apresentados. São respostas que realmente nos fazem pensar que o tipo de ensino entre professores de instrumento é muito diferente e a abordagem pensada em cada peça (tendo em conta a articulação, dedilhação, harmonia, musicalidade e técnica) é que define para que grau é que é direcionada. Ao verificar as respostas, a mestranda constata que alguns professores poderão não ter considerado estes fatores. É possível afirmar que se tivessem sido enumeradas as competências a ter em conta em cada uma das *Lições*, as possibilidades de resposta já não teriam sido tão dispares. No entanto, os *partimenti* de João de Sousa Carvalho foram muito bem aceites pelos colegas e desta forma a mestranda espera com estes despoletar novas investigações no âmbito dos *partimenti* do século XVIII em Portugal.

3.6 Adaptação dos *partimenti* para os alunos de órgão

Quando deu por terminada as respostas ao inquérito e depois de analisar as mesmas, a mestrande considerou as várias hipóteses a escolher:

1. Como exercício de baixo contínuo;
2. Como exercício de improvisação;
3. Como peça portuguesa;
4. Com a possibilidade de deixar cada um fazer a sua escolha?

Para que esta investigação fosse útil para toda a comunidade organística, a mestrande considerou que a melhor opção seria apresentar as lições com a possibilidade de cada um fazer a sua escolha, escrevendo em notas mais pequeninas uma possível realização do baixo cifrado que poderia ser usada como peça portuguesa, como uma ideia a desenvolver numa aula de improvisação ou como uma possível realização de baixo cifrado. Assim, é deixado ao critério de cada um, usar a partitura da forma que melhor se adapta ao seu método de trabalho com cada um dos seus alunos.

3.6 Conclusão das metodologias de investigação aplicadas

A presente investigação tem como foco central a transcrição das *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho e sua aplicação na prática pedagógica atual. A principal questão que se responde neste trabalho é se é válido e aplicável nos dias de hoje esse material pedagógico usado no Seminário da Patriarcal durante o século XVIII e, em específico estes exercícios de João de Sousa Carvalho. Depois de concluídos todos os passos da investigação, chegamos ao final com material musical de grande qualidade, que pode ser usado por organistas e cravistas enquanto professores e músicos. Este material é inovador e a forma como é ensinado o BC é muito aproximada da forma como se deve estudar determinada peça, ou seja, o reconhecimento auditivo e/ou físico da harmonia que está como base. Talvez por isso se torna difícil quando analisamos um destes *partimenti*, referi-lo em exclusivo como um exercício de improvisação ou de BC quando a qualidade musical e os temas apresentados também na mão direita, são uma base de grande qualidade para construir uma peça.

A mestrandia considerou importante fazer esta investigação porque os professores não só terão à disposição mais material didático para lecionar as disciplinas de baixo contínuo, improvisação e órgão, como também este material poderá ser diferente de todos os outros já existentes, podendo desta forma transmitir informação e experiências novas e específicas da prática performativa em Portugal no século XVIII. O facto de ser parte integrante do nosso património pode servir de motivo de inspiração tanto para os professores como para os alunos.

4. Apresentação e Análise de Resultados

O presente inquérito foi feito em junho de 2017 e dirigido aos colegas que ensinam órgão em Portugal nos níveis básico e secundário. Dos 27 inquéritos que foram enviados, doze foram respondidos. Depois de já ter enviado, a mestrandia teve conhecimento que alguns dos colegas a quem enviou já não dão aulas, outros passaram a lecionar aulas no nível superior e outros ainda não dão aulas em escolas de ensino especializado. Apesar do inquérito ser anónimo, vários dos seus colegas informaram-na que tinham respondido e apesar de não se saber quais foram as suas respostas, é possível saber à priori que os que responderam dão aulas aos níveis pretendidos. Desta forma, mesmo só tendo doze respostas, é possível considerar que estas são relevantes e são uma amostra válida para tirar conclusões significativas. Na primeira pergunta procurou saber-se qual a origem dos organistas/professores que responderam ao inquérito. Na segunda, terceira e quarta perguntas teve uma melhor perceção da importância que é dada ao repertório português dos séc. XVII e XVIII e com as seguintes três, confirmou o que foi dito antes, agora com números exatos. Nas perguntas 8, 9 e 10 foram dados três exemplos contrastantes das dezanove *Lições* de Sousa Carvalho onde se procurou aferir qual o grau que seria mais indicado para cada uma delas. Aqui foi possível perceber que as peças foram vistas de uma forma muito diferente por cada um e houve um número de ideias muito diferentes entre si, ou seja, para a mesma lição foram considerados cinco a seis graus diferentes. Estes exemplos foram apresentados em áudio e partitura ao mesmo tempo ou só com a partitura. Cada um era livre de escolher uma das opções. Uma das *Lições* foi também apresentada com o baixo realizado e a essa pergunta, as respostas foram menos dispares entre si. Na pergunta 11 procurou saber-se se os colegas consideravam mais importante que as lições fossem apresentadas com a realização do baixo cifrado ou sem ela e na pergunta seguinte, se os excertos apresentados seriam dados aos alunos como peça portuguesa, exercício de improvisação ou exercício de baixo contínuo. Nas duas perguntas finais é pedida uma resposta mais concreta da importância destas *Lições de acompanhamento* para os alunos de órgão e se os professores gostariam de obter uma cópia para si.



Gráfico 2: Pergunta 1 – Em que região do país ensina?

As respostas à pergunta 1 indicam em que zona do país é que ensinam os organistas que responderam ao inquérito.

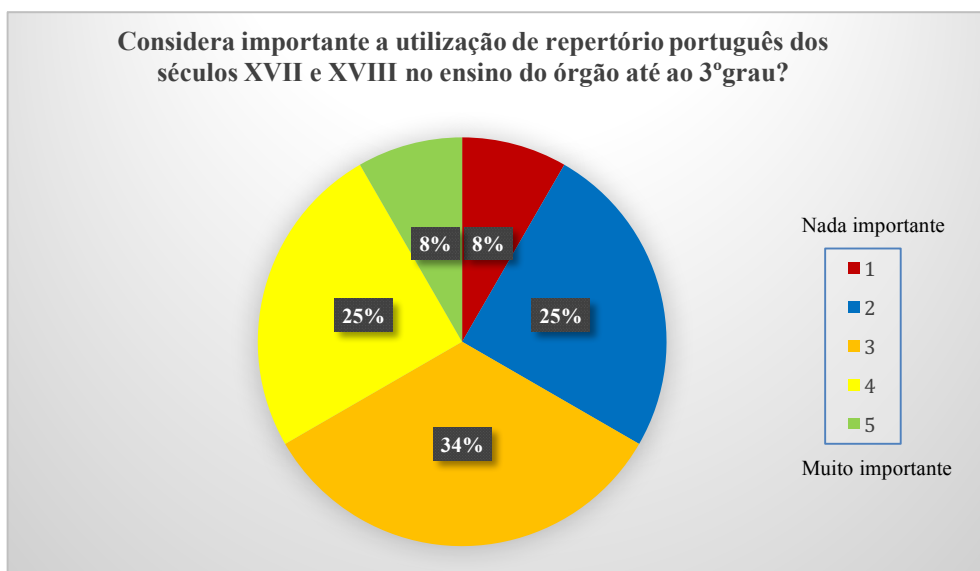


Gráfico 3: Pergunta 2 - Considera importante a utilização de repertório português dos séculos XVII e XVIII no ensino do órgão até ao 3º grau?

A resposta a esta pergunta levanta muitas questões. Será que os colegas não acham importante dar a conhecer o repertório português aos seus alunos até ao 3º grau? Será que consideram que o repertório não é muito apelativo para as mesmas idades? Será que eles conhecem o repertório português ou realmente não o consideram importante? Com o património de órgãos históricos que temos de norte a sul do país e com a crescente descoberta de manuscritos repletos de música da melhor qualidade, algumas transcritas por organistas como o João Vaz e o Sérgio Silva, pode-se considerar que o repertório português é muito vasto, mas existe talvez repertório contemporâneo que se torna numa primeira abordagem, mais apelativo para os mais jovens, como por exemplo os encontrados nos manuais de C. Ingelse ou mesmo S. Suzuki. Ambos os manuais são bastante usados pela mestrandia, principalmente até ao 2º grau e, a sua utilização está descrita na primeira parte deste relatório de estágio. São manuais que têm por um lado muitas peças a 4 mãos e peças que exploram o recurso a competências muito diferentes entre si. Por outro, peças que os alunos têm no ouvido ou porque são melodias tradicionais ou porque já ouviram colegas de outros instrumentos a tocá-las. Desta forma não é possível afirmar se até ao 3º grau é possível dar mais do que uma ou duas peças portuguesas pois para isso poderá ser necessária alguma maturidade do aluno no conhecimento auditivo deste tipo de música.

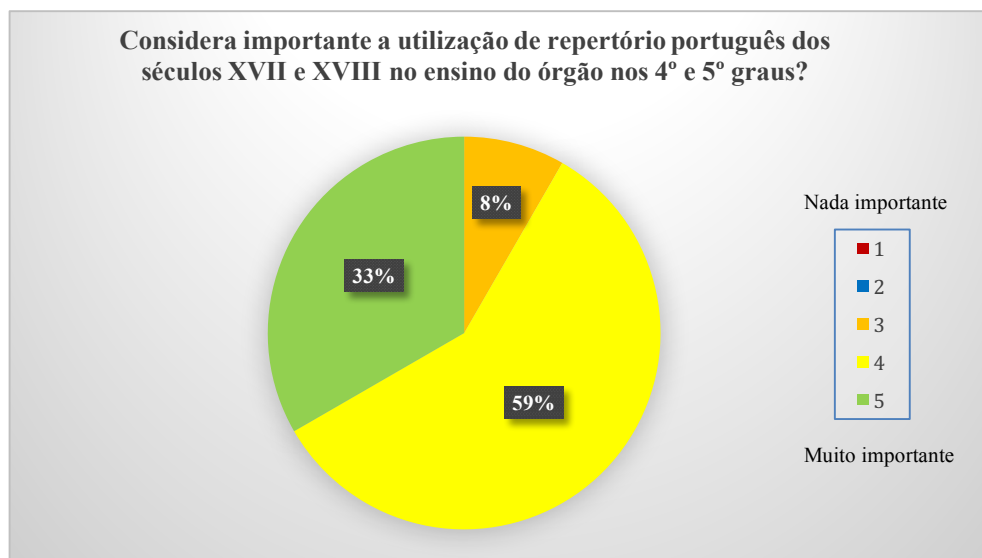


Gráfico 4: Pergunta 3 - Considera importante a utilização de repertório português dos séculos XVII e XVIII no ensino do órgão nos 4º e 5º graus?

