

Relatório de Estágio

Uma melodia, vários estilos: A procura de diferentes soluções
harmónicas no tratamento de uma melodia

Samuel Pimenta Pinto

Mestrado em Ensino de Música

Julho 2023

Orientador: Prof. Doutor António Esteireiro

Relatório de Estágio

Uma melodia, vários estilos: A procura de diferentes soluções
harmónicas no tratamento de uma melodia

Samuel Pimenta Pinto

Relatório Final do Estágio do Ensino Especializado, apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, conforme Decreto-Lei n.º 79/2014, de 14 de maio.

Julho 2023

Orientador: Prof. Doutor António Esteireiro

Índice geral

Índice de figuras	v
Índice de quadros	vi
Índice de exemplos.....	vii
Lista de termos e abreviaturas	ix
Resumo I.....	x
Abstract I.....	xi
Resumo II / Palavras-chave	xii
Abstract II / Keywords.....	xiii
PARTE I – PRÁTICA PEDAGÓGICA	1
1. Âmbitos e objetivos	1
1.1. Introdução	1
1.2. Competências a desenvolver.....	1
1.3. Expectativas iniciais em relação ao estágio	2
1.4. Análise SWOT do estagiário.....	3
2. Caracterização da escola.....	5
2.1. Historial e contextualização	5
2.2. Enquadramento e caracterização.....	6
2.3. Organização e gestão da escola.....	8
2.4. Oferta educativa	10
2.5. Protocolos e parcerias	11
2.6. Comunidade educativa.....	12
2.6.1. Pessoal discente	12

2.6.2.	Pessoal docente e não docente.....	12
2.7.	Ligação à comunidade	13
2.8.	Ambiente educativo	13
2.9.	Resultados	14
2.10.	Plano de atividades	15
2.11.	Plano de ação para o desenvolvimento digital da escola	15
3.	Práticas educativas desenvolvidas	17
3.1.	Introdução	17
3.2.	Caracterização da classe.....	17
3.3.	Caracterização dos alunos selecionados	18
3.3.1	Aluno A – Iniciação.....	18
3.3.2	Aluno B – 5º grau	19
3.3.3.	Aluno C – 7º grau	20
3.4.	Descrição das aulas lecionadas/observadas	20
3.4.1.	Aluno A – Iniciação.....	20
3.4.2.	Aluno B – 5º grau	22
3.4.3.	Aluno C – 7º grau	23
3.5.	Atividades extracurriculares	25
4.	Análise crítica da atividade docente	26
4.1.	Nível de consecução dos objetivos	27
4.2.	Facilidades e dificuldades sentidas	28
	PARTE II - INVESTIGAÇÃO.....	30
5.	Uma melodia, vários estilos: A procura de diferentes soluções harmónicas no tratamento de uma melodia.....	30

5.1.	Introdução	30
5.2.	Estado da arte e revisão da literatura	31
5.3.	Objeto de estudo e questões de investigação	35
5.4.	Procedimento metodológico	36
6.	A Melodia e uma primeira harmonização	37
6.1.	A melodia.....	37
6.2.	Uma primeira harmonização.....	38
7.	Harmonização e formas no estilo de J. S. Bach	41
7.1.	Introdução	41
7.2.	As formas em J. S. Bach	43
8.	Harmonização e formas no estilo de W. A. Mozart	51
8.1.	Introdução	51
8.2.	As formas em W. A. Mozart.....	52
9.	Harmonização e formas no estilo de F. Mendelssohn Bartholdy.....	67
9.1.	Introdução	67
9.2.	As formas em F. Mendelssohn.....	69
10.	Harmonização e formas no estilo de C. Debussy	78
11.	Reflexão final e conclusão	85
12.	Bibliografia.....	88
	Glossário.....	92
	Anexos.....	99
	Anexo 1 – Programa da audição de 04/02/2023 (9h30)	99
	Anexo 2 – Programa da audição de 04/02/2023 (11h00)	100

Anexo 3 – Programa da audição de 18/03/2023	101
Anexo 4 – Programa da audição de 27/05/2023	102
Anexo 5 – Programa da audição de 17/06/2023	103
Anexo 6 – Apontamentos pessoais – Sebenta da disciplina de <i>Tonsatz III</i>	104
Anexo 7 – <i>Andante</i> op. 67, nº 1 de F. Mendelssohn.....	125
Anexo 8 – Link para gravações e índice.....	127

Índice de figuras

Figura 1 – Órgão da EAIGL	7
Figura 2 – Organograma da EAIGL	9

Índice de quadros

Quadro 1 – Análise SWOT do Estagiário	3
Quadro 2 – Disposição do Órgão da EAIGL.....	6
Quadro 3 – Oferta Educativa da EAIGL	10
Quadro 4 – Protocolos da EAIGL com Outras Instituições	11
Quadro 5 – Pessoal Discente da EAIGL (Ano Letivo 2019/2020)	12
Quadro 6 – Conteúdo da Prova Global do 5º grau e Programa Executado	23
Quadro 7 – Conteúdo do Teste Final do 7º grau e Programa Executado	24
Quadro 8 – Análise Estrutural dos Minuetes K.1d, 1e, 1f, 2, 4 e 5 de W. A. Mozart....	53

Índice de exemplos

Exemplo 1 – Melodia “O balão do João”	37
Exemplo 2 – Pêndulo de quinta superior em sol maior	39
Exemplo 3 – Primeira harmonização da melodia	40
Exemplo 4 – Harmonização da melodia em estilo barroco	41
Exemplo 5 – Duplos encadeamentos autênticos em sol maior.....	42
Exemplo 6 – Harmonização de J. S. Bach do coral <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	43
Exemplo 7 – Harmonização da melodia no estilo do coral de J. S. Bach	44
Exemplo 8 – Temas de fugas de J. S. Bach.....	47
Exemplo 9 – Proposta de tema para uma fuga com base na melodia.....	48
Exemplo 10 – Exposição de uma fuga a três vozes no estilo de J. S. Bach	50
Exemplo 11 – Outra proposta de tema para uma fuga com base na melodia.....	50
Exemplo 12 – Minuete K.2 de W. A. Mozart	54
Exemplo 13 – Minuete K.1e de W. A. Mozart.....	55
Exemplo 14 – Início da sonata K.283 com recurso a um PQS (Sol – Ré – Sol).....	56
Exemplo 15 – Minuete no estilo de W. A. Mozart.....	57
Exemplo 16 – Finais dos primeiros andamentos das sonatas K.284 e 545	58
Exemplo 17 – Início da exposição de um <i>Allegro</i> sobre a melodia	60
Exemplo 18 – Outra proposta de sequência para o primeiro tema.....	61
Exemplo 19 – Ligação entre o final do primeiro e o início do segundo tema.....	61
Exemplo 20 – Proposta de segundo tema para a exposição do <i>Allegro</i>	62
Exemplo 21 – Final da exposição do <i>Allegro</i>	63
Exemplo 22 – Início do desenvolvimento com recurso à tonalidade paralela e modulação enarmónica.....	64

Exemplo 23 – Início do desenvolvimento com recurso à modulação com tom central .	64
Exemplo 24 – Início do desenvolvimento com recurso ao uníssono	65
Exemplo 25 – Início do desenvolvimento com recurso a uma sequência real	65
Exemplo 26 – Início do desenvolvimento com recurso a um DEA	65
Exemplo 27 – Ligação entre o final do desenvolvimento e a reexposição.....	66
Exemplo 28 – Harmonização da melodia em estilo romântico	68
Exemplo 29 – Exposição de um <i>Andante</i> no estilo de F. Mendelssohn.....	70
Exemplo 30 – Motivo para o desenvolvimento do <i>Andante</i>	71
Exemplo 31 – Parte inicial da Variação I sobre a melodia.....	73
Exemplo 32 – Parte inicial da Variação II sobre a melodia	74
Exemplo 33 – Parte inicial da Variação III sobre a melodia	74
Exemplo 34 – Parte inicial da Variação IV sobre a melodia.....	75
Exemplo 35 – Parte inicial da Variação V sobre a melodia	76
Exemplo 36 – Variação VI sobre a melodia.....	76
Exemplo 37 – Parte inicial da Variação VII sobre a melodia	77
Exemplo 38 – Mistura tonal com acordes de três sons na primeira inversão.....	79
Exemplo 39 – Acordes de sétima com <i>additions</i>	80
Exemplo 40 – Cadência neo-modal com sobreposição; sequência real	81
Exemplo 41 – Utilização da escala de tons inteiros em dois trechos de <i>Voiles</i>	82
Exemplo 42 – <i>Scherzando</i> com elementos estilísticos de C. Debussy.....	83

Lista de termos e abreviaturas

DEA – Duplo(s) encadeamento(s) autêntico(s)

EAIGL – Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

IGL – Instituto Gregoriano de Lisboa

PAAEAIGL – Plano anual de atividades da Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa

PADDE – Plano de ação para o desenvolvimento digital da escola

PEEAIGL – Projeto educativo da Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa

PQS – Pêndulo(s) de quinta superior

RAEE – Relatório da avaliação externa das escolas

Resumo I

O presente relatório pretende descrever, na sua primeira parte, a prática pedagógica levada a cabo no domínio do Estágio do Ensino Especializado, parte inclusa do Mestrado em Ensino de Música lecionado pela Escola Superior de Música de Lisboa, entidade pertencente ao Instituto Politécnico de Lisboa. O mesmo decorreu na Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa, no âmbito do subgrupo profissionalizante com o código M15 – Órgão, na modalidade de observação estruturada.

A instituição escolhida para a frequência do estágio possui uma história prestigiada e dispõe de uma classe de órgão bem composta e competentemente orientada. Estes pontos são explorados com maior detalhe nas primeiras secções, onde também é oferecida uma visão sobre a estrutura organizativa, a comunidade escolar e o projeto educativo da referida Escola Artística. Anteriormente é ainda exposta a visão do mestrando sobre que competências deverá desenvolver, que expectativas tem e quais os seus pontos fortes e menos fortes à partida.

Posteriormente são foco do relatório os discentes selecionados para efeitos do estágio, sendo feita uma caracterização dos mesmos e das aulas ocorridas neste ano letivo. Por fim, e em jeito de conclusão, o mestrando tece uma análise crítica sobre o que considera ter corrido bem e menos bem ao longo da sua prática pedagógica, quer relacionado com o seu ponto de vista, quer com o dos alunos.

Abstract I

The first part of the following report intends to describe the teaching practice carried out within the scope of the Master in Music Education taught by Escola Superior de Música de Lisboa, an entity belonging to Instituto Politécnico de Lisboa. The internship took place at Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa, on the subject of organ and was held as structured observation.

This institution has a renowned history and has a well-composed and competently oriented organ class. These points are explored in greater detail in the first sections, where an overview of the organizational structure, the school community, and the educational project of the school is also presented. Furthermore, it offers the view of the trainee teacher on what skills he should develop, what expectations he has and what his strengths and weaknesses are at the outset.

Subsequently, the focus of the report turns over to the students selected for the purposes of the internship, with a characterization of them and the classes that took place this school year. Finally, the trainee weighs the positives and the negatives throughout his teaching practice in a critical analysis, both from his point of view and that of the students.

Resumo II

Este trabalho de investigação tem como objetivo averiguar a viabilidade de harmonizar uma dada melodia em diferentes estilos de compositores selecionados, em particular J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Mendelssohn Bartholdy e C. Debussy. Posteriormente é avaliada a exequibilidade de aplicar a melodia em questão a formas características dos respetivos compositores. Através de métodos de construção de exemplos e sua análise, pretende-se concluir igualmente se este procedimento e a sua generalização são viáveis, respeitando a estilística de cada compositor.

Este trabalho destina-se a todos os interessados pelos campos da harmonia e da improvisação, e a forma como estas duas disciplinas se complementam e, inclusive, se entrelaçam. A ponte entre ambas será baseada numa vertente muito prática, tendo em conta que a elaboração dos exemplos do presente trabalho advém da experiência enquanto improvisador e conhecedor das respetivas formas e estruturas, sendo transposta, agora, para o papel.

Este trabalho pretende igualmente explorar algo inovador, visto que, usualmente, são utilizadas inúmeras melodias para exemplificar vários estilos de harmonização, enquanto nesta investigação a base de trabalho será uma e uma só melodia, sendo do conhecimento geral, facilitando o seu reconhecimento nos vários exemplos dados. Os compositores escolhidos são de grande relevância histórica, pois representam de forma exemplar as épocas nas quais viveram.

Por fim, esta investigação tem como objetivo ser um ponto de partida para mais trabalhos do género, nomeadamente a exploração dos estilos de mais compositores do século XX, onde a complexidade da harmonia poderá apresentar outros desafios.

Palavras-chave

Harmonia, improvisação, improvisação estilística, órgão, Bach, Mozart, Mendelssohn, Debussy.

Abstract II

This research aims to investigate the feasibility of harmonizing a given melody in different styles of selected composers, in particular J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Mendelssohn Bartholdy and C. Debussy. Subsequently, the possibility of applying the melody in question to characteristic forms of the respective composers is evaluated. Through methods of building examples and their analysis, I also intend to conclude whether this procedure and its generalization is viable, respecting the stylistics of each composer.

This research is intended for anyone interested in the subjects of harmony and improvisation, and the way in which these two disciplines complement each other and even intertwine. The connection between the two will be based on a very practical approach, given that the construction of the examples in this work comes from experience as an improviser and connoisseur of the respective forms and structures.

This research also intends to explore something innovative, since generally several melodies are used to exemplify various styles of harmonization, while the basis of work in this research is one and only one melody, which is known to the public, facilitating its recognition in the various examples given. The chosen composers are of great historical relevance, as they represent in an exemplary way the epochs in which they lived.

Finally, this research aims to be a starting point for more works of the genre, namely the exploration of the styles of more 20th century composers, where the complexity of harmony could present greater challenges.

Keywords

Harmony, improvisation, stylistic improvisation, organ, Bach, Mozart, Mendelssohn, Debussy.

PARTE I – PRÁTICA PEDAGÓGICA

1. Âmbitos e objetivos

1.1. Introdução

O estágio retratado neste relatório foi realizado na Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa (EAIGL), tendo sido oficializado nos dias 25 e 26 de outubro de 2022, datas nas quais a EAIGL e a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), representadas pelos seus Diretores, respetivamente, assinaram a adenda ao protocolo de cooperação entre as duas instituições que permitiu que o estágio fosse levado a cabo. Originalmente foi tentada a cooperação com outra instituição do ensino vocacional de música, sem sucesso, contudo, limitando a data de começo do dito estágio.

Este foi realizado na modalidade de observação estruturada, tendo sido produzidas sessenta e três fichas de observação, das quais quarenta e duas correspondem a aulas efetivamente assistidas, e nove planos de aula. Como se pode constatar, não foi possível completar o número de aulas observadas desejado – oitenta e uma. Este facto teve como motivos, além do já citado atraso no começo do estágio, dois períodos de licença do Professor Cooperante, englobando sensivelmente um mês e meio de atividades letivas¹; por outro lado, tendo as aulas frequentadas tido lugar às segundas-feiras, o calendário escolar e anual não foi o mais favorável². Sem estas limitações, salvo percalços de força maior, o número de aulas observadas ideal teria sido cumprido. Note-se, no entanto, que as aulas lecionadas, associadas aos planos de aula, foram cumpridas na sua totalidade.

1.2. Competências a desenvolver

Enquanto indivíduo, o docente deve almejar a ser o mais completo possível e dominar um vasto número de áreas, mesmo aquelas que, porventura e à partida, não lhe diriam respeito. A população discente dos dias de hoje apresenta necessidades em número

¹ As restantes fichas de observação elaboradas (vinte e uma) dizem respeito a estes períodos.

² Refere-se, em particular, o dia 2 de janeiro, a interrupção letiva do Carnaval, a segunda-feira de Páscoa e o feriado do 1 de maio.

crescente, exigindo da classe docente uma grande sensibilidade para um determinado número de quadros e situações.

Com certeza que existem competências que devem ser tidas como prioritárias, quase como um requisito mínimo, sendo estas o domínio da área de conhecimento e uma boa base comunicativa. Embora algumas aptidões sejam adquiridas através da experiência e da formação contínua, parece-me que um docente, no âmbito de um estágio, deve começar a desenvolver competências relacionadas com tudo que diga respeito à pedagogia (planeamento, compromisso, criatividade), e, posteriormente, aprofundar a sua comunicação e interação com os alunos, fortalecer a sua noção de exigência, fazer crescer o seu espírito de liderança e expandir a sua flexibilidade perante todas as situações que possam surgir, quer sejam estas em contexto de sala de aula ou não.

Acima de tudo, considero que um docente deve ser um exemplo para toda a comunidade escolar, em particular para a população discente. Por acreditar que ser músico é também uma forma de estar na vida, todos os valores e aptidões já enunciados devem ser transmitidos com a empatia necessária para que, se possível, possa ser criado no aluno um desejo de os reproduzir e, igualmente, se tornar ele mesmo um *role model*.

1.3. Expectativas iniciais em relação ao estágio

Com dez anos de experiência no ensino da música à data da realização deste estágio, tinha como expectativa que o mesmo pudesse ser uma oportunidade de excelência para consolidar os aspetos que considero pontos fortes e trabalhar aspetos identificados como fraquezas. Ponto de grande interesse era, com certeza, o contacto com a Iniciação, dado ter sido a faixa etária com a qual, ao longo destes anos, menos contacto tive. Também relevante para mim era a oportunidade de interagir com uma comunidade escolar diferente, a EAIGL, podendo traçar, desta forma, uma comparação com as experiências já vividas em Portugal e na Alemanha, onde fiz a minha formação superior e onde contactei, igualmente, com várias realidades escolares.

1.4. Análise SWOT do estagiário

A matriz SWOT³ pretende enumerar, de uma forma visualmente chamativa, os pontos tidos como fortes e menos fortes – fatores internos – e as oportunidades e ameaças – fatores externos – de uma determinada pessoa, objeto ou projeto, a fim de serem calculados riscos e elaboradas possíveis estratégias para fazer face aos pontos menos positivos, contrabalançando com os considerados fortes⁴.

Quadro 1 – Análise SWOT do estagiário

	Pontos positivos	Pontos negativos
Fatores internos	Forças Experiência Conhecimento Empatia	Fraquezas Impaciência Oferecer muita informação de uma só vez
Fatores externos	Oportunidades Fator motivacional para os alunos: docente mais jovem	Ameaças Desinteresse crescente dos alunos Falta de estudo

Fonte: Elaborado pelo Autor

Posso afirmar, como pontos fortes, o conhecimento e experiência adquiridos durante a minha formação e posterior experiência profissional. De um modo geral, consigo mostrar empatia em grande parte das situações e com as pessoas da comunidade escolar que me rodeiam, sendo esta, na minha opinião, o ponto forte mais relevante. Ainda no capítulo dos aspetos mais positivos, julgo ser um fator motivacional para os alunos o facto de poderem ter a oportunidade de contactar com alguém mais jovem e com outro tipo de ideias, motivadas pela formação mais recente.

³ Da língua inglesa: *Strengths* (forças), *weaknesses* (fraquezas), *opportunities* (oportunidades) e *threats* (ameaças).

⁴ Baseado em Fine, 2009, pp. 5 a 15.

Sobre os pontos menos positivos posso destacar um traço de personalidade mais impaciente, motivado, porventura, pelas dificuldades dos discentes em compreender atempadamente alguns conceitos. Com isto, talvez impulsionado pelo intuito de tentar mitigar alguma falta de compreensão inicial, recorro a explicações que me parecem relativamente exageradas, o que pode causar no aluno mais confusão do que clareza, especialmente nas fases iniciais de compreensão de um novo conceito. Estes dois pontos são exacerbados, regularmente, pela falta de interesse e estudo generalizada por parte dos discentes, algo que me deixa bastante incomodado e que desperta em mim as já referidas imperfeições. Considero, portanto, que, no meu caso particular, os âmbitos das fraquezas e ameaças se movem num círculo vicioso, sendo difícil, por vezes, contrariar o mesmo.

2. Caracterização da escola

2.1. Historial e contextualização

O Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL), como atualmente se conhece, teve as suas origens no Centro de Estudos Gregorianos em 1953. Fazendo parte integrante do extinto Instituto de Alta Cultura, o dito Centro de Estudos tinha o objetivo, outrora, de formar músicos da Igreja e também investigadores. Precursor no ensino de várias temáticas ligadas à Música Sacra, quer a nível prático, no órgão, quer a nível teórico, na paleografia, o corpo docente foi maioritariamente recrutado a escolas situadas na capital francesa, Paris, onde o ensino destas matérias tinha já uma grande tradição.

Com o Decreto-Lei nº 578/76 de 19 de julho e, coincidindo com a extinção do Instituto de Alta Cultura, a designação moderna, Instituto Gregoriano de Lisboa, foi, então, adotada e a instituição, em si, criada. Tal como reconhecido no referido decreto, a denominação reconhece a importância da música gregoriana, tomada como base essencial de toda a cultura musical do Ocidente (Decreto-Lei nº 578/76 de 19 de julho). A instituição manteve a lecionação de cursos de nível superior nas áreas já vigentes, oferecendo, igualmente, cursos de nível geral⁵. A reforma de 1983 fez com que os níveis de ensino superiores se concentrassem em instituições de ensino dedicadas apenas ao efeito (escolas superiores), pelo que o IGL, estando equiparado a um conservatório, pudesse somente, a partir de então, ministrar cursos de ensino básico e secundário, transformando-se numa dita escola do ensino vocacional de música.

Nas áreas do Canto Gregoriano, ensino de Piano e Órgão foram criados cursos próprios. Ao longo do tempo até aos dias de hoje, este leque foi sucessivamente alargado com a oferta dos cursos de Cravo, Violoncelo, Flauta de Bisel, Violino e Contrabaixo⁶.

⁵ O que se pode entender, nos dias de hoje, como cursos equivalentes ao ensino básico e/ou secundário.

⁶ Esta secção foi baseada em informação contida no website da EAIGL.

2.2. Enquadramento e caracterização

Situadas na atual freguesia de Alvalade⁷, concelho de Lisboa, as instalações da EAIGL dividem-se em dois edifícios⁸; estes apresentam-se bem conservados e razoavelmente equipados (PEEAIGL, 2020, p. 7). Porém, as mesmas apresentam ligeiras limitações, sobretudo ao nível do espaço útil disponível e da insonorização, conquanto a última tenha já sido substancialmente melhorada. A carência de um auditório deve ser igualmente apontada. Não obstante estas limitações reconhecidas no Projeto Educativo da Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa (PEEAIGL), a escola encontra-se bem situada, sendo servida por diversos meios de transporte (PEEAIGL, 2020, p. 7).

Para a prática do ensino de órgão e disciplinas associadas, a EAIGL dispõe de um órgão de dois manuais e pedaleira, construído em 2004 pelo Atelier de Organaria Portuguesa, dirigido pelo mestre organeiro Dinarte Machado⁹. Este instrumento, no presente, compreende a seguinte disposição:

Quadro 2 – Disposição do órgão da EAIGL

Manual I (Dó ¹ – Sol ⁵)	Manual II (Dó ¹ - Sol ⁵)	Pedaleira (Dó ¹ – Fá ³)
Principal 8’	Bordão 8’	Bordão 16’
Flauta 4’	Principal 4’	Oitava 4’
Flautim 2’	Quinta 2 2/3’	II/I, II/P, I/P
	Regal 8’	

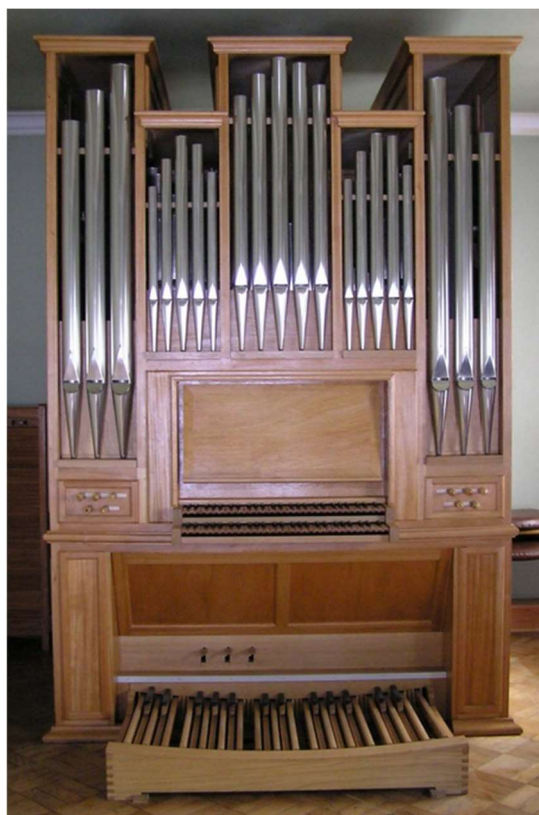
Fonte: Elaborado pelo Autor

⁷ Depois da reforma administrativa de 2012.

⁸ Um edifício central e outro anexo.

⁹ Ver Website do dito Atelier.

Figura 1 – Órgão da EAIGL



Fonte: www.dinartemachado.pt

No geral, o instrumento adequa-se às necessidades educativas de todos os graus de ensino de órgão. O único ponto em falta será, porventura, um pedal de expressão, útil nos anos mais avançados¹⁰. Esta falta poderá ser colmatada recorrendo ao contacto com outros instrumentos da cidade. Importante é reconhecer a existência deste instrumento, sendo de extremo valor para a classe de órgão. A EAIGL dispõe ainda, no seu edifício principal, de um órgão eletrónico¹¹, e, na Capela do Colégio Universitário Pio XII, de um instrumento de dois manuais e pedaleira concebido pelo mestre organeiro Bartolomeo Formentelli.

¹⁰ O pedal de expressão encontra-se, usualmente, em órgãos de maior envergadura; no entanto, o mesmo pode ser incluído em instrumentos para fins académicos, que seria o caso.

¹¹ Predominantemente para fins de estudo individual.

2.3. Organização e gestão da escola

A gestão da EAIGL é levada a cabo por diversos órgãos, que incluem o Conselho Geral, a Direção, o Conselho Pedagógico e o Conselho Administrativo. O Conselho Geral¹² reúne múltiplos representantes da comunidade educativa e de diversas instituições da cidade ligadas à administração local e ao ensino e cultura. Os restantes órgãos de gestão estão subordinados à figura do Diretor, que encabeça os mesmos.

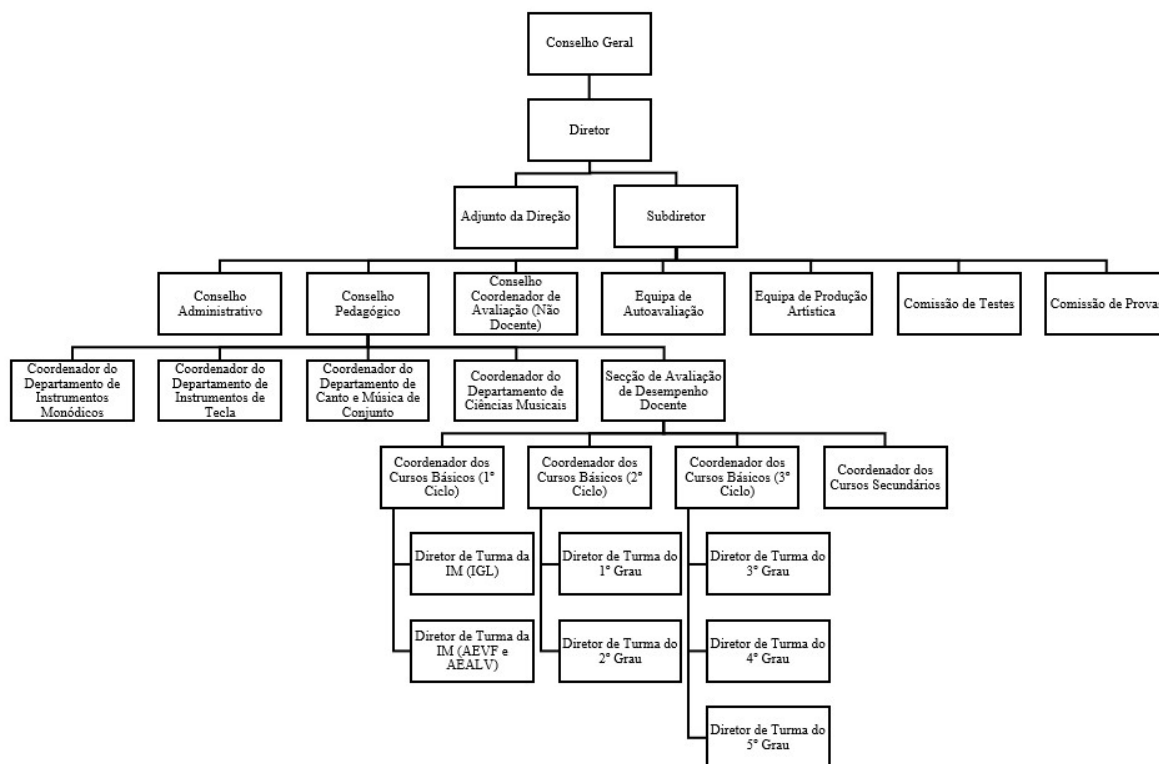
Afetas ao Conselho Pedagógico existem diferentes Estruturas de Coordenação Educativa que englobam os vários Departamentos, os Diretores de Turma e a Secção de Avaliação Docente. Os primeiros são quatro: Canto e Música de Conjunto, Ciências Musicais, Instrumentos Monódicos e Instrumentos de Tecla. Não dependentes deste Conselho existem três Comissões: a de Provas, a de Testes e a de Horários.

A EAIGL possui ainda uma Equipa de Autoavaliação, uma Equipa de Produção Artística e uma Equipa de Desenvolvimento Digital¹³.

¹² Equivalente a uma Assembleia Geral.

¹³ Esta secção foi baseada em informação contida no website da EAIGL.

Figura 2 – Organograma da EAIGL



Fonte: PEEAIGL, p. 20

2.4. Oferta educativa

A oferta educativa da EAIGL abrange cursos do ensino básico e secundário, sendo estes tutelados pelo Ministério da Educação no seu todo. Componente transversal a todos os cursos é a frequência do coro, como classe de conjunto, tendo este um papel muito importante no projeto educativo da EAIGL. Com o objetivo de preservar a identidade da instituição, contribuir para a criação de um público informado e exigente, e divulgar o canto gregoriano (PEEAIGL, 2020, p. 11), é igualmente oferecida a disciplina de canto e/ou coro gregoriano em todos os cursos a partir do 3º ciclo. É excluída a possibilidade de frequência de disciplinas isoladas.

Apresenta-se, de seguida, um quadro-resumo da oferta educativa da EAIGL:

Quadro 3 – Oferta educativa da EAIGL

Curso de iniciação (1º ciclo) Conforme a Portaria nº 223-A/2018 de 3 de agosto	
Curso básico de música (2º ciclo – 1º e 2º grau) Regime articulado e supletivo Conforme a Portaria nº 223-A/2018 de 3 de agosto	Curso de canto gregoriano (2º ciclo – 1º e 2º grau) Regime articulado e supletivo Conforme a Portaria nº 223-A/2018 de 3 de agosto
Curso de música (3º ciclo – 3º a 5º grau) Regime articulado e supletivo Conforme a Portaria nº 223-A/2018 de 3 de agosto	Curso de canto gregoriano (3º ciclo – 3º a 5º grau) Regime articulado e supletivo Conforme a Portaria nº 223-A/2018 de 3 de agosto
Curso secundário de música Regime articulado e supletivo Conforme a Portaria nº 229-A/2018 de 14 de agosto	Curso secundário de canto gregoriano Regime articulado e supletivo Conforme a Portaria nº 229-A/2018 de 14 de agosto

Fonte: Baseado no PEEAIGL

2.5. Protocolos e parcerias

A EAIGL faculta dois géneros de protocolos: um aos seus alunos, o outro aos seus professores estagiários. O regime articulado é oferecido em conjunto com escolas de agrupamentos na zona envolvente da EAIGL¹⁴, sendo esta cooperação de extrema importância para o rigoroso cumprimento do percurso curricular de todos os alunos, visto não ser possível existir um regime integrado de frequência¹⁵. Não menos importante é, igualmente, a abertura à prática de ensino supervisionado através de protocolos com instituições de ensino superior de música de vários pontos do país.

Os dados de seguida apresentados são referentes ao ano letivo 2019/2020, ao qual se refere o PEEAIGL:

Quadro 4 – Protocolos da EAIGL com outras instituições

Ensino básico e secundário (Regime articulado)	Ensino superior (Prática de ensino supervisionada)
<ul style="list-style-type: none">• Agrupamento de Escolas de Alvalade• Agrupamento de Escolas Rainha Dona Leonor• Agrupamento de Escolas Vergílio Ferreira	<ul style="list-style-type: none">• Universidade de Aveiro• Universidade de Évora• Escola Superior de Música de Lisboa (Instituto Politécnico de Lisboa)• Escola Superior de Artes Aplicadas (Instituto Politécnico de Castelo Branco)

Fonte: Baseado no PEEAIGL

¹⁴ Freguesias de Alvalade, Carnide e Lumiar.

¹⁵ Contudo, a instituição tem como objetivo para o triénio 2021-2024 estudar a possibilidade de iniciar um projeto de ensino integrado, em particular no ensino secundário (PEEAIGL, 2020, p. 14).

2.6. Comunidade educativa

2.6.1. Pessoal discente

Aquando do início do ano letivo 2019/2020, o número de alunos inscritos na EAIGL, segundo o PEEAIGL, perfazia um total de 707. A sua disposição por ciclos de ensino e regime de frequência é a seguinte:

Quadro 5 – Pessoal discente da EAIGL (Ano letivo 2019/2020)

Ciclo	Regime	
	Articulado	Supletivo
Iniciação / 1º ciclo	408 alunos	
2º ciclo	75 alunos	25 alunos
3º ciclo	98 alunos	37 alunos
Secundário	6 alunos	58 alunos

Fonte: Baseado no PEEAIGL

Segundo o mesmo documento, entre 2015 e 2019, verificou-se um grande aumento de inscrições no 1º ciclo, uma gradual diminuição no 2º e 3º ciclos e que o número de alunos no secundário se manteve sensivelmente o mesmo (PEEAIGL, 2020, p. 7). Um facto que salta à vista, observando os números da tabela, é a quantidade de alunos diminuta no ensino secundário, em comparação com os restantes níveis de ensino.