Para o ensino dos 4º e 5º graus o panorama já se apresenta bastante diferente, onde se nota que há um maior acordo com a importância do repertório português, sendo que as respostas incidem entre o importante e o muito importante para esta faixa etária.

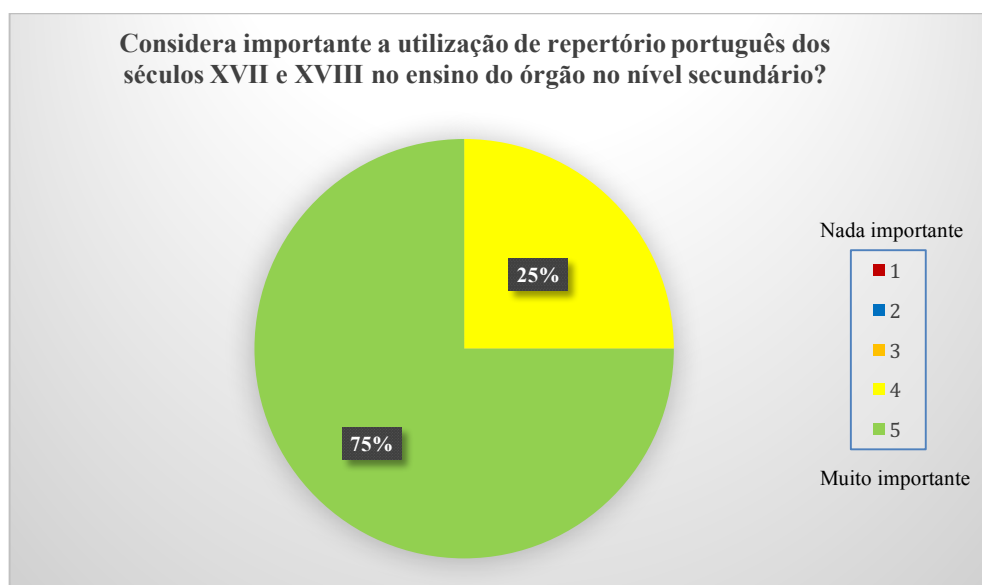


Gráfico 5: Pergunta 4 - Considera importante a utilização de repertório português dos séculos XVII e XVIII no ensino do órgão no nível secundário?

O nível secundário é aquele onde existe uma maior uniformidade nas respostas, sendo que 9 professores consideram muito importante a utilização de repertório português e 3 consideram bastante importante.

Nos próximos três gráficos (Gráficos 6, 7 e 8) podemos observar que até ao 3º grau a maior parte dos professores consideram que uma peça portuguesa é suficiente, nos 4º e 5º graus duas peças é o número mais indicado e no nível secundário os professores escolheram maioritariamente 3 ou mais peças. Esta informação é coincidente com a indicada nos três gráficos anteriores (Gráficos 3, 4 e 5) onde os professores consideraram que no nível secundário era muito importante o repertório português dos séculos XVII e XVIII, nos 4º e 5º graus era bastante importante e do 1º ao 3º grau pouco importante.



Gráfico 6: Pergunta 5 - Em média, quantas peças portuguesas dá aos seus alunos até ao 3º grau, considerando os 3 anos?

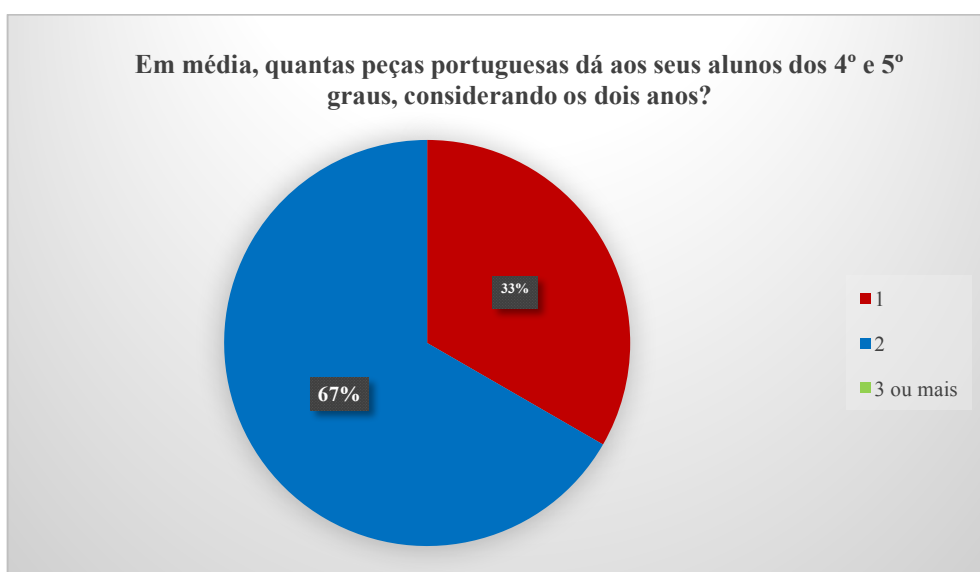


Gráfico 7: Pergunta 6 - Em média, quantas peças portuguesas dá aos seus alunos dos 4º e 5º graus, considerando os dois anos?



Gráfico 8: Pergunta 7 - Em média, quantas peças portuguesas dá aos seus alunos do nível secundário, considerando os três anos?

Na próxima pergunta, representada no Gráfico 9, é apresentada a *Lição 13^a* (Figura 43) das lições de Sousa Carvalho. Procura-se saber a que grau é atribuída a presente lição. Nesta questão as respostas foram muito diferentes, apesar de 5 terem indicado o 5º grau, temos dois a indicar o 4º grau e outros dois a indicar o 6º grau e as restantes respostas de uma pessoa cada foram para o 2º, 3º e 8º graus. Estas repostas refletem o que as pessoas responderam às questões anteriores, pois ao considerarem este exemplo como uma peça portuguesa provavelmente indicam esta *Lição* para o nível básico e os restantes que consideraram um exercício de baixo contínuo ou de improvisação indicaram-no para os níveis do secundário ou para o 5º grau.

Musical score for "Lição 13ª" in 4/4 time, featuring a piano and bass line. The score is divided into systems, with measure numbers 2, 6, 9, 5, 9b, 9, 4, 7, 6, 6, 9, 9, 8, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37. The piano part includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The bass line includes fingerings and some specific notes like 9b. The score concludes with a double bar line at measure 37.

Figura 43: Lição 13ª

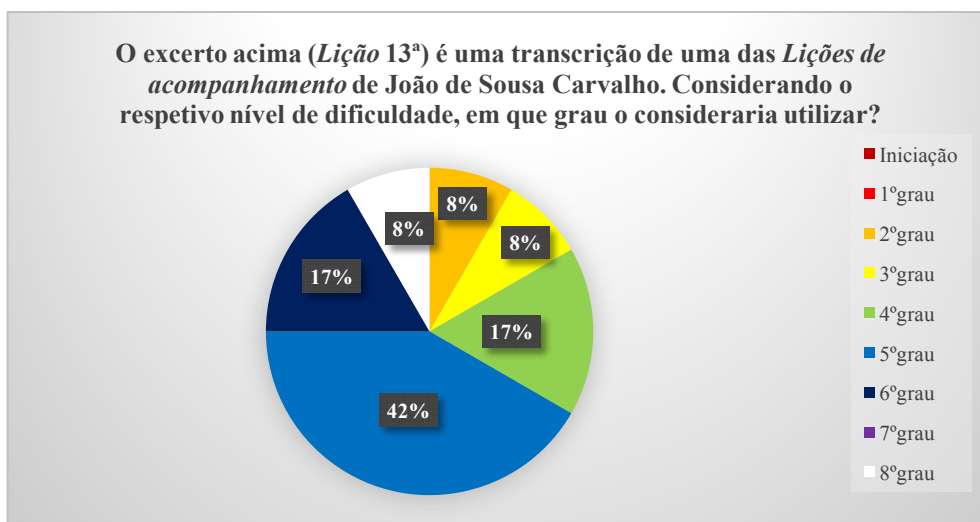


Gráfico 9: Pergunta 8 - O excerto acima (*Lição 13^a*) é uma transcrição de uma das *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho. Considerando o respetivo nível de dificuldade, em que grau o consideraria utilizar?

A Figura 44 a par com o gráfico 10 apresentam a questão seguinte que se refere à *Lição 19^a*. Nesta pergunta aconteceu o mesmo que o referido na pergunta anterior. As respostas foram muito diferentes entre si. Uma pessoa respondeu o 2º grau, duas o 3º grau, três o 4º grau, uma o 5º grau, 4 o 6º grau (maioria) e uma o 8º grau. Este gráfico também mostra a mesma disparidade entre o básico e o secundário e atribuem-se às respostas a mesma conclusão feita na pergunta anterior. É muito provável que os professores que analisaram esta peça como um exercício de BC ou improvisação, indicaram-no para o secundário e 5º grau e os restantes para os outros níveis do básico.