2.6.2. Pessoal docente e não docente

A EAIGL tinha à sua disposição, no ano letivo de 2019/2020, 45 docentes, entre eles, 27 pertencentes ao quadro da instituição. O total do pessoal docente apresenta-se estável desde 2015, verificando-se um aumento do número de docentes do quadro, que era um dos problemas identificados no anterior projeto educativo (PEEAIGL, 2020, p. 8).

No que diz respeito ao pessoal não docente, a EAIGL possuía, no ano letivo em questão, 4 assistentes técnicos e 8 assistentes operacionais. Os mesmos, tendo integrado o quadro da instituição, transitaram, a partir de 1 de janeiro de 2020 para os quadros de pessoal da Câmara Municipal de Lisboa (PEEAIGL, 2020, p. 16).

2.7. Ligação à comunidade

Dados os quase 50 anos de história do IGL, a sua ligação à comunidade e notoriedade na mesma é visível. A EAIGL, através das suas parcerias com agrupamentos de escolas na zona, cultiva o gosto pela música erudita na comunidade e fomenta a formação de possíveis futuros músicos profissionais. A mesma mantém como seu objetivo, igualmente, fomentar a participação de alunos nas orquestras que integram várias escolas e nos concursos das diversas áreas artísticas (PEEAIGL, 2020, p. 14).

O Plano Anual de Atividades da Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa (PAAEAIGL) oferece, também, uma visão muito expressiva da ligação à comunidade através das inúmeras atividades em espaços culturais e religiosos da Área Metropolitana de Lisboa. Os mesmos incluem diversos auditórios – Aula Magna, Auditório CGD do ISEG, Centro Cultural de Cascais, Grande Auditório do ISCTE e Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, edifícios religiosos – Igreja do Mosteiro de Odívetas, Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Igreja de São Vicente de Fora, Igreja da Encarnação e Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, e escolas – Escola Secundária de Camões, EB1 Prista Monteiro, EB1 de Telheiras e EB1 do Lumiar.

2.8. Ambiente educativo

Aquando da minha estada na EAIGL nada tive a dizer negativamente sobre o ambiente vivido na comunidade educativa, em todas as classes da mesma. Cooperação, empatia e solidariedade são três palavras que podem definir o ambiente que encontrei. Este espírito contribui de forma muito positiva para levar a cabo, da melhor maneira, os princípios e valores almejados pela EAIGL, assegurando, desta forma, as melhores condições de estudo e de trabalho, de realização e de desenvolvimento pessoal e profissional

(PEEAIGL, 2020, p. 11). Embora relativo ao ano letivo 2015/2016, o Relatório da Avaliação Externa das Escolas (RAEE) relativo à EAIGL corrobora este sentimento, afirmando a existência de um ambiente educativo acolhedor e familiar, caracterizado por um forte sentido de pertença e pelo estabelecimento de relações interpessoais positivas entre todos os elementos da comunidade educativa (RAEE, 2016, p. 3).

2.9. Resultados

A EAIGL dispõe de duas equipas de avaliação: uma responsável pelo desempenho docente, a outra, chamada Equipa de Autoavaliação, encarregue de aferir se os objetivos do PEEAIGL foram alcançados e se as estratégias definidas no mesmo foram implementadas (PEEAIGL, 2020, p. 17). Dados relativos à avaliação externa da Escola remontam ao ano letivo 2015/2016, recorrendo ao já referenciado RAEE, onde a apreciação do desempenho a todos os níveis – resultados, prestação do serviço educativo e liderança e gestão – foi de muito bom.

No que diz respeito, em particular, ao aproveitamento dos alunos, foram apuradas taxas de aprovação na ordem dos 90%, em média, na primeira metade da década de 2010. Este sucesso é posto em evidência nos inúmeros eventos em que os alunos participam, com resultados muito positivos (RAEE, 2016, p. 2). Tais resultados fazem reconhecer, como ponto forte da Escola, a sua cultura de exigência e profissionalismo no processo de ensino e aprendizagem (RAEE, 2016, p. 6).

Como pontos a melhorar, o RAEE indica três planos de ação. O primeiro, dizendo respeito ao PEEAIGL, aponta à definição, neste documento, de metas a alcançar, como forma de melhor monitorização de resultados; este ponto já foi, entretanto, implementado. O segundo ponto está a ser executado pelo atual Plano de Ação para o Desenvolvimento Digital da Escola (PADDE) e tem que ver com o fortalecimento dos circuitos de comunicação e de disseminação da informação, interna e externamente, de modo a tornarem-se mais eficazes e a promover a participação de todos os intervenientes no processo educativo (RAEE, 2016, p. 10). Por último, a EAIGL é urgida para a

consolidação do seu processo de autoavaliação, ponto levado a cabo, presentemente, pelas duas equipas citadas no início desta subsecção.

2.10. Plano de atividades

O PAAEAIGL oferece uma proposta de 50 eventos distribuídos pelo ano letivo 2022/2023, proposta essa que inclui numerosos concertos, masterclasses, gravações, concursos, visitas de estudo e uma viagem de estudo no estrangeiro (Roma). Os locais onde grande parte destas atividades tiveram lugar foram já enumerados no ponto 2.7. A abrangência de toda comunidade educativa é notória neste conjunto de eventos, onde os mesmos visam a revalorização do saber e o sucesso escolar e pessoal dos alunos (PAAEAIGL, 2022, p. 2).

Muitas destas atividades dizem respeito à participação dos agrupamentos corais da EAIGL¹⁶, talvez os veículos com maior expressão na divulgação da instituição. Apesar deste facto, a diversidade de propostas denota o esforço e o empenho dos agentes educativos em proporcionar aos alunos um complemento à formação em sala de aula que favorece o desenvolvimento global dos alunos (PAAEAIGL, 2022, p. 2).

2.11. Plano de ação para o desenvolvimento digital da escola

O PADDE é um documento que acompanha o PEEAIGL, tendo o mesmo período de vigência (2021 – 2024). Aprovado pelo Conselho Pedagógico em abril de 2022, o PADDE tem como objetivo fazer uma investigação do ponto de situação tecnológico e digital da escola e propor ações específicas para melhorar a capacidade digital da escola e da comunidade educativa (PADDE, 2022, p. 7). Também a melhoria da organização e comunicação entre as diversas esferas da instituição se define como um objetivo geral, contribuindo para uma melhor cooperação entre estas; para tal será necessária uma atualização compreensiva das infraestruturas informáticas. Para prosseguir estas metas, a

¹⁶ Entre eles, o coro geral, o coro juvenil, o coro de câmara e o coro gregoriano.

EAIGL conta com a ajuda de parceiros institucionais como o Ministério da Educação e a Câmara Municipal de Lisboa.

Com estes objetivos em mente, são propostas pela Equipa de Transição Digital¹⁷, responsável pelo projeto, três dimensões de intervenção: organizacional, pedagógica, e tecnológica e digital. Cada uma destas dimensões possui metas específicas, com indicadores e dinâmicas adequadas ao seu propósito. Para o efeito, a dita equipa disponibiliza grelhas de recolha de evidências, de acompanhamento das diversas tarefas, de reformulação/validação de ações e de balanço final. No término de cada ano letivo é efetuado um ponto de situação de cada linha de ação, com apresentação de resultados prevista para o final do ano letivo de 2023/2024.

¹⁷ A dita equipa engloba três docentes da EAIGL, com áreas de ação distintas.

3. Práticas educativas desenvolvidas

3.1. Introdução

Como já exposto, o estágio foi realizado na EAIGL, no ano letivo 2022/2023, em regime de observação estruturada. Depois de assinada a adenda ao protocolo entre as duas instituições, ESML e EAIGL¹⁸, foram selecionados alunos de três níveis de ensino distintos, satisfazendo, desta forma, um dos requisitos para a realização do mesmo. Esta seleção contemplou um aluno da Iniciação, do 5º grau e do 7º grau. Saliente-se que todas as aulas assistidas e lecionadas foram de cariz individual.

De forma a preservar a privacidade e identidade dos alunos selecionados para o exercício do estágio, optou-se por atribuir uma letra do alfabeto a cada um dos mesmos. A referência no género masculino nada diz a respeito do género dos alunos em questão, deixando, igualmente, esse fator no anonimato.

Acrescente-se que, tendo estado o Professor Orientador da ESML sempre presente nas aulas por mim lecionadas, no âmbito da unidade curricular de Didática do Ensino Especializado, não foi necessário recorrer à gravação das mesmas para efeitos de avaliação.

3.2. Caracterização da classe

A Classe de Órgão da EAIGL é constituída, no presente ano letivo, por 27 alunos, sendo os mesmos distribuídos pelos níveis de ensino da seguinte forma: 5 na Iniciação, 17 nos 2º e 3º ciclos e 5 no ensino secundário. A EAIGL tem à sua disposição dois docentes de órgão, com formação nacional e internacional, com vasta experiência na docência das disciplinas associadas ao órgão e improvisação/acompanhamento e com atividade concertística regular. Mais importante será, até, salientar a estabilidade proporcionada

¹⁸ Esclareça-se que, devido a um período de licença do Professor Cooperante, motivo este já elencado no primeiro ponto deste relatório, a primeira aula assistida ocorreu apenas no dia 28 de novembro de 2022. Este facto é corroborado pelas fichas de observações/planos de aula entregues.

pela já longa permanência dos mesmos como docentes da instituição, havendo, desta maneira, uma continuidade bem delineada das práticas pedagógicas.

O interesse demonstrado pelos alunos em aprender e aprimorar as suas capacidades pareceu ser generalizado, mas as suas bases, contudo, aparentaram-se um pouco frágeis. Também pode ser apontada como vulnerabilidade a falta de hábitos de estudo regular. Estes dois últimos pontos foram, com certeza, agravados pelo período pandémico registado no início da presente década. Os índices de atenção e concentração foram também afetados, sendo notório, por vezes, um défice dos mesmos no decorrer das atividades letivas.

No que diz respeito, em particular, aos três alunos selecionados, não se assinalaram problemas de assiduidade, sendo registada apenas uma falta no decorrer das aulas assistidas/leccionadas. Foi possível, deste modo, cumprir os requisitos do programa anual e das provas globais, para quem as necessitou de fazer, dos respetivos anos ou graus. Apesar das diferentes faixas etárias, pontos fortes e fragilidades – a discutir no próximo ponto – os alunos em questão conseguiram cumprir, de forma respeitosa, aquilo que lhes foi sendo incumbido, mesmo quando confrontados com períodos do ano letivo mais trabalhosos.

3.3. Caracterização dos alunos selecionados

3.3.1 Aluno A – Iniciação

O Aluno A frequentou, neste ano letivo, o 3º ano de escolaridade, tendo começado a sua aprendizagem no ano anterior (2º ano), com o mesmo docente. O aluno demonstrou sempre empenho e interesse, aliados a uma destreza já bastante considerável perante o instrumento, considerando a tenra idade. Foi também notória a aptidão auditiva do discente ao longo do ano, permitindo a compreensão mais rápida e eficaz das linhas melódicas e sua articulação, e promovendo uma correção de erros mais eficiente.

No decorrer do ano letivo o aluno foi sempre cumpridor e estudioso, sendo rara a aula em que não tivesse obras preparadas para apresentar. Este manifestou uma certa facilidade

na aprendizagem dos conteúdos, fazendo deste traço um dado adquirido. Como consequência, o aluno demonstrou-se mais exasperado quando se deparava com situações mais difíceis, o que se costumava materializar numa reação de aborrecimento e amuo. Não obstante, o mesmo demonstrou conseguir vencer sempre estas pequenas barreiras, criadas, naturalmente, pela dificuldade progressiva das propostas de obras apresentadas, fazendo com que valessem a pena estes períodos menos prósperos.

Apesar da boa desenvoltura musical para a sua idade, o aluno revelou potenciais problemas de leitura, em particular no que diz respeito à clave de fá e a passagens na clave de sol com alterações¹⁹. Estas questões foram sempre resolvidas, em mais ou menos tempo, fazendo também recurso a um maior volume de obras lidas, contribuindo, desta maneira, para o desenvolvimento do discente neste campo.

3.3.2 Aluno B – 5º grau

O Aluno B frequenta a EAIGL desde o 3º ano de escolaridade, tendo sido igualmente acompanhado pelo mesmo docente de órgão ao longo dos seus estudos. Este tem um perfil mais reservado, um pouco impulsivo, mas com uma musicalidade acima da média: a sua sensibilidade para todos os aspetos da interpretação é notável. Este último facto leva a que, por vezes, tentando atender a todos os aspetos interpretativos, se deixe levar demasiado pela racionalidade e não pelo que a obra em questão lhe possa transmitir, algo que foi sendo equilibrado ao longo do ano letivo.

Deveras interessado e estudioso, este discente tem o potencial de conseguir ter preparadas, simultaneamente, várias obras a um nível muito interessante. A sua capacidade de aprendizagem é muito boa, assimilando facilmente conceitos de várias naturezas acerca das obras trabalhadas. Como pontos a trabalhar, destaca-se a postura pouco estável ao instrumento (que, possivelmente, advém da sua sensibilidade mais apurada), uma leve tendência a perder a noção do andamento e uma menor paciência, ainda, para o trabalho mais minucioso e de pormenor.

¹⁹ Leia-se sustentidos, bemóis ou bequadros.

3.3.3. Aluno C – 7º grau

Também o Aluno C frequenta a EAIGL desde o 3º ano de escolaridade, sempre com o mesmo docente. Embora aparentemente talentoso e com facilidade de leitura e, em geral, aprendizagem, este aluno sofre de evidente falta de estudo, pondo em xeque este benefício, particularmente tendo em conta as exigências do ensino secundário. Ademais, foi admitida pelo aluno uma carga bastante elevada de atividades extracurriculares que conflituam com o tempo disponível para o estudo de órgão.

Apesar do enunciado, o discente apresenta-se interessado nos conteúdos abordados na aula, possui uma boa compreensão teórica e capacidade auditiva, e tem uma postura serena e bastante correta ao instrumento. A sua técnica de pedal é bastante assertiva, ao contrário da técnica manual, que ainda carece de algum trabalho, nomeadamente no que diz respeito ao *legato* e à igualdade digital, numa visão de exigência para o ensino secundário. A aptidão para a leitura e a musicalidade encontram-se dentro dos parâmetros esperados.

3.4. Descrição das aulas lecionadas/observadas

3.4.1. Aluno A – Iniciação

As aulas do Aluno A começavam, em geral, com revisão de repertório já consolidado, como forma de aquecimento e motivação para o “miolo” da aula, geralmente mais trabalhoso. Sendo esta de quarenta e cinco minutos, ao final da tarde, depois de um dia de atividades escolares, nem sempre era fácil conseguir captar a concentração do aluno, particularmente tendo em conta a sua faixa etária.

O repertório abordado foi vasto, quer em quantidade como em qualidade, ultrapassando em muito os requisitos mínimos definidos no programa da disciplina. O aluno mostrou-se bastante cooperante ao longo do ano letivo, cumprindo a generalidade das recomendações para o trabalho em casa, facilitando muito o desenrolar da aula e, obviamente, o seu progresso. Este ponto foi de fulcral importância, dado ser um aluno com maior preponderância a assimilar novos conceitos e repertório durante o estudo em

casa do que necessariamente durante as aulas, sem nunca demonstrar, contudo, grandes dificuldades nas primeiras abordagens a novas obras. Este estudo em casa era auxiliado, quanto bastasse, por gravações próprias fornecidas pelo Professor Cooperante e enviadas ao Encarregado de Educação. Este método demonstrava-se sobretudo eficaz em obras de carácter mais jazzístico, onde o aspecto rítmico é mais exigente.

O repertório abordado era maioritariamente destinado ao piano, mas deveras exequível ao órgão, oferecendo, desta forma, um leque de possibilidades muito grande, caso contrário inatingível. A opção por repertório menos convencional ou erudito nestas tenridades manifesta-se muito eficaz, pois mantém os níveis motivacionais do aluno tendencialmente altos, dado o seu carácter menos estrito. Este facto tem igualmente como consequência que o aluno possa ler uma maior quantidade de repertório ao longo do ano letivo, algo extremamente benéfico nestas idades. Não obstante, esta estratégia não invalidou o trabalho pontual de repertório com carácter mais erudito, não ficando esquecido este prisma.

Elemento igualmente importante ao longo do ano letivo foi a execução de inúmeros duetos, geralmente acompanhados pelo docente, oferecendo ao aluno uma introdução à música em conjunto, dimensão de extremo valor para o futuro de um músico. Acrescente-se que a execução de uma obra de conjunto é requisito do teste final do 3º ano da Iniciação. Neste ponto da execução com outro músico, o aluno demonstrou já bastante aptidão, evidenciada nas respirações conjuntas, na variedade da articulação e na musicalidade em geral. Este tipo de repertório é deveras adequado e usado em apresentações públicas, em particular nas audições da classe de órgão, nas quais o aluno participou sem exceção.

Como pontos menos positivos destacam-se a dificuldade ainda existente na leitura da clave de fá, alguma resistência na identificação das alterações no texto musical e o aspecto rítmico das obras, especialmente quando as mesmas exigem a implementação do *swing* jazzístico. Manifesta-se igualmente, por vezes, algum descontrolo do andamento ou pulsação, ponto este que foi sendo melhorado ao longo do ano letivo. Todos os pontos aqui expostos terão tendência a ser limados no decorrer do próximo ano, desde que o aluno continue tão ou mais empenhado.

3.4.2. Aluno B – 5º grau

Embora não seja possível efetuar uma comparação totalmente direta, dado os níveis de escolaridade serem diferentes, o Aluno B apresentou-se como o mais completo dos três observados. As suas aulas, de quarenta e cinco minutos, foram, em média, bastante rentáveis, contribuindo para este facto os bons hábitos de estudo do discente. Este não apresentava dificuldades de leitura nem de compreensão rítmica, sempre se mostrou cooperante e interessado em todos os pontos abordados. O programa executado durante o ano letivo foi de âmbito alargado, superando os requisitos mínimos recomendados e assegurando uma preparação eficaz da prova global.

A musicalidade do aluno demonstrou-se já bastante refinada, tendo em conta a sua maturidade. A qualidade de execução, no geral, era bastante satisfatória, pecando apenas por uma tendência precipitante no começo de cada realização musical. Este traço manifestava-se, sobretudo, no trabalho de uma mesma passagem, onde, depois de feitos reparos e dadas sugestões de melhoramento, o aluno velozmente, sem reflexão aparente, passava prontamente à execução.

Para os já referidos bons hábitos de estudos contribuiu o facto de o aluno possuir instrumento próprio. Este ponto, por vezes sensível, é de extrema importância para o desenvolvimento do discente, principalmente em fases intermédias e avançadas. Não é exequível querer estudar um instrumento sem ser possível ter acesso frequente ao mesmo; no caso do órgão é uma realidade ainda mais relevante, dado as suas especificidades.

Como pontos a trabalhar destacam-se, além da tendência precipitante acima referida, o melhoramento e aprofundamento da técnica, em particular no que diz respeito à igualdade dos dedos nas passagens mais virtuosas e na execução do legato; o melhor controlo do andamento num contexto de aplicação de tempo rubato ou em obras que exijam uma agógica maior; a correção da propensão para uma postura ligeiramente balançante ao órgão, devendo o discente tentar fixar mais o seu tronco; o aprofundamento dos seus conhecimentos sobre o contexto histórico das obras abordadas; o aperfeiçoar da postura em apresentações públicas (audições), marcadas por excessivo nervosismo.

Todos estes pontos foram realçados múltiplas vezes ao longo do ano letivo, tendo havido já uma evolução no sentido positivo, nomeadamente no capítulo da técnica e da agógica. O aluno tem potencialidades mais do que suficientes para se tornar num ótimo músico, se efetivamente continuar o seu percurso musical e se mantiver os seus bons hábitos de estudo.

Quadro 6 – Conteúdo da prova global do 5º grau e programa executado

Conteúdo prova global	Obra executada
Pequeno prelúdio e fuga para órgão (atr. J. S. Bach)	<i>Toccata con fuga</i> (BWV 565)
Prelúdio coral da coletânea <i>Orgelbüchlein</i> (J. S. Bach)	<i>Num komm, der Heiden Heiland</i> (BWV 599)
Obra de autor ibérico, francês ou alemão dos séculos XVI a XVIII	F. Couperin: <i>Chromhorne en taille</i> (<i>Messe solemnelle, Benedictus</i>)
Obra de autor dos séculos XIX ou XX	S. Karg Elert: Interlúdio nº 2 para órgão
Peça obrigatória	M. Reger: <i>Wie schön leucht't uns der Morgenstern</i> , op. 135a nº 29

Fonte: Matrizes das provas globais de órgão e elaborado pelo Autor

3.4.3. Aluno C – 7º grau

Em pleno contraste com o Aluno B, o Aluno C demonstrou-se, ao longo de todo o ano letivo, muito pouco estudioso, tal como descrito nas fichas de observação e planos de aula. Embora talentoso e sendo dotado de relativa facilidade na leitura e apreensão de novos conteúdos, revela-se muito difícil singrar ao nível do ensino secundário quando não existe um estudo regular e estruturado.

Este ponto foi bem notório durante as aulas, de quarenta e cinco minutos, que se revelaram, na minha opinião, bastante monótonas e pouco interessantes, no sentido em que grande parte das mesmas eram utilizadas para repetição de secções e respetivos

reparos e conselhos, leitura mais atenta de certas passagens e considerações sobre como organizar e, por conseguinte, conseguir melhorar e aproveitar de forma eficaz o tempo de estudo. Quando o aluno não se mostra disposto a fazer um esforço, por mínimo que seja, dificulta e muito a tarefa do docente, dado não existirem recursos infinitos para combater a falta de estudo.

Não obstante o relatado, considero, em geral, que mesmo estas aulas de carácter mais trabalhoso e repetitivo acabaram por ter o seu mérito, no sentido em que forçaram, quer o Professor Cooperante, quer a minha pessoa, a usar uma panóplia de recursos que geralmente não são utilizados, principalmente nos casos dos alunos mais cooperantes e empenhados.

Apesar do comportamento mais laxista por parte do discente, o mesmo cumpriu, com mais ou menos rigor, o programa proposto para o teste final de ano, tendo participado em duas das quatro audições realizadas durante o ano letivo, apesar de ter repetido a obra executada em ambos os eventos. Acima de tudo, se o aluno conseguir ser mais efetivo e regular nos seus hábitos de estudo, o seu rendimento passaria, rapidamente, para outro nível e, conseqüentemente, poder-se-ia aprofundar certos pormenores interpretativos e o contexto histórico das obras, algo que é inexequível nos moldes atuais.

Quadro 7 – Conteúdo do teste final do 7º grau e programa executado

Conteúdo teste final	Obra executada
Um prelúdio ou fuga de J. S. Bach	Fuga, BWV 549,2
Obra de autor dos séculos XIX ou XX	F. Mendelssohn: 2º andamento da sonata Op. 65, nº5
Obra de autor francês ou italiano dos séculos XVI a XVIII	J. S. Bach: Prelúdio coral <i>Erbarb dich mein</i> (BWV 721) ²⁰

²⁰ Dado ser possível executar outras obras de dificuldade igual ou superior às indicadas, tal como descrito no documento das Matrizes dos Testes Finais de Órgão, o docente achou mais adequado o aluno executar a obra indicada de J. S. Bach em detrimento de uma obra de autor francês ou italiano.

<p>Obra de autor ibérico dos séculos XVI a XVIII</p>	<p>M. Coll: <i>Obra de falsas cromáticas</i></p>
--	--

Fonte: Matrizes das Provas Globais de Órgão e elaborado pelo Autor

3.5. Atividades extracurriculares

Como atividades extracurriculares ocorreram as já referidas audições de classe, tendo sido duas realizadas durante o 2º período (4 de fevereiro e 18 de março), e outras duas no 3º período (27 de maio e 17 de junho). A audição de fevereiro foi realizada na EAIGL, havendo necessidade de a dividir em duas partes, dada a exiguidade do espaço. Já as restantes tiveram só uma parte, sendo que as audições de março e maio foram realizadas nas instalações da ESML, dando a oportunidade aos alunos, desta forma, de conhecerem outro instrumento e de atuarem num espaço diferente. A última audição do ano letivo teve lugar, novamente, na EAIGL. Os respetivos programas podem ser encontrados na secção dos anexos.

Além das referidas audições, foram levadas a cabo, no mês de junho, visitas de estudo aos órgãos da Igreja de São Vicente de Fora e da Sé de Leiria. Os alunos da classe tiveram igualmente oportunidade de escutar os dois docentes de órgão da EAIGL em concerto na Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, concerto esse realizado no dia 23 de abril.

4. Análise crítica da atividade docente

A frequência deste estágio permitiu observar as práticas pedagógicas de um docente com mais de vinte anos de experiência nos ensinos básico, secundário e superior. Este amplo espectro de níveis de ensino abrange não só o domínio da literatura escrita para órgão, mas também os campos da improvisação, harmonia e acompanhamento. Foi, portanto, de enormíssimo valor poder confrontar os meus ideais e abordagens no que diz respeito à prática pedagógica com um docente com tal experiência.

Tendo ambos a mesma base formativa alemã²¹, a comunicação com o Professor Cooperante que concernia a muitos dos aspetos técnicos falados, abordagem histórica, princípios teóricos e linguagem harmónica foi bastante perceptível e intuitiva. Todo o material que não era do meu conhecimento, sobretudo no campo da iniciação musical, foi prontamente disponibilizado para utilização e consequente análise. As discussões construtivas sobre variados temas e troca de experiências musicais foram deveras enriquecedoras, especialmente tendo em conta a elevada atividade artística do Professor Cooperante e o facto de estar sempre atualizado sobre os tópicos tratados. Enalteço, ainda, a forma como fui recebido pelo mesmo e, particularmente, como se construiu uma solução para a realização deste estágio, sobretudo depois do percalço inicial com a falta de cooperação da primeira instituição contactada.

Em nada senti que a modalidade de observação estruturada diminuísse o valor deste estágio, muito pelo contrário, não só pelos fatores referidos anteriormente, mas também pela dupla ação que este proporciona, na medida em que oferece, por um lado, a oportunidade ao estagiário de observar e de se projetar no papel do docente e, por outro, de concretizar esse mesmo papel nas hipóteses que lhe são apresentadas para lecionar.

²¹ Ambos estudaram na Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg com o Prof. Franz Josef Stoiber.

4.1. Nível de consecução dos objetivos

As práticas pedagógicas adotadas ao longo do meu percurso enquanto docente foram validadas, consolidadas e, em certos pontos, refinadas durante este estágio. Existirá uma constante adaptação à realidade portuguesa de conceitos e costumes outrora aprendidos num contexto distinto e onde as diferenças culturais se farão sempre sentir. Também a interação com as diferentes comunidades escolares se demonstra como uma experiência única, e a comunidade escolar da EAIGL, em particular a sua classe de órgão, não foi exceção.

Talvez o maior desafio fosse trabalhar com o aluno da Iniciação, dada ser a faixa etária com a qual menos trabalhei e que me oferece os maiores desafios. Estes são, em parte, muito semelhantes aos encontrados no trabalho com seniores, pois, embora em pontas opostas do espectro etário, as soluções para a resolução das pequenas contrariedades recorrem, muitas vezes, às mesmas estratégias. A elementaridade é, por vezes, muito difícil de abraçar, pois envolve um certo grau de imaginatividade; mas são soluções deste calibre, precisamente, que tratarão maior fruto. Neste ponto, sinto que ficou cumprido o objetivo, pois pude cruzar a minha experiência de trabalho musical com população sénior e a observação do Professor Cooperante feita ao longo de todo o ano, que culminou nas aulas dadas ao aluno em questão.

Ao nível dos pontos menos positivos apontados na análise SWOT, penso que o primeiro, a impaciência, foi combatido com sucesso, não tendo sido demonstrado durante as aulas lecionadas, mesmo na ocorrência de situações mais difíceis de gerir e ultrapassar. Ao invés, tentei inculcar nos alunos uma cultura de resolução de problemas através de exemplos de estratégias adequadas às respetivas idades, personalidades e capacidades, que os mesmos poderiam implementar ao longo das suas sessões de estudo, principalmente naquelas mais trabalhosas, tendo como objetivo a eficiência do binómio qualidade - tempo.

O segundo ponto invocado como menos positivo – a oferta de demasiada informação de uma só vez – foi trabalhado sobretudo com os alunos do 5º e 7º graus, principalmente na

abordagem de temáticas como o contexto histórico, a articulação e o fraseado. O foco foi oferecer a informação em pequenas partes, para que o aluno pudesse digerir o que ouvia e via da melhor forma. O objetivo de melhorar este ponto foi cumprido, ainda que a tentação de acrescentar sempre algo mais ao já considerado suficiente esteve sempre presente. Embora moldável, sinto este traço profundamente enraizado na minha personalidade; talvez a experiência e o amadurecimento ajudem a sua moderação.

4.2. Facilidades e dificuldades sentidas

Uma das virtudes que a experiência de ensino me concedeu foi a adaptação constante das planificações de aula idealizadas à realidade muitas vezes limitada pela falta de estudo generalizada dos alunos. Penso que um docente nunca deva minimizar os objetivos de uma aula, mas sim almejar a maximização da mesma, que nem sempre se demonstra uma tarefa fácil. Este traço foi posto em prática nas oportunidades concedidas de lecionação, tendo sido empregue, na minha opinião, da melhor maneira. As aulas do Aluno C, em particular, constituíram exemplos práticos de como um docente pode trabalhar esta faceta, dada a reiterada falta de estudo do mesmo.

A gestão do tempo de aula foi, de um modo geral, bem conseguida, tendo sido sempre ambicionada uma alternância de tarefas que permitisse ao discente manter os níveis de concentração o mais elevados possível durante as aulas. A boa dinâmica das mesmas é de extrema importância, contribuindo igualmente para o fator motivacional do aluno, que, nos dias que correm, é uma ferramenta fulcral no combate ao laxismo e falta generalizada de interesse.

No que diz respeito ao temperamento dos alunos, apenas deixo registo de uma fase mais complicada em termos comportamentais do Aluno A, já evidenciada anteriormente. Esta nada teve que ver com mau comportamento propriamente dito, mas sim com uma atitude menos cooperativa e de mais exasperação, coincidindo com um período mais trabalhoso e de mais obstáculos a vencer. Foi também, com certeza, uma fase de maior exigência e compreensão no plano docente, tendo havido uma adaptação constante para contornar, da melhor forma possível, esta fase do aluno em questão.

Por fim, sobre o ponto menos positivo relatado a propósito do *input* de demasiada informação num curto espaço de tempo, acrescento que esta quantidade mais exacerbada nada tem que ver com a sua qualidade. Pretendi que esta informação, independentemente do volume da mesma, fosse transmitida com a maior clareza possível, numa linguagem adequada ao discente e de acordo com os requisitos acordados com o Professor Cooperante, tendo obtido dos alunos *feedback* constantemente positivo.

PARTE II - INVESTIGAÇÃO

5. Uma melodia, vários estilos: A procura de diferentes soluções harmónicas no tratamento de uma melodia

5.1. Introdução

O meu interesse pelos campos da harmonia e da improvisação surgiu relativamente cedo no meu percurso musical. Este interesse foi despertado pelo Prof. António Mário Costa, outrora organista titular na Sé do Porto e docente no Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian, que estudou na atual Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg, Alemanha, com o Prof. Franz Josef Stoiber, reconhecido especialista nas áreas da improvisação e órgão litúrgico. Movido não só pelo gosto do órgão, mas também agora pelas disciplinas anteriormente citadas, ingressei na referida escola, tendo sido admitido como aluno na classe do Prof. Stoiber e frequentado igualmente as aulas de *Tonsatz* (harmonia) do Prof. Dr. Richard Beyer, ambos referidos ao longo desta investigação. Esta possibilidade permitiu-me não só aprofundar e abrir horizontes em variadíssimos temas e conceitos, mas também perceber que a improvisação e a harmonia dependem, em certo grau, uma da outra.

A base teórica da harmonia a usar neste trabalho é a utilizada por Gárdonyi e Nordhoff no seu livro de 2002²². Os mesmos afirmam que esta publicação disponibiliza possibilidades de acesso à harmonia dos últimos quatro séculos para um estudo estilisticamente orientado²³ (Gárdonyi e Nordhoff, 2002, p. 7). Portanto, a disciplina de harmonia permite-nos, com grande grau de fiabilidade, exercitar a cópia histórica dos diversos estilos musicais, ou seja, por exemplo, escrever um coral ou uma fuga no estilo de J. S. Bach, escrever um minuetto ou forma sonata no estilo de W. A. Mozart, ou até mesmo escrever uma harmonização romântica nos estilos de F. Mendelssohn Bartholdy ou J. Brahms.

²² A publicação de 2002 é uma edição revista e alargada daquela publicada em 1990.

²³ “Diese Veröffentlichung stellt Zugriffsmöglichkeiten auf die Harmonik der letzten vier Jahrhunderte für stilorientierte Studien bereit“.

5.2. Estado da arte e revisão da literatura

Em Portugal, a designação “Harmonia”, outrora utilizada, caiu em desuso no ensino oficial enquanto disciplina, sendo a designação “Análise e Técnicas de Composição” vastamente utilizada. Não creio, contudo, que se desenvolva o mesmo trabalho nas duas disciplinas, dependendo este, no entanto, do docente regente. Penso que o grande foco da harmonia é a sua abordagem muito prática, surgindo aqui a ponte para a improvisação. De que me serve, enquanto organista, conseguir elaborar uma fuga no estilo de Bach ou tema e variações no estilo de Mozart ou Beethoven, se, de seguida, não consigo executar o elaborado ao instrumento? Ao invés, de que me serve conseguir tocar algo sonoramente interessantíssimo, se não existe uma estrutura pensada por detrás da minha improvisação? Penso que aqui estará o grande ponto de encontro entre as duas disciplinas: a base teórica da harmonia e a sua abordagem prática na improvisação.

O já mencionado Prof. Stoiber, aluno de Gárdonyi, procura a referenciada abordagem em dois dos seus livros, publicados em 1995 e 2018, deixando bem claro um aspeto importantíssimo neste campo: a audição, ou, na gíria musical, o ouvido²⁴. Em 1995 o autor escreve que o desenvolvimento do ouvido tem um papel fulcral em todas as áreas da formação musical²⁵. O ouvido é o órgão mais importante do músico²⁶ (Stoiber, 1995, p. 8). O mesmo afirma, em 2018, a propósito da publicação, que o objetivo é o desenvolvimento do ouvido, da idealização sonora²⁷, das capacidades de reação²⁸ (Stoiber, 2018, p. 12). O ouvido é considerado, portanto, um veículo para alcançar elevados padrões de qualidade, em particular, nos campos aqui abordados. A própria idealização sonora acaba por ser um corolário da nossa capacidade auditiva; a primeira é treinada através da prática e experimentação, mas sobretudo através da audição de música e/ou da sua execução.