The image displays a musical score for 'Lição 19ª' (Lesson 19), consisting of ten systems of music. Each system is written for a treble and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some systems have a '2' above the treble staff, possibly indicating a second ending or a specific fingering. The systems are numbered 5, 10, 15, 19, 23, 28, 34, 39, 44, and 48. The final system ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 44: Lição 19ª

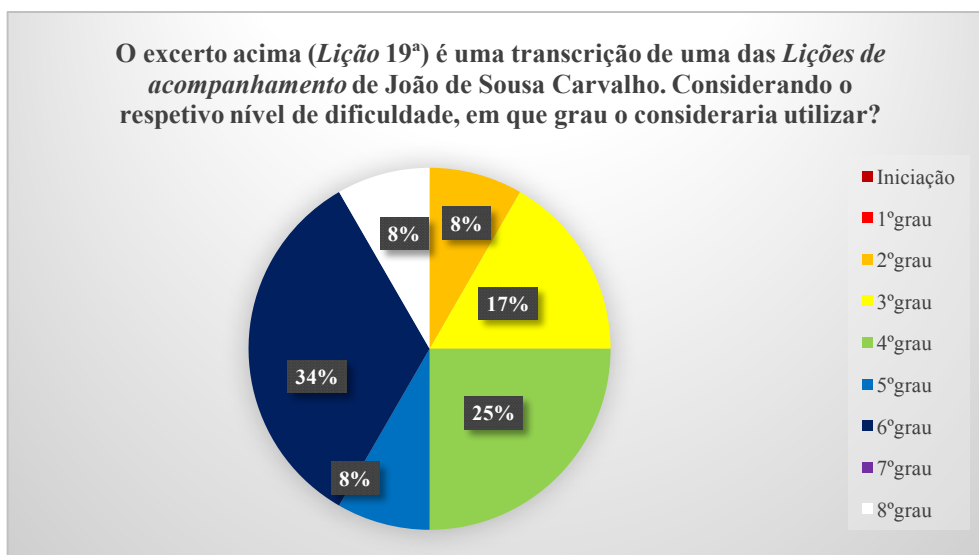


Gráfico 10: Pergunta 9 – O excerto acima (*Lição 19^a*) é uma transcrição de uma das *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho. Considerando o respetivo nível de dificuldade, em que grau o consideraria utilizar?

O excerto representado na Figura 45 a par com o gráfico 11 indica-nos algo bastante diferente mas também confuso. Esta *Lição* foi apresentada com a resolução das cifras para testar se as respostas seriam diferentes das duas anteriores, mas apesar dos níveis apresentados serem diferentes (quatro para o 3º grau, um para o 4º grau, 2 para o 5º grau, um para o 6º grau e quatro para o 7º grau), o número de professores que indicavam o secundário e o número de professores que indicaram o básico manteve-se igual. O nível das *Lições* é bastante parecido por isso não deveriam ser apresentadas tantas versões diferentes entre cada uma. É possível considerar que as estratégias de ensino entre professores, o grau de exigência, os objetivos, os conteúdos de cada programa e a quantidade de peças/exercícios a trabalhar ao longo do ano varia muito de professor para professor. Por exemplo um professor pode considerar que o aluno deve tocar uma peça por período além de alguns exercícios técnicos e outro professor pode considerar mais importante ver mais repertório, ainda que seja menos difícil. Neste caso, o primeiro professor provavelmente atribuiu a *Lição 13^a* (Figura 43) a um aluno que frequenta um grau inferior ao de um aluno do segundo professor que lê mais repertório mas não tão difícil. É também de considerar que os objetivos a atingir em cada um dos excertos provavelmente variaram de professor para professor; os que analisaram as *Lições* tendo em conta a articulação, dedilhação, harmonia, musicalidade e técnica terão atribuído as lições a alunos de níveis superiores aos dos alunos de professores que não consideraram todos estes

fatores a trabalhar nestas peças. É muito difícil chegar a um consenso sem saber que aspetos da aprendizagem são mais relevantes para cada um.

The image displays a musical score for an organ, labeled "Órgão" in the top left corner. The score is organized into ten systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system includes specific fingering numbers: 6, 4, 6, 6, 9, 6, 4, 6, 6, 9, 8, 7, 6, 4, 6, 7, #. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Figura 45: Lição 1ª

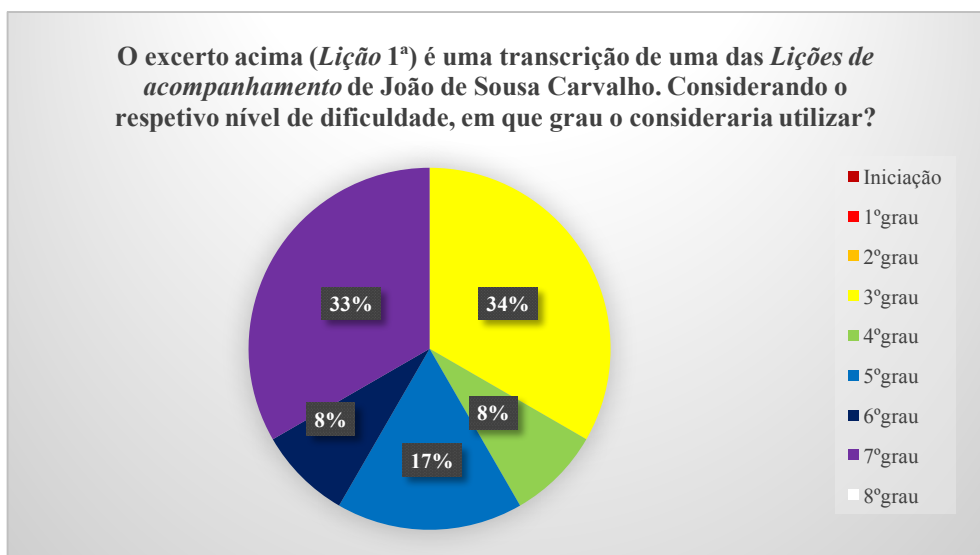


Gráfico 11: Pergunta 10 - O excerto acima (*Lição 1ª*) é uma transcrição de uma das *Lições de acompanhamento* de João de Sousa Carvalho. Considerando o respetivo nível de dificuldade, em que grau o consideraria utilizar?

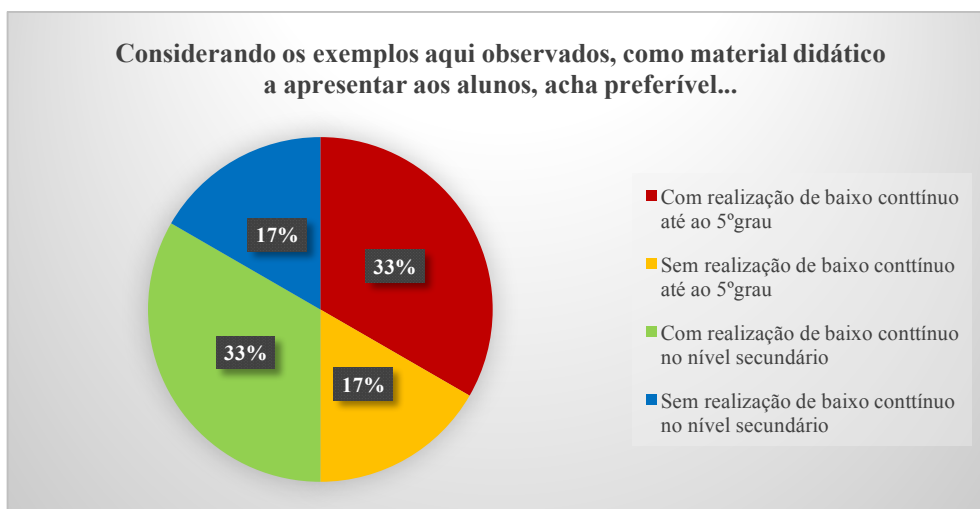


Gráfico 12: Pergunta 11 - Considerando os exemplos aqui observados, como material didático a apresentar aos alunos, qual a resposta que considera mais adequada?

A pergunta 11 (Gráfico 12) indica-nos a preferência dos professores em relação às *Lições*. Já conseguimos perceber pelas três perguntas anteriores que os colegas têm opiniões muito diferentes entre eles em relação ao nível que deve ser exigido em cada grau por isso nesta

questão irá ser feita uma apresentação da escolha entre realização do baixo contínuo ou se a peça pode ser apresentada tal como está no original. Oito consideram com realização de BC e quatro sem realização de BC, tal como está no manuscrito.

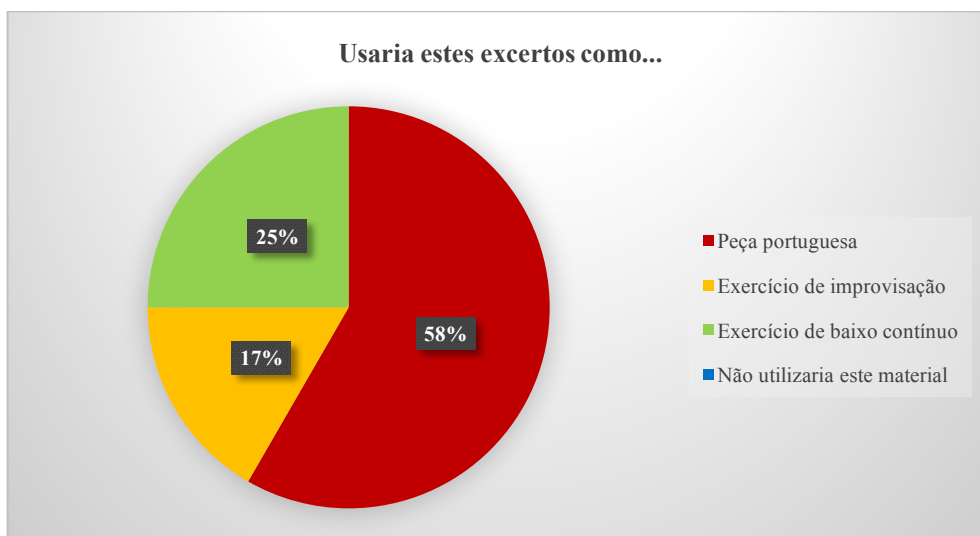


Gráfico 13: Pergunta 12 – Como usaria estes excertos?