²⁴ O ouvido musical, no meu ponto de vista, é a capacidade de se projetar um determinado resultado sonoro, podendo este ser expresso verbalmente ou musicalmente.

²⁵ Aqui no sentido geral, ou seja, a instrução ou desenvolvimento musical de uma pessoa, não a disciplina.

²⁶ “In jedem Bereich der Musikausbildung steht die Bildung des Gehörs im Mittelpunkt. Das Gehör ist das zentrale Organ des Musikers.”

²⁷ Por outras palavras, de como vai soar.

²⁸ “Ziel ist die Ausbildung des Gehörs, der Klangvorstellung, der Reaktionsfähigkeiten.”

A publicação de Stoiber de 1995 baseia-se na linguagem harmónica de Gárdonyi e Nordhoff, tal como explicitado no prefácio²⁹. Em certo sentido, pode considerar-se uma introdução à publicação destes últimos, embora com um cariz muito mais prático. A estrutura dos conteúdos é apresentada de forma cronológica, abordando as temáticas que estão na base da harmonia dos séculos XVI e XVII, do século XVIII e dos séculos XIX e XX. Uma parte crucial das obras deste autor é a presença de riquíssimos exemplos, em grande parte do próprio, elucidando de forma clara o leitor sobre os diversos conceitos, estilos e técnicas abordados.

De igual forma, a publicação de 2018 do mesmo autor baseia-se na linguagem harmónica já referenciada, oferecendo, igualmente, uma estruturação cronológica dos conteúdos³⁰. Porém, esta é feita de uma maneira muito mais expansiva do que em 1995, abordando não só conceitos harmónicos, essenciais para a construção da base da pirâmide de conhecimentos, mas também inúmeras formas musicais em grande detalhe. Esta abordagem é complementada ainda por um compêndio de material temático para cada estilo, técnica e/ou forma. Apesar de a narrativa desta publicação ser direcionada para o órgão e para os organistas, interpreto a mesma como uma obra de carácter universal na improvisação estilística.

Numa outra estrutura, procurando propor um programa para as disciplinas de improvisação e órgão litúrgico nos diversos níveis de ensino e material de preparação para as respetivas provas finais³¹, Reiner Gaar (2003) oferece, principalmente, exemplos da literatura como inspiração para as improvisações do leitor. O autor procura, igualmente, dar sugestões para o desenvolvimento do músico após a conclusão dos estudos³². Cada nível de dificuldade tem em conta uma organização maioritariamente

²⁹ “Die Terminologie orientiert sich im wesentlichen am Buch „Harmonik“ vom Autorenpaar Gárdonyi-Nordhoff.” (Stoiber, 1995, p. 9).

³⁰ Apresenta, contudo, um pequeno capítulo introdutório de carácter mais geral, muito útil e de grande valor, em particular para os menos versados no campo da improvisação.

³¹ “Dabei liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit in der Bereitstellung von Materialien für den Unterricht bis zur kirchenmusikalischen B- und A-Prüfung.” (Gaar, 2003, p.11). As propostas apresentadas são inspiradas na realidade dos países de língua alemã.

³² “Außerdem bietet das Buch Anregungen für die konzertante Improvisation über das Niveau der A-Prüfung hinaus.” (Gaar, 2003, p.11).

cronológica, sendo estes muito completos. Nesta publicação pode ser encontrado, de igual modo, um extenso compêndio de temas para a improvisação, à semelhança do encontrado em Stoiber (2018). Ainda em relação com este último, encontram-se referências à publicação de 1995, quer como complemento aos exemplos expostos, quer como recomendação de literatura³³.

Saindo da esfera de influência alemã, Lionel Rogg edita, em 2001, dois volumes sobre improvisação. O primeiro, focado na linguagem tonal, é estritamente temático e aborda conceitos mais ligados aos costumes barrocos, tendo um cariz voltado para a prática. O segundo concentra-se na linguagem modal, apresentando um carácter teórico-prático. Os conteúdos são apresentados, numa primeira parte, de forma cronológica, e são circunscritos ao modalismo e neo-modalismo. A segunda parte destina-se à abordagem de certas formas musicais. Saliente-se que se encontram frequentemente exemplos, em ambos os volumes, que incitam o leitor a que os complete, fomentando, desta forma, a importância que o autor confere ao ponto de vista pedagógico das suas publicações.

Outra obra nos campos abordados é da autoria do norte-americano Jeffrey Brillhart (2011), que se foca na música francesa do século XX. Os capítulos presentes nesta publicação encontram-se escritos de forma muito clara e consistente, oferecendo numerosos exemplos instrutivos. Esta obra é esquematizada em termos temáticos, abordando várias técnicas de harmonização e formas associadas. De igual forma, Kees van Eersel (1993) trabalha as mais variadíssimas técnicas e estruturas. Contudo, fá-lo fazendo recurso a apenas uma melodia. Este ponto atraiu deveras a minha atenção, pois, até ao momento, não havia encontrado nenhuma obra ou coletânea do género no contexto da harmonia e/ou improvisação. A obra referida é de âmbito litúrgico e, para tal, o autor fez uso de uma melodia de 1542 do Saltério de *Huguenot*. Contudo, o livro não se foca em técnicas do órgão litúrgico, mas sim num contexto mais amplo da improvisação.

Como ponto comum a todos os autores aqui referenciados tem-se a apresentação de uma panóplia de padrões e modelos que permitem ao executante ter um excelente ponto de

³³ Ver Gaar (2003, pp. 33, 38, 59 e 69).

partida e uma orientação sólida para o seu percurso no desenvolvimento dos conhecimentos de harmonia e improvisação. Em termos do modo de apresentação do conteúdo, são utilizadas várias formas, desde a estritamente cronológica – Stoiber (1995 e 2018), a temática – Rogg (2001, volume tonal), Brillhart (2011) e Eersel (1993), e a mista – Gaar (2003) e Rogg (2001, volume modal).

O volume tonal de Rogg (2001) assemelha-se em parte, no que diz respeito ao conteúdo, a Stoiber (1995), embora este último aborde mais estilos. Refira-se, também, que tal como em Stoiber (2018), o volume referido de Rogg é bilingue, tendo como língua comum o inglês; o outro idioma é o materno: alemão e francês, na ordem de referência. Esta questão apresenta-se como uma mais-valia, nomeadamente para os menos aficionados com a língua alemã ou francesa. Em concordância com este ponto apresenta-se a obra de Brillhart (2011), escrita em inglês. As restantes publicações são escritas no idioma materno, que não a língua inglesa – Stoiber (1995) e Gaar (2003) em alemão, Rogg (2001, volume modal) em francês e Eersel (1993) em holandês.

5.3. Objeto de estudo e questões de investigação

No presente trabalho focar-me-ei nos estilos de compositores que considero terem sido exemplares no tratamento das formas e estruturas que serão utilizadas na investigação. Estes são Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847) e Claude Debussy (1862 – 1918). Esta seleção oferece um elevado pluralismo de estilos e formas a abordar, sendo estes representantes de quatro épocas distintas da história da música: o barroco tardio alemão, o classicismo vienense, o cerne do romantismo alemão e o impressionismo e *avant-garde* francês na transição entre os séculos XIX e XX, respetivamente.

Nas obras mencionadas na secção de revisão bibliográfica, o mote geral concentra-se em abordar os estilos de composição segundo épocas, ou uma determinada época e os seus compositores mais marcantes, ou ainda focar-se em técnicas e formas independentemente da época. De forma distinta, o que proponho nesta investigação basear-se-á numa só melodia, sendo esta e suas características o objeto de estudo da investigação. Apesar de me concentrar numa só melodia, a minha abordagem será diferente daquela usada por Eersel (1993), pretendendo responder às seguintes questões de investigação:

- (1) Será possível harmonizar uma mesma melodia segundo os estilos de vários compositores?
- (2) Será exequível trabalhar a melodia em formas utilizadas por esses compositores?
- (3) Em que medida poderá este conceito ser generalizado?

Através desta problemática, pretende-se, como objetivo do trabalho, oferecer uma visão renovada e inovadora sobre o tratamento de melodias, tendo como pressupostos os estilos e formas dos compositores já referidos, procurar criar um leque de ferramentas que possa fomentar a generalização da metodologia empregue, estudar as limitações de tal procedimento e incentivar o interesse da comunidade para futuros trabalhos com um modelo semelhante.

5.4. Procedimento metodológico

Fazendo uso da experiência pessoal ao longo dos últimos treze anos nos campos da harmonia e improvisação, irei recorrer à criação de diversos exemplos para responder às questões de investigação e servir os objetivos de estudo, procedendo posteriormente à sua análise e elaborando comentários pertinentes acerca dos mesmos. Este procedimento encontra-se em linha com a bibliografia já apresentada, sendo, na minha opinião, um método eficaz e coerente. Será ainda feita uma comparação constante com obras dos compositores em questão, obras essas consideradas relevantes para o desenvolvimento desta investigação. Sem prejuízo da última afirmação, poderão ser referenciados exemplos de literatura de outros compositores que sejam considerados igualmente importantes para a consecução desta investigação.

Acrescenta-se que, para a elaboração dos exemplos de minha autoria, foi utilizado o *software* de escrita musical *Sibelius*, e que, para a gravação de uma seleção dos mesmos, apresentada no anexo 8 do presente trabalho, recorri ao uso do *software Hauptwerk*, em particular à sua ferramenta de gravação.

6. A Melodia e uma primeira harmonização

6.1. A melodia

A ideia desta temática surgiu durante o meu tempo de estudante na Alemanha; aí, as melodias litúrgicas estão de tal maneira estruturadas que se deixam trabalhar com bastante facilidade. No entanto, quando percebi que poderia reavivar o tema neste presente trabalho, a conceção inicial esbarrou na realidade portuguesa em dois pontos de grande importância. O primeiro tem que ver com pouco mais de meio século de tradição na construção sistemática de melodias para a liturgia³⁴, enquanto nos territórios alemães e circundantes essa tradição se estende por séculos. O segundo ponto refere-se à grande probabilidade que tais melodias sejam desconhecidas, melodias essas que se circunscrevem a um nicho cada vez mais pequeno de católicos praticantes que têm a felicidade de encontrar celebrações musicadas nas suas paróquias.

Posto isto, achei por bem enveredar por um caminho diferente e optar por uma melodia de carácter mais popular, que fosse do conhecimento geral e facilmente identificável. Respeitando estes parâmetros, foi natural a ideia, então, de trabalhar uma melodia infantil. De entre algumas possibilidades, acabei por optar por uma que me marcou enquanto criança, “O balão do João”³⁵:

Exemplo 1 – Melodia “O balão do João”



O ba-lão do Jo-ão so-be, so-be pe-lo ar Está fe-liz o pe-tiz a can-ta-ro-lar.
Mas o ven-to a so-prar le-va o ba-lão pe-lo ar Fi-ca en-tão o Jo-ão a cho-ra-min-gar.

Fonte: Transcrito pelo Autor

³⁴ Esta construção foi impulsionada pelo Concílio Vaticano II, que ocorreu entre os anos de 1962 e 1965.

³⁵ Melodia de origem alemã intitulada *Hänschen klein*.

Obviamente, a escolha não foi meramente sentimental, muito pelo contrário até. A melodia tem finais de frase bem definidos (dois ou quatro, dependendo da interpretação ou contexto), está estruturada como um período do classicismo vienense (2+2+2+2 ou 4 + 4) e apresenta uma certa simetria. Contudo, existem pontos de maior limitação. Entre eles, denoto o facto de a melodia se concentrar apenas em cinco notas³⁶ e os finais de frase mais fortes conterem uma cláusula de baixo³⁷. Apesar destes factos, a melodia continua, na minha opinião, a ter potencial para ser explorada nos moldes que este trabalho se propõe.

Refira-se ainda, acerca da escolha melódica, que deverá ser claro que qualquer melodia ou sujeito musical equacionados no âmbito desta investigação se movem no mundo da música erudita. Não foram considerados temas da música ligeira, do *jazz* ou de outro tipo de música, não por desconsideração, mas apenas com o objetivo de limitar o espaço de manobra de uma forma lógica, mantendo o foco na dita música erudita.

6.2. Uma primeira harmonização

A linguagem de Gárdonyi e Nordhoff assenta em três modelos harmónicos: os pêndulos harmónicos, os duplos encadeamentos autênticos (DEA) e as sequências ou marchas harmónicas (Gárdonyi e Nordhoff, 2022, p. 42)³⁸. O modelo menos complexo e, por conseguinte, mais fácil de absorver é o pêndulo. Para explicar este modelo, recorro sempre ao fenómeno de um pêndulo de um relógio de pé alto: o mesmo vai e vem. Analogamente, em termos harmónicos, temos como ponto de partida e chegada o mesmo acorde e, no meio, um acorde distinto. Esquemáticamente, X – Y – X.

Como já denotado no exemplo 1, foi escolhida a tonalidade de Sol maior para apresentação da melodia. A mesma será utilizada para todos os exemplos de seguida expostos. Não há nenhuma razão específica para esta escolha; o único requisito seria uma

³⁶ Facto perfeitamente normal, dado ser uma melodia infantil.

³⁷ Um intervalo de 5ª descendente ou 4ª ascendente num final de frase.

³⁸ “Als weiteres formbildendes Element neben Schlussbildung und Sequenz spielen die mehrmaligen, unmittelbaren Wiederholungen von Akkordverbindungen eine wichtige Rolle.” Tradução livre: Além das cadências e sequências, também a repetição imediata de progressões entre acordes [leia-se, pêndulos] desempenham um papel importante como elementos estruturais [da harmonia].

tonalidade acessível e um âmbito adequado à melodia. Portanto, Dó maior ou Fá maior, por exemplo, seriam escolhas igualmente válidas.

Fixada a tonalidade, voltemos aos pêndulos. Existem vários tipos de pêndulos, entre os quais o pêndulo de quinta superior (PQS). Tal como a designação indica, a nota fundamental do acorde intermédio deste pêndulo situa-se uma quinta³⁹ acima (ou uma quarta abaixo⁴⁰) da nota fundamental do acorde inicial e, por conseguinte, final. Veja-se, de seguida, um exemplo, começado com o acorde de Sol maior:

Exemplo 2 – Pêndulo de quinta superior em sol maior



Fonte: Elaborado pelo Autor

Será exatamente este pêndulo que irá ser usado na primeira harmonização da melodia. Enquanto técnica, penso ser algo a ser encorajado numa primeira instância, pois confere-se à melodia escolhida uma base harmónica sólida e compreensível.

Como se pode constatar no exemplo 3, só se observam PQS na harmonização, neste caso, com diferentes ritmos harmónicos⁴¹. Este exemplo adequar-se-ia, por exemplo, a uma harmonização num estilo do classicismo vienense ou do primeiro romântico. De notar que as oitavas antiparalelas⁴² na cadência final de cada sistema são propositadamente

³⁹ Salvo raríssimas exceções, a quinta é sempre perfeita.

⁴⁰ Noção de intervalos complementares: dois intervalos são complementares se a sua soma for uma oitava perfeita. Logo, fixado um ponto, obtém-se uma nota com o mesmo nome, seja ela uma quinta perfeita acima ou uma quarta perfeita abaixo do ponto inicial.

⁴¹ Gárdonyi e Nordhoff definem ritmo harmónico como o percurso da harmonia por unidade de tempo, definido pelo compasso, tempos fortes e fracos, e pela divisão e subdivisão temporal. No original: “Der Begriff „Harmonischer Rhythmus” bezeichnet den Ablauf von Harmoniefolgen pro Zeiteinheit, angegeben durch Takte, Takteile, Zählzeiten oder deren Unterteilungen.” (Gárdonyi e Nordhoff, 2002, p. 113).

⁴² Oitavas em movimento contrário.

assim deixadas, pois se quer demonstrar somente a utilidade deste modelo e porque seriam, inclusive, características de certas harmonizações dos estilos citados, nomeadamente em melodias de carácter profano.

Exemplo 3 – Primeira harmonização da melodia

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second system continues the melody in the treble clef: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The piece concludes with a double bar line.

Fonte: Elaborado pelo Autor

7. Harmonização e formas no estilo de J. S. Bach

7.1. Introdução

O estilo de J. S. Bach é sobejamente conhecido e profundamente estudado, sendo, por isso, de grande responsabilidade abordar o mesmo. Antes de me focar nas formas do compositor, será mostrado um primeiro exemplo de harmonização num estilo barroco intermédio e tardio, usando algumas características gerais da época encontradas em obras⁴³ de, por exemplo, G. F. Telemann (1681 – 1767), G. F. Händel (1685 – 1759) e A. Corelli (1653 – 1713), além de J. S. Bach.

Exemplo 4 – Harmonização da melodia em estilo barroco



Fonte: Elaborado pelo Autor

A presente harmonização caracteriza-se por um ritmo harmónico predominantemente à semínima, faz uso de DEA e procura a criação de sensíveis através da “dominantização” de certos acordes, ou seja, torná-los um V grau temporariamente⁴⁴. Nesta época, as oitavas antiparalelas são já indesejadas e não-características dos respetivos estilos. Todas as

⁴³ Foco nas obras de carácter coral; contudo, a obra de A. Corelli, embora meramente instrumental, não deve ser esquecida, dada a sua importância.