A resposta a esta pergunta (Gráfico 13) vai de encontro à teoria apresentada anteriormente, ou seja, os sete professores que optaram pela escolha da apresentação das lições como peça portuguesa são provavelmente os mesmo que indicaram os graus do nível básico, os quatro que os consideraram exercícios de improvisação e BC indicaram o nível secundário e fica-nos a faltar uma pessoa que não parece possível “encaixar” em nenhuma das teorias.

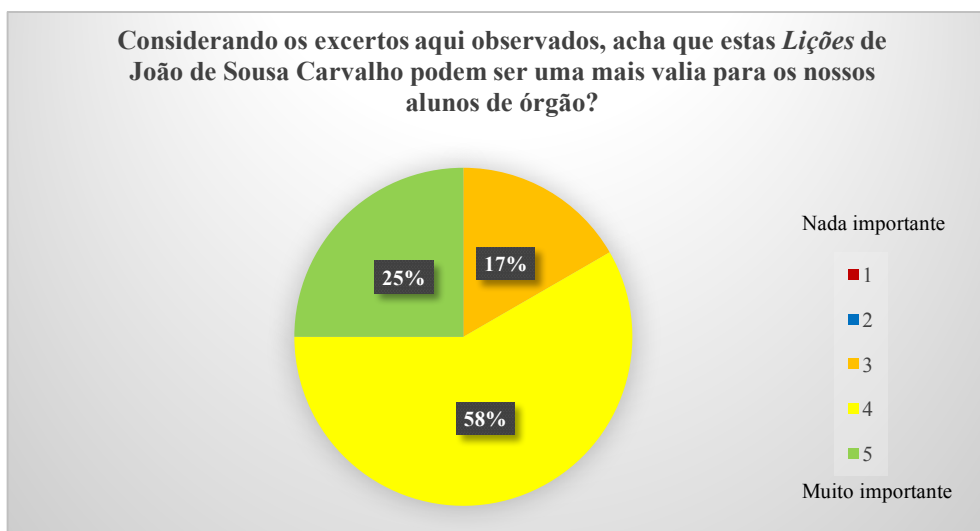


Gráfico 14: Pergunta 13 - Considerando os excertos aqui observados, acha que estas *Lições* de João de Sousa Carvalho podem ser uma mais valia para os nossos alunos de órgão?

A pergunta 13 (Gráfico 14) apresenta um balanço positivo, o que nos leva a concluir que a transcrição destas *Lições de acompanhamento* não terão sido em vão. Ao mesmo tempo que as respostas à pergunta 14 são sinónimo de ter apresentado algo válido e que merece ser conhecido. Os colegas de órgão ficaram no mínimo curiosos em conhecer este material e todos eles disseram que gostavam de ter uma cópia.

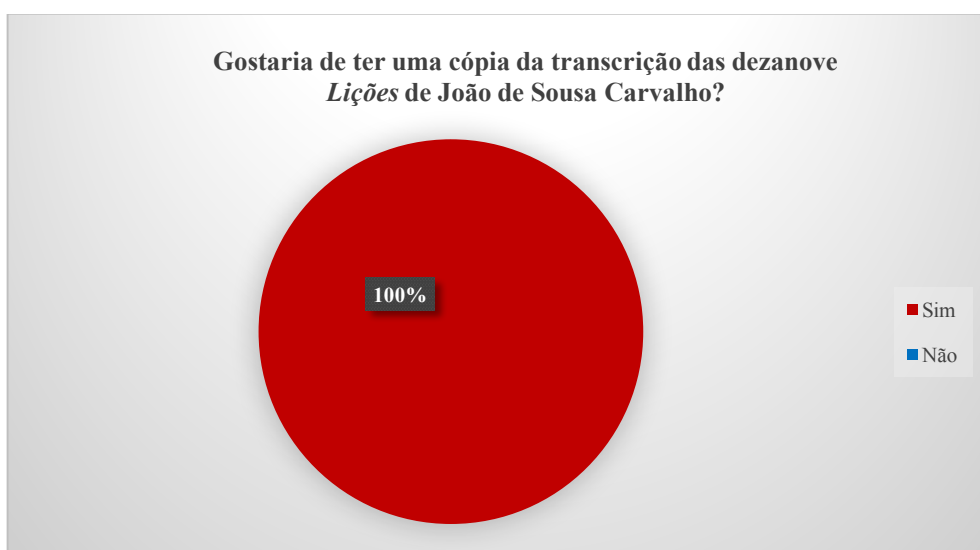


Gráfico 15: Pergunta 14 - Gostaria de ter uma cópia da transcrição das 19 *Lições* de João de Sousa Carvalho?

4.1 Conclusão do questionário

O presente questionário aborda um tema que foi muito debatido durante as aulas de Didática Específica do presente ano letivo: o repertório português, sua importância no ensino do órgão. Ao analisar as respostas relativas a este tema, a conclusão é muito clara: há muitas ideias dispares durante o nível básico e um maior acordo no nível secundário. Dado o elevado número de órgãos históricos que dispomos em Portugal e à enorme quantidade de música de variados autores dos séculos XVI, XVII e XVIII a mestranda concluiu que os professores consideram importante este repertório sendo que é preferencialmente dirigido aos alunos dos níveis mais elevados pois exige competências técnicas e musicais que os mais novos por vezes, ainda não possuem. Ao longo desta investigação teve conhecimento de outros autores que também escreveram *partimenti* como José Joaquim dos Santos, Romão Mazza, David Perez, entre outros, que levaram a mestranda a querer continuar esta procura em benefício dos alunos e para seu desenvolvimento próprio enquanto professora e música.

5. Práticas a Considerar num Futuro Próximo

Ao longo da sua formação em órgão, a mestranda teve aulas de improvisação ao órgão e improvisação livre com os professores António Esteireiro e Nicholas McNair respetivamente. Na UC de improvisação ao órgão teve a possibilidade de conhecer muitas formas de improvisação, utilizando também livros de autores conceituados e a abordagem a diferentes estilos musicais. Na UC de improvisação livre a mestranda apercebeu-se de capacidades que jamais pensou possuir e da grande importância de as explorar quando se é ainda criança. Foram aulas não só de prática de improvisação como também de audição de improvisações associadas ou não a algum tema e debates sobre a importância da improvisação para qualquer músico. Hoje em dia os músicos tendem a ser intérpretes e não criadores. Os programas de muitos instrumentos são uma lista de repertório interminável sem pensar em criação, mas apenas e só em execução.

Durante o século XVIII e ainda no século XIX todos os instrumentistas eram criadores, não havia a separação entre compositor e intérprete. Atualmente e cada vez mais, separamos tudo em vez de aprendermos a música como um todo. Apesar de todos os intérpretes usarem a sua criação na forma como interpretam a música, os organistas e os cravistas incluem na sua formação variantes como o baixo contínuo e a improvisação que os faz crescer enquanto músicos e criadores. Estas disciplinas só existem no currículo de órgão e cravo a partir dos 7º e 8º graus, no entanto a mestranda considera que dadas as suas características fundamentais, deveriam existir a par com a disciplina de instrumento desde o início da formação de qualquer organista e cravista.

Esta investigação levou a mestranda a pensar o que fazer já no próximo ano com alunos de cravo e órgão do 2º ciclo, 1º e 2º graus. Estes *partimenti* podem ser trabalhados num contexto de aula de instrumento com alunos que apresentem um nível de trabalho acima da média ou numa aula de conjunto a aprender harmonias e improvisar. Todos estes passos podem ser feitos pelos alunos em estilo de jogo. Analisemos os passos na Tabela 32:

Passos	1ª AULA - A aula dos <i>Acordes de tônica e dominante</i>
1º	Começamos com o acorde da tônica e fazemos o jogo de cada um apresentar o mesmo acorde tocado de formas diferentes (tocar as notas todas ao mesmo tempo, tocar uma de cada vez começando na de baixo, na do meio ou na de cima, etc). De certeza que não vão faltar ideias.
2º	Fazemos o mesmo com o acorde da dominante
3º	Encadeamento entre os dois acordes sem respeitar obrigatoriamente a condução de vozes
4º	Preenchimento dos intervalos com notas de passagem
5º	Construção de melodias com a mão direita, com base no trabalho feito anteriormente, com a mão esquerda a tocar o baixo Dó – Sol – Dó

Tabela 32: Exemplo de aula de improvisação para os alunos do 2º ciclo


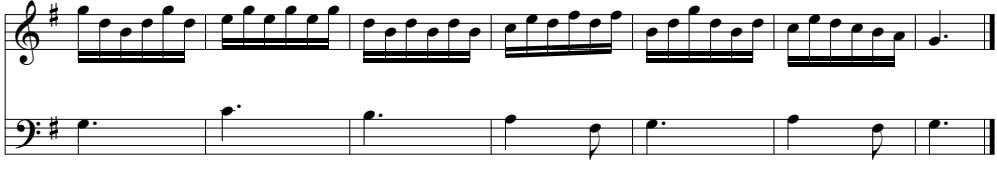
Na aula seguinte os alunos seriam motivados a transpor para outras tonalidades o que fizeram na aula anterior, seguindo sempre os passos e tendo espaço para mostrar as suas ideias.

Consoante a resposta do grupo, poder-se-ia introduzir um ou mais acordes diferentes no encadeamento de acordes e começar a trabalhar sequências harmónicas seguindo o ouvido e as mãos no processo, repetindo a mesma figuração em segundas a subir ou a descer, de acordo com a sequência. Este trabalho seria auditivo e prático, sem partitura e seria feito durante o 1º período, considerando que o grupo teria um tempo de aula semanal.

Durante o 2º período seriam praticados encadeamentos de acordes existentes na *Lição* a trabalhar no 3º período e ainda sem partituras: trabalho prático e auditivo seguindo o mesmo processo adotado até ao momento com as variantes que os próprios alunos e professora fossem experimentado.

No 3º período os alunos poderiam trabalhar excertos de uma das *Lições* e improvisar diminuições, acordes quebrados e melodias por cima dos baixos. A professora poderia orientar esse trabalho sugerindo o tipo de figurações, ou talvez não fosse necessário, se os alunos sugerissem alguma. Seria esperado algo como o representado na Tabela 33. Em princípio continuaríamos a fazer estes exercícios sem recorrer à partitura, mas tal só poderia ser avaliado na altura consoante o grupo com quem se estaria a trabalhar. Este tipo de

exercícios seria aplicado aos excertos da Figura 46 e se conseguíssemos, ainda aos da Figura 47.

Passos	Exercícios
1	<p style="text-align: center;">Improvisação Excerto da <i>Lição 1</i> de João de Sousa Carvalho 1º GRAU</p> 
2	
3	
4	

5	
6	
7	

Tabela 33: exercícios progressivos de improvisação - cc. 9 a 15 da *Lição 1ª* de João de Sousa Carvalho

Figura 46: Exercício 1 com base na *Lição 1ª* dos *partimenti* de João de Sousa Carvalho - 1º e 2º graus, cc. 1 a 24

Figura 47: Exercício 2 com base na *Lição 1ª* dos *partimenti* de João de Sousa Carvalho - 1º grau e 2º graus, cc. 1 a 24

Cada aluno deveria ter um instrumento e a aula seria orientada para que todos tocassem, todos partilhassem ideias e todos experimentassem. O que se pretende é que a criação seja a base fundamental do trabalho a desenvolver.

6. Considerações

Ao longo do presente Relatório de Estágio, a mestranda encontrou várias questões às quais teve dificuldade em encontrar uma resposta. No questionário, as respostas que apresentaram resultados mais dispares foram as relativas ao nível atribuído a cada um dos três excertos apresentados. Este resultado fê-la pensar que o tipo de ensino e a abordagem que é feita ao repertório pelos professores de órgão é muito diferente entre eles. Porquê? Porque frequentaram diferentes escolas? Porque têm um universo de alunos que é diferente de região para região? Porque os alunos têm interesses diferentes consoante a escola que frequentam? Porque os pais estão muito ocupados com os seus próprios empregos e têm pouco tempo para os filhos? Porquê?

O repertório português e sua importância no ensino do órgão foi outro dos temas que trouxe mais dúvidas. Os colegas consideram em geral, que este tipo de repertório é dirigido aos alunos mais velhos. A mestranda concorda, mas porque é que este repertório exige maior maturidade? Ou, porque é que grande parte dos nossos alunos mais novos (até ao 3º grau) não tem maturidade para as tocar?

Na leitura do livro de 2013 de Cristina Fernandes, a mestranda analisou o ritmo de trabalho das crianças do século XVIII que estudavam no Real Seminário da Patriarcal. Elas tinham apenas duas disciplinas, música e gramática. Cada uma delas abarcava várias matérias como por exemplo na música trabalhava-se não só a música atual como o cantochão e a polifonia. Tinham uma carga horária semanal de quarenta e sete horas e esse tempo era despendido todo no mesmo local. A improvisação era feita numa linguagem musical com a qual conviviam diariamente e com a qual faziam exercícios diários tanto de escrita como de leitura musical.

Cap. 15. Distribuição das horas conforme os tempos.

Janeiro, Fevereiro, Novembro e Dezembro

As 6. e meia — — — — — Levantar e praticarão o q' diz o Cap. 5. n. 2. e 11. até as 8. horas e almoçar.	As 1. e meia — — — — — Estudo de Musica p. todos.
As 8. hor. — — — — — Estudo de Musica p. todos.	As 2. — — — — — Oratoria, Vesperas e Completas e livre até as 2. e meia.
As 8. e meia — — — — — Lição de Musica até as 10.	As 2. e meia — — — — — Lição de Musica.
As 9. e meia — — — — — Estudo de Gramatica p. os q' estudarem esta arte, e os mais continuarão com a lição de Musica.	As 5. — — — — — Recreio.
As 10. — — — — — Lição de Gramatica, e os q' não estudarem esta arte se applicarão ao ler, escrever, ajudar a Missa e doutrina Christã, e depois Missa.	As 5. e meia — — — — — Lição de Ler, escrever, Doutrina Christã, ajudar a Missa e bênção da Missa, e os mais estudo de Gramatica.
As 11. e tres quartos — — — — — Oratorio meio quarto de lição espiritual sentados e meio quarto de meditação de joelhos sobre o q' ouvirão.	As 7. — — — — — Estudo de Musica p. todos.
As meio dia — — — — — jantar, e tempo livre até a 1. hora e meia.	As 8. — — — — — Oratorio, rezar Matinas, e laudes do Officio de N. S. Senhora e da Rainha, e mais de preces.
	As 8. e tres quartos — — — — — Ceia, e tempo q' restar até as 9. e meia conversarão nas decurias das suas profissões como se declara no Cap. 5. n. 6. p. 25.
	As 9. e meia — — — — — tempo livre.
	As 10. — — — — — Exame de consciencia, e meditação de chizando as luzes apagadas.

Figura 48: Horário das crianças que frequentavam o Real Seminário da Patriarcal nos meses de janeiro, fevereiro, novembro e dezembro

Atualmente, os alunos que também frequentam a música, têm 15 disciplinas a partir do 7º ano e uma carga horária de pelo menos 50h semanais contando com o horário escolar e o estudo individual. Nos cursos de órgão e de cravo existe a disciplina de baixo contínuo ou improvisação a partir do 7º grau, mas até lá essas disciplinas não fazem parte do currículo destes dois instrumentos e a aprendizagem musical é limitada à interpretação de música. Durante este período, será que deveria ser feito algum trabalho de criação musical a par com as aulas de instrumento? Será que a forma como ensinamos nos leva a formar músicos ou nos leva a formar intérpretes? Como é que se forma um músico intérprete? Estas questões poderão levar-nos a ver a aprendizagem da música de outra forma e a considerar muito importante a improvisação e a criação a par com a formação instrumental. A título de exemplo e já dando os primeiros passos na prática dos *partimenti* de João de Sousa Carvalho, durante o presente ano letivo a mestrandia lecionou aulas de BC a 8 alunos entre os 10 e os 12 anos. Cada dois alunos têm uma aula semanal de trinta minutos. Começou por ser muito motivador. Eles aprenderam o encadeamento I – IV – V – I na tonalidade de dó maior e quando ambos os alunos a conseguiam tocar, um dos alunos improvisava uma melodia enquanto o outro tocava a sequência harmónica e vice-versa. Foram transpostos os acordes para várias tonalidades, desde sol maior, ré maior, fá maior e lá maior e tudo correu bem, uns com mais facilidade que outros. Mas, quando a mestrandia lhes apresentou um pequeno excerto da primeira *Lição* de Sousa Carvalho tudo se tornou mais complicado, os alunos apresentaram grande dificuldade na leitura e não estavam à vontade com a linguagem musical.

A mestrandia irá continuar a fazer encadeamentos de acordes acrescentado novos desafios à velocidade de cada um dos grupos. É possível que só depois de um trabalho de vários anos seja possível a introdução de *partimenti* deste tipo de dificuldade. Mas a esta questão, só será possível responder daqui a pelo menos dois anos. Como os nossos alunos trabalham vários tipos de linguagem musical ao mesmo tempo, é natural que precisem de mais tempo para conseguirem improvisar num determinado estilo e para isso é necessário introduzir aos poucos e desde cedo bases harmónicas características de cada linguagem.

7. Conclusão

Nesta fase da investigação o que se torna claro é que as fontes primárias disponíveis, que dizem respeito à realidade da prática pedagógica no Real Seminário da Patriarcal, são muitas e diversas. O maior desafio foi conseguir fazer uma boa triagem e trazer ao conhecimento de todo o corpo docente e comunidade científica, uma seleção das fontes que fosse representativa dessa realidade.

Esta investigação poderá contribuir para o alargamento do repertório no âmbito do baixo contínuo, improvisação, música portuguesa e para um maior conhecimento da linguagem musical do século XVIII em Portugal. Os alunos que tocarem estes *partimenti*, serão sempre beneficiados pela investigação pois mesmo que os *partimenti* não se revelem de início tão eficazes e eficientes para a aquisição das competências que fazem parte do programa de estudos, os alunos têm a oportunidade de ter um contacto direto com repertório inédito, relacionado com o seu património nacional.

O questionário que foi feito aos colegas foi de carácter anónimo levando-os a dar uma opinião muito própria sem condicionantes de terceiros, tornando o questionário o mais verdadeiro possível.

A transcrição ficará disponível a ser usada pelo corpo docente e pela comunidade científica o que irá com grande probabilidade, potenciar a realização de mais estudos sobre o assunto e o conhecimento em geral de repertório português e metodologias de ensino do Real Seminário da Patriarcal.

Bibliografia

1. Fontes Primárias

Carvalho, J. S. (2ª metade sec. XVIII). *Lições de Acompanhamento do Senhor João de Sousa Carvalho*. Biblioteca Municipal de Lisboa, coleção particular Engenheiro Morna, Lisboa.