⁴⁴ Alguns autores designam-se este fenómeno como “dominante intermédia” (Gárdonyi e Nordhoff (2002) e Beyer (2014)).

vozes apresentam uma condução melódica predominantemente linear, mesmo a voz do baixo; este último facto contrasta com harmonizações renascentistas, onde os acordes surgiam predominantemente no estado fundamental, fazendo com que o baixo fosse uma voz de características menos lineares.

À semelhança do que foi feito sobre o pêndulo, fale-se agora do DEA. Como a nomenclatura indica, trata-se de duas progressões autênticas⁴⁵ seguidas, que obedecem a mais dois critérios, citados em Gárdonyi e Nordhoff (2002, pp. 36 a 38): a última progressão é sempre dominante (ou seja, existe sensível) e pelo menos uma das progressões é de quinta autêntica. Posto isto, resultam quatro combinações:

Exemplo 5 – Duplos encadeamentos autênticos em sol maior

DEA IV - V - I 6 5 8 7 DEA II - V - I 6 DEA IV - VII - I 7 7 DEA VII - V - I

Fonte: Baseado em Gárdonyi e Nordhoff (2002)

Sobre os DEA acrescenta-se ainda que, para haver um contexto tonal mais forte, todos os exemplos começam com o I grau; o DEA VII – V – I é utilizado predominantemente em tonalidades menores e na música instrumental, encontrando raro uso na música coral; uma progressão de terceira autêntica não confere um carácter dominante à mesma, pelo facto de os acordes partilharem entre si duas notas, não havendo, portanto, uma bipolaridade suficientemente forte entre os mesmos⁴⁶.

⁴⁵ Isto é, progressões descendentes. Existem três: terceira autêntica, quinta autêntica e sétima autêntica. A noção contrária é a de progressão plagal (isto é, ascendente) (Gárdonyi e Nordhoff, 2002, pp. 20 a 25).

⁴⁶ Usando o exemplo dos ímanes, onde dois polos contrários se atraem, também a sensível se atrai pela tónica. Ora, se existem duas notas comuns entre acordes de três sons, só uma difere, ponto suficiente para afirmar que não existe distinção suficiente para a existência desta atração.

7.2. As formas em J. S. Bach

Foquemo-nos, então, em J. S. Bach e comecemos pela forma coral. Esta teve origem ainda no período renascentista⁴⁷, tendo como referências, por exemplo, H. Schütz (1585 – 1672) e J. H. Schein (1586 – 1630), e está associada a melodias do protestantismo. As características citadas na secção anterior são também encontradas na dita forma em Bach, às quais se acrescentam as seguintes: (1) existência de uma clara predominância de progressões autênticas (face às plagais); (2) figuração abundante; (3) uso predominante de acordes de três sons maiores e menores no estado fundamental e primeira inversão, acorde de três sons diminuto exclusivamente na primeira inversão; (4) acordes de quatro sons preeminente na primeira inversão; (5) uso esporádico de semicolcheias como figura rítmica mais pequena (Gárdonyi e Nordhoff, 2002, pp. 117 e 118).

Exemplo 6 – Harmonização de J. S. Bach do coral *Gelobet seist du, Jesu Christ*

110. Gelobet seist du, Jesu Christ (Weihnachts-Oratorium B. A. 5 II, 110.) Joh. Walther. G. B. 1524

Cont.

Ky-rie - leis.

Chri-sten-heit und dank ihm dess in E - wig-keit. Ky - rie-leis.

7 Str. (Str. 7 des Liedes: Gelobet seist du, J. Chr.)

E - wig-keit. Ky - ri - e - leis.

M. Luther. 1524

Fonte: Richter, 1912, p. 75

⁴⁷ Conhecida na época como *Kantionalsatz*. *Kantional* = livro de cânticos, *Satz* = frase, oração (na linguística), no contexto musical germânico entendido como harmonização. Logo, numa tradução livre, “harmonização dos cânticos”.

Como exemplo, apresentou-se no exemplo 6 o coral com a melodia *Gelobet seist du, Jesu Christ*, contido na terceira cantata da oratória de Natal (BWV 248) e inserido na coletânea editada por Richter (1912, p. 75). Tendo como modelo este e outros corais do compositor, além de todas as características já explicitadas, resultou o seguinte trabalho sobre a melodia proposta:

Exemplo 7 – Harmonização da melodia no estilo do coral de J. S. Bach

O ba - lão do Jo - ão so - be, so - be pe - lo ar

Está fe - liz o pe - tiz a can - ta - ro - lar.
lar, can - ta - ro - lar.

Mas o ven - to a so - prar le - va o ba - lão pe - lo o ar

Fi - ca en - tão o Jo - ão a cho - ra - min - gar, a cho - ra - min - gar.
a cho - ra - min - gar.

Fonte: Elaborado pelo Autor

A mesma foi dividida em quatro frases, originando quatro cadências, sendo duas delas idênticas. Tendo já abordado a questão da construção melódica dos finais de frase da melodia proposta, e tendo em conta o ponto da criação de sensíveis, é característico encontrar-se em harmonizações e arranjos do compositor esta criação, inclusive na própria melodia⁴⁸. Desta forma, optei por aplicar este recurso no final da terceira frase, transformando a penúltima nota em dó#, criando, assim, uma sensível para nota final da frase, ré. Também o segundo e quarto finais de frase se apresentam desafiantes, devido à existência da cláusula de baixo, pelo que optei por fazer recurso a uma dominante intermédia que conduz a Dó maior, sendo que, de seguida, no suplemento⁴⁹, se volta rapidamente a Sol maior⁵⁰.

O uso de DEA é frequente, não só nos finais de frase, mas também no decorrer das mesmas⁵¹. Naturalmente são encontrados pêndulos na harmonização, e, dado o carácter sequencial da melodia em determinados pontos, há lugar à aparição de pequenas sequências, sequências estas de quintas descendentes. Uma sequência não é mais do que a repetição de um padrão melódico, rítmico e/ou harmónico, reconhecível auditivamente e visualmente. Os seus elos podem ser simples ou ter mais do que uma progressão. Neste caso, a sequência de quintas descendentes, como o nome indica, alberga apenas um tipo de progressão. Existem, contudo, sequências que possuem, por exemplo, dois tipos de progressões no mesmo elo, como no caso da sequência de Pachelbel⁵².

A figuração incidiu sobretudo sobre as vozes inferiores, tendo as vozes superiores também sido contempladas, mas mais pontualmente. Em geral, não há uma regra para a distribuição da figuração; apenas é desejável que a mesma ocorra constantemente.

⁴⁸ Vejam-se, por exemplo, os corais 166 a 169 (*Herzliebster Jesu*) e compare-se com a melodia original. Os números dos corais referem-se à coletânea de Richter (1912, pp. 112 e 113).

⁴⁹ Acontecimento musical depois de executada a nota final da melodia (em geral, composição).

⁵⁰ Para exemplos semelhantes ver o coral em exemplo (110) ou os números 31 e 156 a 158 em Richter (1912, pp. 20, 106 e 107).

⁵¹ Esclareça-se, como complemento à teoria dos DEA, que estes surgem e são utilizados prioritariamente em finais de frase, pois são estruturas que confirmam uma determinada tonalidade. Esta confirmação, por conseguinte, é realizada, geralmente, em finais de frase.

⁵² Sequência assim chamada devido à sua utilização extensiva no Canon em Ré maior do dito compositor (1653 – 1706). Outra nomenclatura para o mesmo modelo refere-se às progressões usadas: sequência de quintas ascendentes e sétimas descendentes.

Existem exemplos na literatura como o caso referido no início do presente capítulo (coral nº 139), exemplos em que a figuração é distribuída uniformemente por todas as vozes (coral nº 140), e corais com figuração mais ténue, geralmente ligados a um compasso ternário, onde o andamento é consideravelmente mais rápido (coral nº 302).

Sobre o coral, apresenta-se, para terminar, uma nota final que incide sobre a duplicação dos valores rítmicos da melodia. Tendo em conta que a melodia tratada é construída, maioritariamente, com recurso à figura rítmica da colcheia, a forma coral perderia a sua essência rítmica, tendo como razão o facto de a mesma assentar em melodias onde a base da sua conceção era a semínima⁵³. Daí que, a meu ver, se justifique esta adaptação, dado que a essência da melodia tratada foi preservada.

Outra forma que atingiu o seu expoente com J. S. Bach foi a fuga. Esta tem como seus precursores, nomeadamente, o *ricercar* e *canzona*, e, no nosso território, a forma do tento (ou *tiento*) seria a que mais se aproximaria. O *canon* poderá ser considerada ainda uma forma semelhante à fuga, mas o seu tratamento é bastante distinto. O carácter imitativo da fuga é apenas um ponto de partida, pois a mesma obedece a rigorosos pressupostos estruturais, que poderão ser mais ou menos complexos consoante diversos fatores como o número de vozes e a instrumentação. Todo este plano de fundo teórico encontra-se fora do alcance e objetivos do presente trabalho, pelo que não será abordado. Acrescente-se ainda que o mesmo tratará apenas da fuga instrumental, em particular, para instrumentos de tecla.

Na literatura podem ser encontrados diversos e riquíssimos exemplos, do quais cito apenas alguns, suficientes para a elaboração desta secção do trabalho. São eles os dois cadernos do Cravo Bem Temperado (BWV 846 – 893) e as diversas obras para órgão que contêm uma fuga. Importante é perceber que a mesma, geralmente, não aparece como peça isolada, mas sim como resposta a um prelúdio, tocata ou fantasia.

⁵³ Na verdade, tendo tido a maior parte das melodias a sua origem ainda em cancioneros e saltérios do renascimento e da transição do renascimento para o barroco, a figura base era ainda a mínima e não a semínima. O próprio J. S. Bach concebeu essa adaptação, passando a escrita das melodias em “notas brancas” – neste caso, mínimas – para “notas pretas” – semínimas.

Os temas (ou *soggetti*⁵⁴) das fugas são constituídos por duas componentes, a cabeça e a cauda; por vezes, ambas são claramente distinguíveis (BWV 545, 861, 867, 870); outras vezes não o são (BWV 544, 849, 871, 872). Geralmente a cauda tem propensão a ser o elemento maior (BWV 854, 864), mas quando o tema é bastante extenso, podem existir três componentes, sendo a parte central do mesmo uma sequência (BWV 541, 542, 543, 860, 865, 866). Acrescente-se uma constatação de Gárdonyi (1991, p. 11), que refere que temas com uma grande extensão sonora e figuras rítmicas maiores são maioritariamente usados em fugas a quatro ou cinco vozes, temas com extensão e figuras rítmicas menores são predominantemente usadas em fugas a não mais do que três vozes⁵⁵.

Exemplo 8 – Temas de fugas de J. S. Bach

Fuga



Cabeça e cauda indistinguíveis (BWV 544)

Fuga



Cabeça e cauda distinguíveis (BWV 545)



Tema extenso (BWV 542)

Fonte: Bach, 1979, Volume 5, pp. 12, 172 e 206

⁵⁴ Plural de *soggetto*, do italiano: tema, assunto, argumento.

⁵⁵ “Fugenthemen mit geringem Tonumfang und großen rhythmischen Werten werden meistens zu vier- bzw. Fünfstimmigen Sätzen, Fugenthemen mit großem Tonumfang und kleineren rhythmischen Werten selten zu mehr als dreistimmigen Sätzen verarbeitet.”

No seguinte exemplo, por mim proposto, optei pela segunda vertente, muito por causa da complexidade exigida pelo número de vozes, isto é, quanto maior o número de vozes, mais sofisticada fica a conceção da fuga. Além do mais, um exemplo a três vozes satisfaz na totalidade os propósitos do presente trabalho. Este exemplo apresentará a primeira parte de uma possível exposição, deixando as restantes fases para exploração futura. O tema proposto é o seguinte:

Exemplo 9 – Proposta de tema para uma fuga com base na melodia



Fonte: Elaborado pelo Autor

Importante será sempre manter reconhecível a identidade da melodia, mas vivificando-a ao mesmo tempo, através de figuração⁵⁶. Aqui, a cabeça e a cauda estão igualmente distribuídas e distinguíveis, utilizando a primeira o movimento inicial descendente da melodia e o segundo o movimento ascendente com modulação para a quinta superior. Este tema cairia, portanto, no grupo dos temas modulantes⁵⁷. Stoiber (2018, p. 73) refere uma característica muito importante no seu capítulo sobre a fuga no barroco: um bom tema deixa-se harmonizar com clareza, ou seja, é estruturalmente bem concebido⁵⁸. O tema proposto cumpre, na minha opinião, esse requisito. No entanto, o mesmo, e provavelmente outros temas derivados da mesma melodia, cria uma dificuldade, dificuldade essa que reside no facto de começar com a quinta da tonalidade em questão.

⁵⁶ A ornamentação também pode e deve ser utilizada neste ponto, mas penso ter um papel secundário. Julgo ser mais importante um tema bem construído e figurado, do que (excessivamente) ornamentado. A própria figuração, por vezes, oferece já uma sensação de “ornamentação escrita”.

⁵⁷ Grupo de temas nos quais ocorre uma modulação, geralmente para a tonalidade da quinta superior, antes da entrada seguinte (resposta). “Bei modulierenden Themen wird der Weg von der Grundtonart zur +1-Tonart bereits innerhalb des Dux zurückgelegt.” (Gárdonyi, 1991, p. 18).

⁵⁸ Geralmente aqui fala-se da utilização coerente dos modelos harmónicos acima explicitados (pêndulos, DEA e seqüências).

Dado este jogo constante entre *Dux* e *Comes*⁵⁹, se o tema não fosse modulante, a resposta, neste caso concreto, começando num lá (quinta de Ré maior), chocaria com o facto de que ainda estaríamos em Sol maior; em temas não modulantes, a modulação propriamente dita ocorre apenas durante a resposta (*Comes*) e não antes⁶⁰.

Mais se acrescenta que a dificuldade relatada tem também sobeja influência na sucessão de entradas, obrigando a que estas ocorram de baixo para cima, ou seja, voz inferior em primeiro lugar, seguida da voz intermédia e, por fim, a voz superior. Analisando o exemplo 10, observe-se o terceiro compasso do mesmo e imagine-se que as vozes estariam trocadas, ou seja, que a voz intermédia fosse a voz inferior e vice-versa. Neste caso, o primeiro intervalo entre vozes, que originalmente seria uma quinta, seria agora uma quarta; esta é sempre tratada como uma dissonância⁶¹ dentro do estilo e, por conseguinte, deveria estar preparada, o que não aconteceria. Como solução, poder-se-ia corrigir tonalmente a nota lá para sol, mas, com isto, haveria uma consequência nociva: o tema perderia grande parte da sua identidade logo no primeiro intervalo, auditivamente reconhecível pela terceira menor descendente. Poderão existir opiniões que achem razoável esta opção; só o ouvido musical de cada um o decidirá⁶².

Por fim, refira-se ainda que depois da terceira entrada é anexada de imediato uma sequência, tendo como função a ligação entre secções da fuga, nomeadamente fazendo recurso à modulação, permitindo assim explorar as tonalidades próximas⁶³. As

⁵⁹ *Dux* = proposta na tonalidade de referência, *Comes* = resposta na tonalidade uma quinta acima (Gárdonyi, 1991, p. 15).

⁶⁰ Ver, por exemplo, início da exposição da fuga em BWV 542. Ver, igualmente, Gárdonyi, 1991, pp. 15 e 16.

⁶¹ Em relação à voz mais grave.

⁶² Nem Stoiber (2018), nem Gaar (2003) referem possíveis soluções para mitigar esta questão, apresentando, no entanto, temas com estas características. Gárdonyi (1991, p. 19) fala da opção de corrigir tonalmente a primeira nota, possibilidade essa já relatada. No entanto, em temas que destacam a utilização da quinta, existe a opção de a resposta (*Comes*) ser realizada no nível tonal uma quinta abaixo (-1) e não acima (veja-se, por exemplo, BWV 565). Por opção pedagógica, optei por incluir a opção mais clássica neste trabalho, aceitando assim a presença da quinta no início do tema proposto.

⁶³ São consideradas tonalidades próximas no barroco a relativa da tonalidade inicial e as tonalidades uma quinta acima e abaixo da inicial, mais as respetivas relativas. Exemplo em Sol maior (nível 0): Mi menor (0/R); Ré Maior (+1) e Si menor (+1/R); Dó maior (-1) e Lá menor (-1/R).

seqüências, idealmente, devem fazer uso de material extraído do tema, melódico e/ou rítmico, havendo assim um contexto contínuo.

Exemplo 10 – Exposição de uma fuga a três vozes no estilo de J. S. Bach

Fonte: Elaborado pelo Autor

Terminando esta seção, deixo como sugestão um segundo tema, mais complexo, que utiliza um motivo na cabeça que é sequenciado, e que faz recurso à modulação na sua cauda, sendo, portanto, igualmente modulante. Mesmo mantendo forte referência à melodia, a mesma foi posta em evidência com recurso a símbolos (setas), demonstrando a sua presença:

Exemplo 11 – Outra proposta de tema para uma fuga com base na melodia

Fonte: Elaborado pelo Autor

8. Harmonização e formas no estilo de W. A. Mozart

8.1. Introdução

Tal como com J. S. Bach em seu tempo, W. A. Mozart (1756 – 1791) desempenha um papel essencial na época do classicismo vienense, juntamente com compositores como J. Haydn (1732 – 1809) e L. v. Beethoven (1770 – 1827). Qualquer um destes dois últimos nomes poderia ter sido igualmente o abordado neste capítulo.

Sem desprimor aparente, o período do classicismo é considerado por alguns autores como um tempo de transição entre o conservadorismo barroco e o dramatismo romântico. É certo que algumas características aproximam mais o classicismo e o romântico, e agudizam a fratura com o barroco: (1) a prática do baixo contínuo entra em desuso, (2) a polifonia arrojada é substituída pela homofonia, (3) a harmonia, em geral, é simplificada, (4) a melodia tem um papel ainda mais importante, (5) os afetos são avivados através de novos recursos harmónicos e da instrumentação⁶⁴. O único campo musical onde se mantiveram algumas características do barroco foi o da música sacra, no qual perdurou, por exemplo, o baixo contínuo até aos tempos de F. Schubert (1797 – 1828)⁶⁵. As características referidas neste parágrafo são igualmente marcos da obra de Mozart.

Como referenciado no sexto capítulo deste trabalho, a possibilidade de primeira harmonização aí oferecida, no exemplo 3, reflete já características de uma harmonização do classicismo, possuindo uma harmonia simples (dois acordes), recorrendo ao modelo do pêndulo e sendo homofónica⁶⁶. Dado este facto, dispensa-se a apresentação de uma harmonização base com características da época abordada nesta secção.

⁶⁴ Baseado em Pinto, 2017, p. 1v.

⁶⁵ Ver missas deste compositor.

⁶⁶ O trabalho ou harmonização de uma melodia, a ser cantada, terá sempre tendência a conter um carácter, no geral, mais homofónico. Contudo, compare-se esta harmonização com o estilo do coral de Bach, mais rendilhado e sofisticado.

8.2. As formas em W. A. Mozart

No classicismo desenvolveram-se novas formas como a forma sonata (*Allegro*), a sinfonia, o quarteto de cordas e o minuette (Pinto, 2017, p. 1v). Nesta secção da investigação serão abordadas a primeira e a última.

O Minuette surge quase como um exercício introdutório de composição, evoluindo depois para um andamento de um ciclo, como a sonata ou sinfonia⁶⁷. Sendo uma dança, em compasso ternário, a mesma desenvolve-se em múltiplos de dois compassos, fazendo uso do período do classicismo, que abarca 4 + 4 compassos (*Vordersatz* e *Nachsatz*)⁶⁸. Em termos harmónicos, assistimos a fenómenos característicos do tempo, como (1) o uso de segundas inversões de determinados acordes e ocorrências derivadas, por exemplo, o duplo retardo; (2) a utilização do cromatismo surge como elemento de elegância e não como narrativa ou representação textual, em contraste com o barroco; (3) uso frequente da sobreposição V/I em finais de frase (acorde-retardo); (4) o segundo grau é regularmente escrito na primeira inversão como acorde de três sons, e não quatro, como no barroco; (5) é dada prioridade à coerência melódica e não harmónica⁶⁹, em contraste, mais uma vez, com o barroco; (6) é uma composição habitualmente escrita a duas ou três vozes, onde se assiste a um adensar destas nos finais de frase, podendo resultar aí quatro vozes (Beyer, 2017, p. 5).

Além dos minuettes encontrados em obras maiores, chegaram até nós pequenas composições isoladas da infância de Mozart⁷⁰, que, em termos académicos, são de grande valor, dada a sua estrutura simples e clara, fazendo das mesmas um ótimo caso de estudo. Os minuettes K.1e e K.1f, respetivamente em Sol maior e Dó maior, apresentam uma

⁶⁷ Comparar com a obra de Mozart e contemporâneos. Do primeiro ver, por exemplo, os minuettes compostos na infância (explorados neste capítulo), as sonatas para piano n° 4 (K.282), n° 11 (K.331) e n° 13 (K.333), e as sinfonias n° 39, n° 40 e n° 41 (K.543, 550 e 551, respetivamente).

⁶⁸ Em tradução livre, *Vordersatz* = a frase que precede ou proposta; *Nachsatz* = a frase que sucede ou resposta (Pinto, 2017, pp. 5 e 6f).

⁶⁹ A coerência melódica dá prioridade à linearidade, como, por exemplo, numa determinada voz a sensível resolver melodicamente para a tónica (em questão nesta temática estão, usualmente, as vozes interiores); ao invés, a coerência harmónica dá prioridade à escrita e audição de todas as notas de um acorde, em particular numa cadência (ver coral de Bach).

⁷⁰ Em particular, refiro-me às obras catalogadas como K.1d, 1e, 1f, 2, 4 e 5.

disposição semelhante em todos os aspetos, exceto o motivico. A sua estrutura resume-se a duas partes, divididas em duas secções; o percurso harmónico e modelos usados são idênticos. Já o minuette catalogado como K.2 apresenta uma estrutura mais desenvolvida e explora um outro tipo de percurso tonal, de maior comprimento. Em termos académicos, não considero os restantes minuettes tão interessantes (K.1d, 4 e 5), pois a sua estrutura diverge dos padrões clássicos ou o aspeto motivico deixa a desejar em comparação com os primeiros. Já os minuettes encontrados nas sonatas para piano são de dimensões maiores⁷¹ e possuem um carácter mais orquestral, ficando de fora do espectro desta investigação.

Quadro 8 – Análise estrutural dos minuettes K.1d, 1e, 1f, 2, 4 e 5 de W. A. Mozart

	K.1d	K.1e	K.1f
Tonalidade	Fá M	Sol M	Dó M
Forma	A : : B :	A : : A' :	A : : A' :
Subestrutura	4 + 4 : : 4 + 8 :	2 + 2 + 4 : : 2 + 2 + 4 :	2 + 2 + 4 : : 2 + 2 + 4 :

	K.2	K.4	K.5
Tonalidade	Fá M	Fá M	Fá M
Forma	A : : B A' :	A : : B A' :	A B : : A' B' :
Subestrutura	(4 + 4) : : (4 + 4) + (4 + 4) :	(4 + 6) : : 4 + (4 + 6) :	4 + 6 : : 4 + 8 :

Fonte: Elaborado pelo Autor

⁷¹ Por vezes com um trio na parte central, fazendo do andamento uma forma ABA' maior.

Exemplo 12 – Minuete K.2 de W. A. Mozart

58. Menuett in F

KV 2

Datiert [Salzburg], Januar 1762

First system of musical notation (measures 1-5). The piece is in F major (one flat) and 3/4 time. The treble clef contains the melody, and the bass clef contains the accompaniment. The key signature is one flat (F major). The time signature is 3/4. The notation includes eighth and quarter notes, with some slurs and ties.

Second system of musical notation (measures 6-11). Measure 6 is marked with a '6'. Measure 7 contains a triplet of eighth notes. A repeat sign is present at the end of measure 11. The notation includes eighth and quarter notes, with slurs and ties.

Third system of musical notation (measures 12-17). Measure 12 is marked with a '12'. The notation includes eighth and quarter notes, with slurs and ties.

Fourth system of musical notation (measures 18-23). Measure 18 is marked with a '18'. The notation includes eighth and quarter notes, with slurs and ties. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Mozart, 1982, Volume IX/27/1, p. 90

Exemplo 13 – Minuete K.1e de W. A. Mozart

62. Menuett in G

KV 1 (KV6: 1^o)

Entstanden wahrsoheinlich 1764^o

The musical score is presented in three systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system begins at measure 6 and includes a trill (tr) in the right hand. The third system begins at measure 11 and concludes with a repeat sign. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time.

Fonte: Mozart, 1982, Volume IX/27/1, p. 94

Em relação à melodia tratada neste trabalho, o primeiro ponto a esclarecer, numa tentativa de escrita de um minuete, será a do compasso. Dado este ser uma dança ternária, procurei adaptar a melodia ao compasso da forma em questão, sem comprometer o reconhecimento da melodia, à semelhança da fuga. Depois de terminado este passo, concluí que uma estrutura e subestrutura semelhantes às do minuete K.2 se adequam à melodia, isto é, em subgrupos de quatro compassos. Contudo, a condução harmónica é muito chegada à do minuete K.1e, em particular no que concerne ao uso de pequenos elos sequenciais.

No que diz respeito às cadências, ambos os minuetes de Mozart apresentados divergem num ponto de comparação viável, que é o final da parte A. Aqui, assistimos a uma modulação ao nível +1 em K.1e, mas em K.2 observamos uma cadência suspensiva no

nível 0; interessante, ambas as composições prosseguem explorando o nível $-1/R$ ⁷². Em termos de modelos harmônicos, assistimos à utilização, fundamentalmente, de PQS, quer num espectro mais longo, prolongado por vários compassos, quer num espectro mais curto, dentro de um compasso. Faça-se uma referência final ao uso de uma cadência interrompida, não presente na melodia, mas característico no final deste tipo de composições⁷³.

A forma sonata, como já referido, ganha relevância e é amplamente explorada no classicismo vienense. Em Mozart observa-se uma clara evolução desde as primeiras sonatas (K.279 a 284, compostas em 1775) até às suas últimas (K.570 e K.576, compostas em 1789), não só ao nível da construção de cada ciclo, mas também dos recursos e estruturas utilizadas para cada andamento⁷⁴. A forma sonata, na sua composição clássica, é constituída por uma introdução⁷⁵, exposição, desenvolvimento, reexposição e coda⁷⁶ (Pinto, 2017, p. 2f). As características harmônicas já citadas anteriormente acerca do minuette são válidas igualmente nesta forma. Refira-se ainda que a simplicidade harmónica deste tempo, em comparação com o barroco, também se reflete num ritmo harmónico mais lento; característicos são os PQS estendidos por vários compassos:

Exemplo 14 – Início da sonata K.283 com recurso a um PQS (Sol – Ré – Sol)



Fonte: Mozart, 1982, Volume IX/25/1, p. 48

⁷² Conceito dos níveis de transposição explicitado na nota de rodapé nº 63, p. 49.

⁷³ Ver minuetto K.2, compasso 20. Exemplo de minuetto na página seguinte por questões de *layout*.

⁷⁴ Ver Wörner, 1993, p. 371.

⁷⁵ Mozart não faz uso desta componente nas suas sonatas, mas podem ser encontrados exemplos desta utilização nas sonatas para piano de Beethoven (vejam-se, por exemplo, op. 13 “patética” e op. 31, nº 2 “tempestade”).

⁷⁶ Igualmente uma secção opcional da forma sonata.

Exemplo 15 – Minuete no estilo de W. A. Mozart

The first system of the minuet consists of two staves. The treble clef staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody starts with a half note G4, followed by a dotted half note A4, and then a quarter note B4. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with a half note G3, a dotted half note A3, and a quarter note B3.

The second system continues the melody and accompaniment. The treble clef staff features a half note C5, a dotted half note D5, and a quarter note E5. The bass clef staff continues with a half note C4, a dotted half note D4, and a quarter note E4.

The third system shows the melody moving to a half note F#5, a dotted half note G5, and a quarter note A5. The bass clef staff continues with a half note F#3, a dotted half note G3, and a quarter note A3.

The fourth system continues with a half note B5, a dotted half note C6, and a quarter note D6. The bass clef staff continues with a half note B3, a dotted half note C4, and a quarter note D4.

The fifth system features a half note E6, a dotted half note F#6, and a quarter note G6. The bass clef staff continues with a half note E4, a dotted half note F#4, and a quarter note G4.

The sixth system concludes the piece with two endings. The first ending (marked '1.') consists of a half note A5, a dotted half note B5, and a quarter note C6. The second ending (marked '2.') consists of a half note D6, a dotted half note E6, and a quarter note F#6. The bass clef staff continues with a half note A3, a dotted half note B3, and a quarter note C4.

Fonte: Elaborado pelo Autor

O exemplo 14 mostra, igualmente, uma outra característica deveras usual do classicismo vienense: o baixo de Alberti⁷⁷. Esta forma de acompanhamento pode ser encontrada em toda a obra de Mozart para piano e tem como base a figuração harmónica⁷⁸ de um determinado acorde; menos comum é a utilização de figuração rítmica⁷⁹. Tal como no minuete, a escrita é abundantemente a duas e três vozes, sendo adensada nos finais de frase:

Exemplo 16 – Finais dos primeiros andamentos das sonatas K.284 e 545

Fonte: Mozart, 1982, Volume IX/25/1, p. 48 e 1982, Volume IX/25/2, p. 126

Em termos do percurso tonal, as exposições das sonatas em Mozart demonstram-se bem definidas, seguindo os cânones usuais: se parte de uma tonalidade maior, a exposição termina no nível +1; se parte de tonalidade menor, termina no nível 0/R (Pinto, 2017, p. 2f). No que diz respeito à dualidade temática, embora, na minha opinião, se assista a uma definição mais clara com Beethoven, também nas sonatas de Mozart se podem encontrar

⁷⁷ Técnica primeiramente atribuída a Domenico Alberti (c. 1710 – c. 1740), embora sem veracidade histórica. Referência a este termo em Wörner (1993, p. 368): “Das homophone Klangbild wird durch charakteristische, auf Dreiklangsbrechungen beruhenden Spielfiguren (z. B. „Alberti-Bässe“) und Themenmotiven verstärkt.” Tradução livre: As características [musicais] homofónicas são intensificadas (avivadas) por figuras e motivos que recorrem a arpejos de acordes de três sons (por exemplo, o baixo de Alberti).

⁷⁸ Figuração que envolve notas de uma só harmonia/acorde.

⁷⁹ Repetição de notas de uma determinada harmonia/acorde na mesma voz. Ver, por exemplo, início das sonatas nº 3, K.281 e nº 9, K.310.

dois temas de características contrastantes, onde o segundo tema é apresentado na tonalidade em que terminará a exposição.

O primeiro tema é exposto com recurso a modelos já conhecidos e utilizados no barroco, mas com os maneirismos e estilística classicista: o PQS (ver, por exemplo, K.284 e 310) e o DEA inicial (K.279 e 332); mais raramente se encontra um pêndulo de quinta inferior (K.330). Pequenas sequências, imitações e/ou momentos em uníssono servem como elementos de ligação entre as várias fases da exposição.

No desenvolvimento, o trabalho motivico apresenta-se, usualmente, mais minucioso e são exploradas tonalidades mais longínquas, fruto da utilização de técnicas de modulação outrora não tão frequentes no barroco⁸⁰, alargando, esta possibilidade, o espectro tonal das obras deste período. Como técnicas mais acessíveis contam-se a (1) utilização da tonalidade paralela⁸¹ (por exemplo, K. 279, 284, 309 e 545), que resulta numa diferença de -3 níveis de transposição; (2) o uníssono; (3) o estabelecer súbito de nova tonalidade⁸². Mais complexas apresentam-se as técnicas com recurso à (4) modulação enarmónica⁸³ (K. 310), (5) modulação com tom central⁸⁴ (K. 570 e 576⁸⁵) e (6) modulação cromática⁸⁶. Não sejam esquecidas as técnicas de (7) modulação diatónica, nomeadamente com DEA (por exemplo, K. 282, 311 e 330)⁸⁷. Todas estas técnicas podem ser sequenciadas; a

⁸⁰ Relembre-se que, formalmente, eram respeitadas as cinco tonalidades próximas do barroco.

⁸¹ Exemplo: Ré maior e Ré menor. O tópico das técnicas variantes é, na verdade, extremamente denso, sendo a utilização deste caso o primordial. Ver Gárdonyi e Nordhoff (2002, capítulo 11) (*Ausweitung der Varianten-Technik*).

⁸² Técnica semelhante à da utilização da tonalidade paralela, se esta última for a utilizada. A razão pela qual este ponto recebe autonomia baseia-se no facto de a nova tonalidade poder ser outra que não a paralela. Ver, por exemplo, K. 457, 2º andamento, c. 29 (Exemplo dado por Gárdonyi e Nordhoff (2002, p. 97)).

⁸³ Este tipo de modulação utiliza, em geral, o acorde de sétima diminuta e o acorde de quinta e sexta aumentada (sexta alemã ou *german sixth*).

⁸⁴ Ou nota *pivot*. Uma das notas do acorde de partida age como âncora para a modulação. Exemplo: Dó M -> Mib7 -> Lá M: aqui, a nota sol foi a âncora (nota central) entre os acordes de Dó M e Mib7 e é sensível do acorde de Lá M.

⁸⁵ Juntamente com uso de tonalidade paralela.

⁸⁶ Ao invés do que ocorre na modulação com recurso ao tom central, aqui essa nota é, em geral, elevada dois meios tons sucessivos. Exemplo: Dó M -> Mi M -> Lá M: o sol, que no ponto anterior era nota central, foi agora elevado dois meios tons, de sol (Dó M) para sol# (Mi M), e de sol# para lá (Lá M).

⁸⁷ Referências às várias técnicas de modulação baseada em Beyer (2017, pp. 40 e 41); levantamento de exemplos no âmbito dos primeiros andamentos das sonatas para piano de Mozart foi feito pelo autor.

presença das mesmas nas obras do período clássico vai-se proliferando, sendo que quanto mais próximo do romantismo, mais distante a tonalidade alvo da modulação se torna⁸⁸.