Mazza, R. (1740 e 1747). *Regras de Romão Mazza, P'a acompanhar a Cravo*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa P-Ln MM 4836.

Pedroso, M. d. M. (1751). *Compendio Musico, ou Arte Abbreviada*. (O. E. d. C. M. P. Coimbra Ed.). Porto

Perez, D. (1760 e 1790). *Regras de acompanhar*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa P-Ln C.N 209.

Santos, J. J. (1770 e 1800). *Solfejos de acompanhar 1a e 2a Parte feitos por Joze Joaquim dos Sanctos*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa P-Ln C.N 200.

Silva, A. G. (1758). *Regras de acompanhar para cravo, ou orgão, e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepção/ e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepção/ dedicado a sua Magestade Fidelíssima/ D. Joseph I / por Alberto Joseph Gomes da Silva*. Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. Lisboa

Solano, F. I. (1779). *Novo tratado de musica metrica, e rythmica*. Regia Officina Typografica, Lisboa

Varela, D. S. J. (1806). *Compendio de musica, theorica, e prática, que contém breve instrução para tirar musica Liçoens de acompanhamento em orgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c. e para a canaria do orgão. Appendiz, em que se declaraõ os melhores methodos d'affinar o orgão, cravo &c. Modo de tirar os sons harmónicos, ou flautados, com varias, e novas experiencias interessantes ao Contraponto, Composição e à Physica por Fr. Domingos de S. José Varela. Monge Beditino*. Porto: Typographia de António Alvarez Ribeiro.

2. Teses

Bastos D. P.(2002). *Quadro teórico do Baixo Contínuo em Portugal no século XVIII*. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Fernandes, C. (2010). *O sistema produtivo de Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, Universidade de Évora, Évora

Trilha, M. M. (2011). *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. (PhD), Universidade de Aveiro.

3. Outras Fontes (artigos, livros e sites da internet)

Academia de Música de Santa Cecília. (2017). Caracterização da AMSC. Disponível em: http://www.am-santacecilia.pt/pdfs/Caracterizacao_da_AMSC.pdf [Jul 10, 2017].

Ahlgrimm, I. (1982). *Manuale der Orgel und Cembalotechnik*. Doblinger, Austria

Bach, J. S. (1975). *Kleine Präludien Fughetten*. G. HenleVerlag, Munique

Bach, J. S. (1983). *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. G. Henle Verlag, Munique

Bach, J. S. (2009). *Preludes, Toccatas, Fantasias and Fugues II*, Organ Works, Volume 6, Bärenreiter, Leipzig

Borgir, T. (1987). *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. UMI Research Press. Michigan

Christensen, J. B. (1994). *Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle*, Bärenreiter, Paris

Conceição, D. *Portugaliae Musica*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Couperin, F. (1903). *Pièces d'Orgue consistentes em deux Messes*. Guilmant, Meudon

Dandrieu, J.-F., 1719 (1972). *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*. Minkoff Reprint.

Dias, G. A. (2012). *Aspectos de performance nos tratados portugueses sobre baixo contínuo*, Revista Música Hodie, Goiânia, Brasil - V.12, 302p., n.2.

Dirst, M. C. (2003). *Eighteenth Century Continuo Playing: A Historical Guide to the Basics* (review). Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/236811220_Eighteenth_Century_Continuo_Playing_A_Historical_Guide_to_the_Basics_review [Jan 14, 2016].

Fernandes, C. (2013). *Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento: o Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

Frescobaldi, G. (BA. 2205) *Fiori Musicali*, Bärenreiter, Alemanha

Frescobaldi, G. (1967) *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo, Partite di diversi Arie et Corrente, Balletti, Ciaccone, Passachagli*, Bärenreiter, Kassel

Grabner, H. (1936). *Generalbaßübungen*, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & CO, Alemanha

Hanon, C. L. (1963). *Le jeune pianist virtuose*, Ed. Armand Ferté, Schott, Brüssel/Mainz

Heinichen, J. D. (1728). *Der General-Bass in der Composition*. Dresden.

Heumann, H. G.(2009). *Piano Kids im Duett*. Schott, Mainz

IMSLP, Pièces d'Orgue by C. Franck. (2017). Disponível em:
<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP208119-PMLP09435-Franckprefugvar.pdf> [Jul 12, 2017].

Ingelse, C. (2006). *Organo Pleno I*, Muziekuitgeverij J. C. Willemsen, Narden

Ingelse, C. (2007). *Organo Pleno II*, Muziekuitgeverij J. C. Willemsen, Huizen

Lambert's, M. St., 1707 (1984). *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin*. Harris-Warrick, R., University Press, Cambridge.

Luiz, C. S. (1999). *João de Sousa Carvalho, Catálogo Comentado das Obras*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Siegel, R. (2007). *Apprendre à Toucher le Clavecin*. Heugel S. A. Paris

Suzuki, S. (2006). *Organ School Volume 1*, Summy-Birchard Inc, USA

Tambling, C. (2010). *Improvisation for organists*, Kevin Mayhew, Inglaterra

Telemann, G. P., Seiffert, Max (1733-34) (1914). *Singe-, Spiel- und General-Bass-Übungen*, Universidade de Michigan.

Trilha, M. M. (2012), *Alberto José Gomes da Silva*, (Lisboa, fl. 1758 – 1795), Dicionário Biográfico Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira

Vaz, J. (2015). *The Six Organs in the Basilica of Mafra: History, Restoration and Repertoire*, *The Organ Yearbook*, Vol. XLIV, pp.83 – 101

Anexo 1

Transcrição dos *Partimenti* de João de Sousa Carvalho

A mestranda usou como critérios gerais de transcrição o uso de claves modernas (clave de sol e clave de fá em vez de clave de dó na primeira e quarta linhas).

Os acidentes foram mantidos consoante o original, exceto na Lição 8, onde existiam erros harmônicos entre os compassos 409 e 416 (indicado na partitura desde 2) a 9))

As barras de compasso, indicação de compasso e valores das notas foram mantidas como no original.

A ligação entre colcheias, semicolcheias e fusas foi mantida tal como no original.

Foi acrescentada a nota ré na terceira linha da clave de fá no compasso 24 (indicado na partitura com o número 1)). A mestranda considerou ser um erro do compositor.

Cada *Lição* foi transcrita em uma, duas ou três páginas A4 tendo em consideração a perceção de todas as notas, acidentes e pormenores apresentados.



Figura 49: Facsimile das *Lições de Acompanhamento* do compositor João de Sousa Carvalho

LIÇÕES DE ACOMPANHAMENTO DE JOÃO DE SOUSA CARVALHO

1ª Lição

6 6 6 9 6 6 6 7 8 5 6 6 7 # 6
4 4 9 6 7 4#

9

17

25

6 6 9 6 6 #6 9 8 7 4# 6 7 # 6
4 4 7 6 5

33

4# 6 4 6 7 # 6

41

Musical notation for measures 41-48. The right hand features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

49

Musical notation for measures 49-56. The right hand continues with arpeggiated patterns, while the left hand includes some rests and eighth-note accompaniment. Fingering numbers are provided below the left hand.

6 6 6 9 6 6 6
4 4 6 4

57

Musical notation for measures 57-64. The right hand has rests, and the left hand plays eighth-note patterns. Fingering numbers are provided below the left hand.

7 6 5 4 6 7 # 6 6 7 # 5
5

2ª Lição

63

Musical notation for measures 63-65. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measure 63 has a whole rest. Measures 64 and 65 contain eighth-note patterns in both hands.

66

Musical notation for measures 66-68. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 66-68 feature triplets in the treble and eighth-note patterns in the bass.

69

Musical notation for measures 69-70. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 69-70 feature eighth-note patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass.

71

Musical notation for measures 71-72. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 71-72 feature complex triplet patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass.

73

Musical notation for measures 73-75. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 73-75 feature eighth-note patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass.

76

Musical notation for measures 76-77. The system consists of a treble and bass clef. Measure 76 features a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes and eighth-note triplets. Measure 77 continues with similar triplet patterns in both staves.

78

Musical notation for measures 78-79. Measure 78 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with eighth-note triplets. Measure 79 continues with eighth-note triplets in both staves.

80

Musical notation for measures 80-82. Measure 80 features eighth-note triplets in both staves. Measure 81 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with eighth-note triplets. Measure 82 has a treble staff with a whole rest and a bass staff with eighth-note triplets.

83

Musical notation for measures 83-85. Measure 83 has a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes and eighth-note triplets. Measure 84 has a treble staff with a whole rest and a bass staff with quarter notes. Measure 85 has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a half note.

3ª Lição

86

Musical notation for measures 86-89. Measure 86: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 87: Treble clef has a whole rest; Bass clef has eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 88: Treble clef has a whole rest; Bass clef has eighth notes G4, F4, E4, D4. Measure 89: Treble clef has a whole rest; Bass clef has eighth notes C4, B3, A3, G3. Fingering: 3 6 3 6 6 3 5.

90

Musical notation for measures 90-92. Measure 90: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 91: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 92: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingering: 3 3 3.

93

Musical notation for measures 93-94. Measure 93: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 94: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingering: 3 3 3 3.

95

Musical notation for measures 95-97. Measure 95: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 96: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 97: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingering: 3 3 3 3.

98

Musical notation for measures 98-101. Measure 98: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 99: Treble clef has a whole rest; Bass clef has eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 100: Treble clef has a whole rest; Bass clef has eighth notes G4, F4, E4, D4. Measure 101: Treble clef has a whole rest; Bass clef has eighth notes C4, B3, A3, G3. Fingering: 3 6 3 6 6 3 5.

102

Musical score for measures 102-103. The right hand features a complex rhythmic pattern with multiple triplets of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

104

Musical score for measures 104-106. The right hand continues with intricate triplet patterns, while the left hand plays a sequence of eighth notes with some chromatic movement.

107

Musical score for measures 107-108. The right hand has a mix of triplet eighth notes and quarter notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

109

Musical score for measures 109-111. The right hand features a melodic line with triplet eighth notes. The left hand plays eighth notes, including some chords.

112

Musical score for measures 112-115. The right hand has rests in all four measures. The left hand plays a sequence of eighth notes with a 6/8 time signature indicated below the staff.

6 8 6 6 8 6 6 8

4ª Lição

116

Musical notation for measures 116-118. Treble clef has a whole rest in measure 116, followed by eighth notes in 117 and a triplet of eighth notes in 118. Bass clef has eighth notes in 116, a whole rest in 117, and a triplet of eighth notes in 118.

119

Musical notation for measures 119-122. Treble clef has a triplet of eighth notes in 119, eighth notes in 120, a triplet of eighth notes in 121, and eighth notes in 122. Bass clef has eighth notes in 119, a triplet of eighth notes in 120, eighth notes in 121, and eighth notes in 122.

123

Musical notation for measures 123-126. Treble clef has a whole rest in 123, 124, and 125, and a half note in 126. Bass clef has eighth notes in 123, eighth notes in 124, eighth notes in 125, and eighth notes in 126.

127

Musical notation for measures 127-129. Treble clef has a whole rest in 127, eighth notes in 128, and eighth notes in 129. Bass clef has eighth notes in 127, eighth notes in 128, and eighth notes in 129.

130

Musical notation for measures 130-133. Treble clef has eighth notes in 130, eighth notes in 131, eighth notes in 132, and eighth notes in 133. Bass clef has eighth notes in 130, eighth notes in 131, eighth notes in 132, and eighth notes in 133.

134

Musical notation for measures 134-137. Treble clef has a whole rest in 134, 135, and 136, and eighth notes in 137. Bass clef has eighth notes in 134, eighth notes in 135, eighth notes in 136, and eighth notes in 137. Fingering numbers are provided below the bass clef.

7 7 7 7 7 7 7 8 6 5 # 6 6 # 5 8

5ª Lição

139

Musical notation for measures 139-146. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a simple accompaniment pattern.

147

4 3 # 6 5 # 6 5 6 3 5 6 5

Musical notation for measures 147-154. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Treble staff contains a simple accompaniment pattern. Bass staff contains a melodic line with eighth notes. Fingering numbers are provided below the bass staff.

155

4 6 6 4 4 3 #

Musical notation for measures 155-161. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Treble staff contains a simple accompaniment pattern. Bass staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. Fingering numbers are provided below the bass staff.

162

Musical notation for measures 162-169. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a simple accompaniment pattern.

170

Musical notation for measures 170-176. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a simple accompaniment pattern.

177

6 4 6

Musical notation for measures 177-184. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a simple accompaniment pattern. Fingering numbers are provided below the bass staff.

184

Musical score for measures 184-191. Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a simple accompaniment with whole notes and rests.

192

Musical score for measures 192-199. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment with whole notes and rests. A chord symbol # 4 # 3 is present at the end.

200

Musical score for measures 200-207. Treble clef has whole rests. Bass clef has a melodic line with eighth notes. Chord symbols 6 5, #, 6, 7 #, 7 b, 7 5, 6, # 6 are present below the bass line.

208

Musical score for measures 208-215. Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a simple accompaniment with whole notes and rests. Chord symbols 6 # 4 are present below the bass line.

217

Musical score for measures 217-222. Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a simple accompaniment with whole notes and rests.

223

Musical score for measures 223-229. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment with whole notes and rests. Chord symbols #, 6, 6 5, # are present below the bass line.

6ª Lição

229

6 7 6 6 5 4
3b 2

237

6

243

6 8 7 7 5 5 6 6 8 5 5 6
5 4 5 3 5

250

6 3b
4

257

6 7 # 5 6 6 6 #
3 5 4

7ª Lição

306

6/5 6/5 6/5 6/5 6/5

314

6/5 # 6/5

322

330

338

6/5 6/5 6/5 6/5 6/5

346

Musical notation for measures 346-353. The right hand features a continuous eighth-note pattern with various accidentals. The left hand has a simple bass line with occasional notes.

354

Musical notation for measures 354-361. The right hand contains several triplet eighth-note patterns. The left hand has a simple bass line.

362

Musical notation for measures 362-369. The right hand has eighth-note patterns and triplets. The left hand has a bass line with a "6/5" fingering indicated below.

370

Musical notation for measures 370-376. The right hand has eighth-note patterns and triplets. The left hand has a bass line with "6/5" fingerings indicated below.

377

Musical notation for measures 377-384. The right hand has eighth-note patterns and triplets. The left hand has a bass line with "6/5", "3", and "6/3" fingerings indicated below.

8ª Lição

384

Musical notation for measures 384-387. Treble clef has rests. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes in D major, 4/4 time.

388

Musical notation for measures 388-391. Treble clef has a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Bass clef has a simple accompaniment of quarter notes.

392

Musical notation for measures 392-395. Treble clef has a complex texture with many beamed eighth notes. Bass clef has rests.

396

Musical notation for measures 396-399. Treble clef has a complex texture with many beamed eighth notes. Bass clef has rests.

400

Musical notation for measures 400-403. Treble clef has rests. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

404

Musical notation for measures 404-407. Treble clef has a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Bass clef has a simple accompaniment of quarter notes.

408

2) 3) 4)

412

5) 6) 7) 8)

416

9) tr tr

420

424

6 7 5 8 3 6
4 # 3 3 5

427

5 6 7 # 6 # #
3 5

9ª Lição

431

Musical notation for exercise 431, measures 1-4. The treble clef has rests in measures 1 and 2, and eighth-note patterns in measures 3 and 4. The bass clef has eighth-note patterns in measures 1 and 2, and rests in measures 3 and 4.

435

Musical notation for exercise 435, measures 1-4. The treble clef has eighth-note patterns in measures 1 and 2, and rests in measures 3 and 4. The bass clef has eighth-note patterns in measures 1 and 2, and eighth-note patterns in measures 3 and 4. Fingering: 6 5, 6 5, 6 5, 4 3#.

439

Musical notation for exercise 439, measures 1-4. The treble clef has eighth-note patterns in measures 1 and 2, and eighth-note patterns in measures 3 and 4. The bass clef has eighth-note patterns in measures 1 and 2, and rests in measures 3 and 4.

443

Musical notation for exercise 443, measures 1-4. The treble clef has eighth-note patterns in measures 1 and 2, and rests in measures 3 and 4. The bass clef has eighth-note patterns in measures 1 and 2, and eighth-note patterns in measures 3 and 4. Fingering: 6 5, 6 5, 4 3#, 4#, 6, #, 4 5, 2.

447

Musical notation for exercise 447, measures 1-4. The treble clef has rests in all four measures. The bass clef has eighth-note patterns in measures 1 and 2, and eighth-note patterns in measures 3 and 4. Fingering: 4 2, 6 5, 6 4 #, 6, 6, 6.

451

4 6 6 4# 6 7 6# 6 5

2 5 2 5

455

459

5 6 4 # 5

10ª Lição

464

Musical notation for measures 464-466. The system consists of two staves: a treble clef staff with a flat key signature and a bass clef staff. Measures 464 and 465 show the bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble staff contains whole rests. In measure 466, both staves have musical notation.

467

Musical notation for measures 467-469. The system consists of two staves: a treble clef staff with a flat key signature and a bass clef staff. Measures 467 and 468 show the bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble staff contains whole rests. In measure 469, both staves have musical notation.

470

Musical notation for measures 470-473. The system consists of two staves: a treble clef staff with a flat key signature and a bass clef staff. Measures 470 and 471 show the bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble staff contains whole rests. In measures 472 and 473, both staves have musical notation.

474

Musical notation for measures 474-476. The system consists of two staves: a treble clef staff with a flat key signature and a bass clef staff. Measures 474 and 475 show the bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble staff contains whole rests. In measure 476, both staves have musical notation.

477

Musical notation for measures 477-480. The system consists of two staves: a treble clef staff with a flat key signature and a bass clef staff. Measures 477 and 478 show the bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble staff contains whole rests. In measure 479, both staves have musical notation. Measure 480 shows the bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble staff contains whole rests.

481

Musical score for measures 481-484. The piece is in a minor key, indicated by a flat sign on the bass clef. The right hand (treble clef) features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter notes and rests.

485

Musical score for measures 485-488. The right hand (treble clef) has a few initial notes followed by rests. The left hand (bass clef) continues with a rhythmic pattern of eighth notes, showing some chromatic movement.

489

Musical score for measures 489-491. The right hand (treble clef) is mostly silent with rests. The left hand (bass clef) maintains a consistent eighth-note accompaniment.

492

Musical score for measures 492-494. The right hand (treble clef) has rests. The left hand (bass clef) continues with the eighth-note accompaniment.

495

Musical score for measures 495-498. The right hand (treble clef) has rests. The left hand (bass clef) concludes the passage with a few notes and a final rest.

11ª Lição

498

Musical notation for measures 498-501. The bass clef contains a continuous eighth-note pattern. The treble clef has rests. Fingering numbers are: #, 7 7 5 5 6, 3 3 3 3 3 3 3 3, 3 3 3 3 6 7 6 5, 4 3.

502

Musical notation for measures 502-505. The bass clef contains a continuous eighth-note pattern. The treble clef has rests in measures 502-504 and enters in measure 505. Fingering numbers are: 7 7 7 7, 6 5 #6 #, 5 3 5.

506

Musical notation for measures 506-509. The bass clef contains a continuous eighth-note pattern. The treble clef has rests in measures 506-508 and enters in measure 509. Fingering numbers are: 7 7 7 7 6 5, 7 5.

510

Musical notation for measures 510-513. Both staves contain eighth-note patterns.

514

Musical notation for measures 514-517. The bass clef contains a continuous eighth-note pattern. The treble clef has rests in measures 514-516 and enters in measure 517. Fingering numbers are: 7 7 7 7 7, 6 2 6 2 6 7 6.

518

Musical score for measures 518-521. The piece is in G major. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with a repeating eighth-note pattern. Fingering numbers 7 are indicated in the left hand.

522

Musical score for measures 522-525. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a bass line with eighth-note patterns. Fingering numbers 7, 8, 6, and 3 are indicated in the left hand.

526

Musical score for measures 526-529. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with eighth-note patterns. Fingering numbers 3, 8, 3, 6, 6#, #, 6, 6, # are indicated in the left hand.

530

Musical score for measures 530-533. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with eighth-note patterns.

534

Musical score for measures 534-537. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with eighth-note patterns.

538

Musical score for measures 538-541. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with eighth-note patterns. Fingering numbers 5, 5, 6, 5, 4, # are indicated in the left hand.

12ª Lição

542

Musical score for measures 542-547. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand has whole rests. The left hand plays a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.

548

Musical score for measures 548-553. The right hand has whole rests. The left hand plays a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.

554

Musical score for measures 554-559. The right hand has whole rests. The left hand plays a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.

560

Musical score for measures 560-565. The right hand plays eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand has whole rests.

566

Musical score for measures 566-571. The right hand plays eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand has whole rests.

572

Musical score for measures 572-577. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps and naturals). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

578

Musical score for measures 578-583. The treble staff has a melodic line that becomes more active in the later measures, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

584

Musical score for measures 584-589. The treble staff features a melodic line with some rests, and the bass staff has a consistent accompaniment.

590

Musical score for measures 590-595. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a accompaniment with a long slur over the first few measures.

596

Musical score for measures 596-601. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a accompaniment. The system ends with a double bar line.

13ª Lição

603

2 6 6 5 6 5^b 6 5 7 6 6

607

6 6 3 5 4

611

615

5 3

619

3 3 # 6 6 5 4 3

623

627

631

635

639

6 6 6 5 6 6 6 5 4 3

14ª Lição

643

Musical score for exercise 643, measures 1-6. The piece is in A major (three sharps) and 2/4 time. The right hand has rests for the first five measures, followed by an ascending eighth-note scale. The left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth-note pairs.

649

Musical score for exercise 649, measures 1-6. The piece is in A major (three sharps) and 2/4 time. The right hand has rests for the first five measures, followed by an ascending eighth-note scale. The left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth-note pairs.

656

Musical score for exercise 656, measures 1-6. The piece is in A major (three sharps) and 2/4 time. The right hand plays an ascending eighth-note scale. The left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth-note pairs.

663

Musical score for exercise 663, measures 1-6. The piece is in A major (three sharps) and 2/4 time. The right hand has rests for the first measure, then plays an ascending eighth-note scale. The left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth-note pairs.

669

Musical score for exercise 669, measures 1-6. The piece is in A major (three sharps) and 2/4 time. The right hand plays an ascending eighth-note scale. The left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth-note pairs.

676

Musical score for measures 676-682. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The treble clef contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass clef contains a bass line with quarter and eighth notes, including some beamed eighth notes.

683

Musical score for measures 683-689. The treble clef features a complex melodic line with many beamed eighth notes. The bass clef has a simple bass line with quarter notes.

690

Musical score for measures 690-696. The treble clef has a melodic line with eighth notes and some rests. The bass clef has a bass line with quarter notes and some rests.

697

Musical score for measures 697-702. The treble clef has a melodic line with eighth notes and some rests. The bass clef has a bass line with quarter notes and some rests.

703

Musical score for measures 703-709. The treble clef has a melodic line with eighth notes and some rests. The bass clef has a bass line with quarter notes and some rests.

710

Musical score for measures 710-716. The treble clef has a melodic line with eighth notes and some rests. The bass clef has a bass line with quarter notes and some rests.

15ª Lição

716

4 6
2 6 6 6 3 6

720

4 6
2 6 6 6 #

725

6 6 # 7 6 7 6 7 6 6 #

4 5

730

2 6 4# 6 7 6 # 6 6 #

5

734

6 4 2

738

Musical score for measures 738-740. The right hand has rests in measures 738 and 739, and a melodic line in measure 740. The left hand has a bass line in measure 738, rests in 739, and a melodic line in 740. Fingering: 6 5, 3.

741

Musical score for measures 741-744. The right hand has a melodic line in 741-743 and a rest in 744. The left hand has rests in 741-743 and a melodic line in 744. Fingering: 2 6 4.

745

Musical score for measures 745-748. The right hand has rests in all four measures. The left hand has a bass line in all four measures. Fingering: 6 5, 3 6, 7 6 7 6, 6 5, 6 5, 6 3.

749

Musical score for measures 749-751. The right hand has a melodic line in all three measures. The left hand has rests in all three measures.

752

Musical score for measures 752-755. The right hand has rests in all four measures. The left hand has a bass line in all four measures. Fingering: 3 2 6, 6 5, 3 6, 6 4, 5 3.

16ª Lição

756

Musical score for measures 756-761. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a simple bass line with quarter notes and rests.

762

Musical score for measures 762-767. The right hand continues with eighth-note patterns, including some grace notes. The left hand has a steady bass line with quarter notes and rests.

768

Musical score for measures 768-773. The right hand features more complex eighth-note patterns with grace notes. The left hand has a bass line with quarter notes and rests.

774

Musical score for measures 774-779. The right hand continues with eighth-note patterns, showing some chromatic movement. The left hand has a bass line with quarter notes and rests.

780

Musical score for measures 780-785. The right hand features eighth-note patterns with grace notes. The left hand has a bass line with quarter notes and rests.

786

Musical score for measures 786-791. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

792

Musical score for measures 792-797. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff (bass clef) features a steady accompaniment of quarter notes.

798

Musical score for measures 798-803. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff (bass clef) features a steady accompaniment of quarter notes.

804

Musical score for measures 804-811. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff (bass clef) features a steady accompaniment of quarter notes.

812

Musical score for measures 812-817. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff (bass clef) features a steady accompaniment of quarter notes.

820

Musical score for measures 820-825. The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some accidentals. The left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

826

Musical score for measures 826-831. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand plays a steady accompaniment of quarter notes.

832

Musical score for measures 832-837. The right hand has a more active melodic line with eighth-note runs. The left hand continues with a simple accompaniment.

838

Musical score for measures 838-843. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns. The left hand provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

17ª Lição

844

6
4

850

5

856

862

868

874

Musical notation for measures 874-879. The treble clef contains a complex sixteenth-note pattern, while the bass clef contains rests.

880

Musical notation for measures 880-885. The treble clef contains sixteenth-note patterns, and the bass clef contains rests and a few notes at the end.

886

Musical notation for measures 886-891. The treble clef contains sixteenth-note patterns, and the bass clef contains a few notes and rests.

892

Musical notation for measures 892-897. The treble clef contains sixteenth-note patterns, and the bass clef contains a few notes and rests.

898

Musical notation for measures 898-903. The treble clef contains rests, and the bass clef contains sixteenth-note patterns and a final note. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6 below the notes.

18ª Lição

904

1 2 2 6 4 6 2 6

908

2 4 6 4 6 6 6 #

913

916

919

922

Musical notation for measures 922-924. Treble clef has a complex melodic line with many sixteenth notes. Bass clef has a simpler accompaniment with some chords and eighth notes.

925

Musical notation for measures 925-926. Treble clef continues with sixteenth-note patterns. Bass clef features a more active line with eighth notes and some slurs.

927

Musical notation for measures 927-928. Treble clef has sixteenth-note runs. Bass clef has a steady accompaniment with eighth notes.

b 6

929

Musical notation for measures 929-930. Treble clef has whole rests. Bass clef has a continuous sixteenth-note accompaniment.

5 6 5 6 ♯ 6 6 6

931

Musical notation for measures 931-933. Treble clef has whole rests. Bass clef has a melodic line with eighth notes and some slurs.

6 5 4 ♯ b ♯ 2 6 4 ♯

19ª Lição

934

Musical score for exercise 934, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand starts with a whole rest in measure 1, followed by a sixteenth-note scale in measures 2 and 3, and a whole rest in measure 4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment throughout.

939

Musical score for exercise 939, measures 1-4. The right hand has whole rests in measures 1 and 2, followed by a sixteenth-note scale in measure 3, and a sixteenth-note scale with a trill in measure 4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

944

Musical score for exercise 944, measures 1-4. The right hand plays a continuous sixteenth-note scale throughout. The left hand has whole rests in measures 1, 2, and 3, followed by a whole note chord in measure 4.

949

Musical score for exercise 949, measures 1-4. The right hand has whole rests in measures 1 and 3, with sixteenth-note scales in measures 2 and 4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

954

Musical score for exercise 954, measures 1-4. The right hand plays a continuous sixteenth-note scale throughout. The left hand has whole rests in measures 1, 2, and 3, followed by a whole note chord in measure 4.

959

Musical score for measures 959-963. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a simple bass line with some rests.

964

Musical score for measures 964-968. The right hand has rests. The left hand has a bass line with fingerings 6, 5, 6, 6, #, 5, #.

969

Musical score for measures 969-973. The right hand has rests. The left hand has a bass line with fingerings 5, 5, 5, 6, 5.

974

Musical score for measures 974-978. The right hand has a complex melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with rests and a final measure with a fingering 6.

979

Musical score for measures 979-983. The right hand has rests. The left hand has a bass line with fingerings 6, 6, #, 5, 6, 6, #, 5, 4.

984

Musical score for measures 984-988. The right hand has a complex melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with rests and a final measure with a fingering #.