Foi escolha do Autor, neste caso particular, não oferecer um exemplo único de possível *Allegro* sobre a melodia trabalhada nesta investigação, mas sim várias possibilidades para o início da exposição, de elementos de ligação e, especialmente, para o início do desenvolvimento⁸⁹. Para o primeiro tema da exposição foi usada a parte principal da melodia, para o segundo tema o seu cerne; os elementos de ligação recorrem a várias partículas temáticas de toda a melodia.

Exemplo 17 – Início da exposição de um *Allegro* sobre a melodia

The musical score for Example 17 is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking 'Allegro' is placed above the first system. The first system shows a melody in the treble clef starting on D4, moving to E4, F#4, G4, and then a descending line. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody with some chromatic movement. The third system shows the melody ending with a cadence and the left hand playing a final chord.

Fonte: Elaborado pelo Autor

A proposta apresentada utiliza um baixo de Alberti e mantém períodos de quatro compassos, por vezes agrupados dois a dois. No final da primeira apresentação do tema

⁸⁸ Ver, por exemplo, última fase de Beethoven e obras de Schubert.

⁸⁹ A reexposição não foi tida em conta por ser uma secção semelhante à exposição.

principal é anexada ao mesmo uma pequena sequência (Sequência de Pachelbel), como elemento de ligação. Como variante da mesma, pode ser utilizada figuração real⁹⁰:

Exemplo 18 – Outra proposta de sequência para o primeiro tema



Fonte: Elaborado pelo Autor

Entre o primeiro e o segundo tema pode existir um novo elemento de ligação, podendo já evidenciar características do segundo tema, em regra, mais tranquilo.

Exemplo 19 – Ligação entre o final do primeiro e o início do segundo tema



Fonte: Elaborado pelo Autor

⁹⁰ “(...) wenn mehrere gleichartige (z. B. stets leittonige) Figurationen unter Einschluß leiterfremder Töne aufeinanderfolgen; ein solcher Vorgang kann als reale Figuration bezeichnet werden.” Tradução livre: No caso de se sucederem várias figurações, tais que as mesmas são notas estranhas ao acorde na forma de sensível, estas podem ser chamadas de figuração real (Gárdonyi e Nordhoff, 2002, p. 208).

Neste trecho foi utilizada uma pequena sequência real⁹¹, descendente, que desemboca num acorde de quinta e sexta aumentada; este último é transposto uma quinta acima, originando uma nova sequência. O mais importante, contudo, será concluir que esta prepara a apresentação do segundo tema, no nível +1⁹²:

Exemplo 20 – Proposta de segundo tema para a exposição do *Allegro*

Fonte: Elaborado pelo Autor

O mesmo, como já explanado, mostra uma faceta mais calma, quer ao nível da sua conceção, quer ao nível do acompanhamento, que se apresenta de duas formas: uma voz em nota pedal, a outra numa relação de terceira ou sexta. Interessante pode ser também a constatação da utilização de um duplo contraponto entre a voz do tema e esta última, ferramenta considerada muito útil para a obtenção de variedade numa obra.

Como término do segundo tema e conseqüente final da exposição, voltam-se a utilizar recursos mais virtuosos, característicos do primeiro tema:

⁹¹ Uma sequência tonal move-se dentro de uma tonalidade, uma sequência real mantém a estrutura dos intervalos entre eles; uma sequência variada é muito semelhante a uma sequência real, mas como ligeiras nuances entre eles.

⁹² Neste caso particular, o segundo tema é apresentado na dominante do nível +1.

Exemplo 21 – Final da exposição do *Allegro*

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The first system shows a melodic line in the treble clef starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, and a bass line with a quarter rest followed by eighth notes. The second system features a trill in the treble clef, indicated by a wavy line above the notes, and a bass line with eighth notes. The third system continues the trill in the treble clef and concludes with a final cadence in the bass clef.

Fonte: Elaborado pelo Autor

No que diz respeito à parte inicial do desenvolvimento, ir-se-ão explorar as técnicas de modulação referidas anteriormente, em particular (1) a utilização da tonalidade paralela juntamente com modulação enarmónica, (2) o recurso à modulação com tom central, (3) o unísono, (4) uma sequência real que faz uso do sétimo grau da tonalidade de cada elo e um PQS, e (5) um DEA VII – V – I que introduz uma nova tonalidade.

Exemplo 22 – Início do desenvolvimento com recurso à tonalidade paralela e modulação enarmónica

The musical score for Example 22 consists of three systems of piano music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system has four measures. The second system has four measures. The third system has three measures. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line consists of eighth-note chords. The melody consists of quarter and eighth notes. The third system shows a modulation to a parallel key (F major) and an enharmonic modulation.

Fonte: Elaborado pelo Autor

Exemplo 23 – Início do desenvolvimento com recurso à modulação com tom central

The musical score for Example 23 consists of a single system of piano music with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line consists of eighth-note chords. The melody consists of quarter and eighth notes. The score includes a repeat sign and a double bar line, indicating a modulation to a central tone.

Fonte: Elaborado pelo Autor

Exemplo 24 – Início do desenvolvimento com recurso ao uníssono



Fonte: Elaborado pelo Autor

Exemplo 25 – Início do desenvolvimento com recurso a uma sequência real



Fonte: Elaborado pelo Autor

Exemplo 26 – Início do desenvolvimento com recurso a um DEA



Fonte: Elaborado pelo Autor

Por fim, apresenta-se ainda uma sugestão de ligação entre o final do desenvolvimento e a reexposição:

Exemplo 27 – Ligação entre o final do desenvolvimento e a reexposição

Fonte: Elaborado pelo Autor

9. Harmonização e formas no estilo de F. Mendelssohn Bartholdy

9.1. Introdução

Ao contrário de J. S. Bach e W. A. Mozart, o conhecimento e estudo da obra de F. Mendelssohn pelo público em geral é mais reduzido e, talvez, limitado a certas regiões do globo, em particular em solo alemão. Este facto traduz-se igualmente na literatura, onde são encontrados alguns trabalhos biográficos sobre o compositor, mas sobre o estudo da sua obra escasseiam⁹³. Em Stoiber (2018, p. 105) encontramos apenas referência como sugestão de literatura (6 sonatas para órgão, op. 65); Gaar (2003) não faz qualquer referência ao compositor; na esfera francesa são preferidos outros nomes da época e, por conseguinte, também Bernaud e Desportes (1979) não abordam o estilo de Mendelssohn; em Gárdonyi e Nordhoff (2002, p. 135) encontra-se um exemplo na secção que aborda a harmonia do romântico. Posto isto, não creio que possa ser considerada uma limitação a falta de literatura sobre o compositor, dado haver exemplos de obras do mesmo que são suficientes para poder dedicar um capítulo ao seu estilo e formas trabalhadas, focando-me primariamente na sua obra para órgão e piano.

Em linhas gerais, e fazendo uma comparação implícita com os estilos anteriores, são características do estilo do romântico central e, por conseguinte, de F. Mendelssohn: (1) uma condução melódica linear, explorada ainda com mais afinco nesta época, para o qual contribui a utilização da segunda inversão de acordes de quatro sons; (2) um maior equilíbrio entre progressões autênticas e plagais, e não um pendor acentuado para as progressões autênticas, como dantes; (3) recurso ao empréstimo de elementos da tonalidade menor, nomeadamente no IV grau; (4) preferência na utilização de sequências reais e variadas em detrimento das tonais; (5) existência de preponderância, quando possível, para o uso de uma harmonização com décimas⁹⁴. Outras características que podem ser enumeradas são o recurso mais frequente (6) à harmonização sobre uma nota pedal, (7) a expansão das notas de acorde (*additions*), (8) a sobreposição de acordes e (9)

⁹³ Talvez eclipsado por outros nomes da sua época com maior exposição, como J. Brahms e R. Schumann.

⁹⁴ Do termo alemão *Dezimensatz*. As décimas ocorrem entre a voz superior e inferior, criando assim, de forma natural, uma linearidade vocal.

o desenvolvimento harmónico com recurso a linhas cromáticas⁹⁵. Grande parte destas características será incluída nos exemplos desta secção; compreensivelmente, uma melodia de oito compassos não permitirá explorar todas elas, sob pena de se cair no exagero em tão curto trecho musical.

Em linha com o capítulo anterior, apresenta-se uma primeira harmonização no estilo agora abordado. Diga-se que, apesar de ser mantida uma certa identidade nas obras de cada compositor, este período da história da música mostra-se mais homogéneo na escrita musical do que os anteriores, pelo que, por vezes, há composições que poderiam ser atribuídas a mais do que um autor, hipoteticamente.

Exemplo 28 – Harmonização da melodia em estilo romântico

Fonte: Elaborado pelo Autor

Em certo sentido, pode afirmar-se que esta harmonização é mais pausada em comparação com a elaborada para o período barroco, nomeadamente no início de cada sistema. Para isso contribui a utilização da nota pedal, aparentando uma sensação de maior tranquilidade. Contudo, essa sensação é falaciosa no que toca ao ritmo harmónico, pois o uso de nota pedal não significa, de modo algum, que o ritmo harmónico estagne, dado que, sobre a mesma, continuam a surgir diferentes harmonias a cada semínima; pode-se,

⁹⁵ A exposição destes pontos pode ser encontrada em Stoiber (2018, p. 87).

então, afirmar que o ritmo harmónico se mantém em moldes idênticos aos do barroco. Nestes termos, e comparando os três estilos até agora abordados, o estilo do classicismo apresenta-se o mais repousado no que diz respeito a este elemento.

Nas cadências dos finais de sistema observamos o uso da segunda inversão do acorde de sétima da dominante, acontecimento raro no barroco – onde a terceira inversão era empregue em desfavor desta – e já comum, mas menos usual, no classicismo. No penúltimo compasso faz-se recurso a uma pequena sequência real com dois elos de dois tempos cada, podendo ser interpretada como sequência de quintas descendentes. Dada a conceção da melodia, optou-se por deixar de parte a harmonização em décimas, pois a sua utilização seria pontual e condicionaria a exemplificação de outros pontos. Não obstante, a mesma seria possível, por exemplo, nos compassos dois, cinco e seis, locais onde a melodia faz uso de graus conjuntos, sendo este cenário ideal para a referida técnica. O empréstimo da tonalidade menor está presente num breve apontamento, contido na sequência, mais especificamente o acorde de lá de sétima meio diminuto, que, em circunstâncias normais, integra o grupo de acordes ao dispor na tonalidade de Sol menor.

9.2. As formas em F. Mendelssohn

Em linha com os capítulos anteriores, serão abordadas duas formas presentes no repertório do compositor e que se deixam trabalhar com bastante facilidade, quando improvisadas, dada a sua estrutura inerente. A primeira é a forma ternária⁹⁶ *Andante*, que ganhou relevância no romantismo, estando presente em sonatas e sinfonias da época. Embora também presente em obras do classicismo vienense de, por exemplo, Mozart e Beethoven, a mesma toma proporções diferentes e uma estrutura mais estabelecida nesta época.

⁹⁶ O mesmo que forma ABA'; em língua inglesa encontra-se frequentemente o termo *Song form*. Como designado em Brillhart (2011, p. 105), a forma ternária engloba várias designações e possibilidades de andamentos, como *adagio*, *cantabile*, *romance* ou *aria*, além do já referido *andante*.

Na obra de Mendelssohn, a mesma pode ser encontrada nas sonatas para órgão, op. 65, nomeadamente na sonata nº 1 (*Adagio*) e na sonata nº 6 (*Andante*)⁹⁷. Na obra para piano, referencie-se a parte intermédia do *Tempo de minuetto*, andamento da sonata nº 1, op.6; o *Andante espressivo*, op. 30, nº 1 e o *Andante*, op. 67, nº 1 da obra *Lieder ohne Worte*. Muitos dos autores referenciados incluem na sua obra possíveis estruturas da forma ternária, entre eles Stoiber (2018, pp. 96 a 98), Gaar (2003, p. 145) e Brillhart (2011, pp. 105 e 106). Este último inclui um primeiro quadro esquemático muito geral, mas ao mesmo tempo esclarecedor de como uma forma ABA' pode ser elaborada: Introdução (opcional), exposição (tema e comentário), desenvolvimento, reexposição e coda (opcional)⁹⁸. Tomando como exemplo o op. 67, nº 1 de Mendelssohn, percebe-se os primeiros dez compassos como exposição (4 + 6), os seguintes doze como desenvolvimento (2 + 2 + 4 + 4) e os restantes como reexposição e pequena coda⁹⁹.

Exemplo 29 – Exposição de um *Andante* no estilo de F. Mendelssohn

Fonte: Elaborado pelo Autor

O exemplo de exposição sobre a melodia em questão neste trabalho, acima apresentado, compreende oito compassos, divididos em dois grupos de quatro. O tema compreende o

⁹⁷ Em outras sonatas para órgão do compositor a nomenclatura *Andante* é usada, mas os andamentos em questão não possuem estrutura ternária.

⁹⁸ As secções opcionais são escritas, usualmente, em composições mais extensas.

⁹⁹ Partitura disponibilizada no anexo 7.

início da melodia que, posteriormente, é comentado. O primeiro comentário leva-nos à tonalidade da dominante, num breve apontamento neste nível tonal, mas encontramos rapidamente na tonalidade original, concluindo a exposição na mesma. Por regra, optar por uma estrutura de oito ou doze compassos providenciará sempre uma exposição de dimensões adequadas. Este ponto, contudo, dependerá sempre da melodia a ser trabalhada, em particular da sua extensão.

Um possível desenvolvimento poderia envolver um trabalho sobre a parte intermédia da melodia, em unidades mais pequenas (geralmente um ou dois compassos) e fazendo recurso a sequências reais ou variadas¹⁰⁰:

Exemplo 30 – Motivo para o desenvolvimento do *Andante*



Fonte: Elaborado pelo Autor

Por fim, a reexposição pode incluir rearmonizações da melodia, que incluam outro tipo de recursos harmónicos e técnicas, e/ou a exploração de outras regiões do teclado (no caso do órgão, também registos solistas), promovendo assim a variedade de recursos, evitando uma repetição *ipsis verbis* da exposição.

A segunda forma a ser abordada neste capítulo é o tema e variações. Conhecem-se formas precursoras que remontam a finais do renascimento, tais como a obra *Ballo del Granduca* de J. P. Sweelinck (1562 – 1621). No barroco podem encontrar-se como exemplos as partitas para instrumento de tecla de J. Pachelbel, a passacalha e duas chaconas para órgão de D. Buxtehude (1637 – 1707) e a passacalha e fuga para órgão de J. S. Bach. A partir

¹⁰⁰ Ver, por exemplo, op. 67, nº 1, compasso 11 e seguintes.

do classicismo vienense, a forma encontra-se já com a nomenclatura de tema e variações, tendo W. A. Mozart inúmeros exemplos para piano, das quais se destacam as variações sobre o tema “Brilha, brilha lá no céu”¹⁰¹; também L. v. Beethoven compôs mais de uma dezena de variações para piano¹⁰².

De Mendelssohn conhecem-se dois exemplos exímios desta forma para piano, as *Variations sérieuses*, op. 54 e as *Variações* op. 82¹⁰³. Ambas as obras possuem um cariz virtuosístico, a primeira de maior extensão, a segunda mais pequena. Embora os temas tenham características distintas, as duas primeiras variações utilizam praticamente as mesmas técnicas; depois, dado o diferente tamanho, divergem. Particularmente no op. 54, observa-se ao longo das variações um crescendo figurativo e execução mais virtuosística (variações 1 a 9, variação 5 algo mais pausada); de seguida a exploração de técnicas mais contrapontísticas e melódicas (variações 10 e 11); novamente duas variações mais agitadas (12 e 13); a exploração da tonalidade paralela (*maggiore*) e uma ponte para as últimas variações (14 e 15), com um apoteótico desfecho final (variações 16 e 17).

A minha proposta basear-se-á num número de variações mais pequeno¹⁰⁴, sete, e trabalhará somente as duas frases iniciais da melodia, deixando as restantes à imaginação do leitor¹⁰⁵. Propõe-se que a apresentação do tema seja idêntica à primeira proposta de harmonização da melodia (exemplo 3), dado adequar-se, de igual modo, a este fim, muito pela utilização do PQS. A primeira variação usa terceiras descendentes em colcheias como motivo, sendo que nas cadências esse motivo é temporariamente substituído por outro mais ligeiro, em contratempo. A segunda variação é tridimensional, no sentido em que, além da melodia, a voz intermédia desenvolve-se em semicolcheias figurativas e o baixo em saltos de oitava; este modelo de três camadas pode ser encontrado na variação

¹⁰¹ Originalmente do francês *Ah vous dirai-je, Maman*. Esta melodia teria sido igualmente uma possibilidade de objeto de estudo nesta investigação, dadas as características semelhantes à melodia escolhida. Contudo, havendo já um exemplo como este de Mozart, ficaria quase inviável falar na forma do tema e variações, por questões de autenticidade, e porque alguns dos recursos do classicismo vienense se estendem ao romantismo.

¹⁰² Ver, por exemplo, as variações sobre um tema de Diabelli, op. 33, ou as variações e fuga *Eroica*, op. 35.

¹⁰³ O compositor possui, ainda, uma outra obra de carácter semelhante, o op. 83, que, na opinião do Autor, não se encontra ao nível das obras referidas como exemplo.

¹⁰⁴ Em comparação com o op. 54.

¹⁰⁵ Por motivos pedagógicos e dado o final da melodia ser uma pequena reexposição do seu início.

nº 1 do op. 54. A terceira variação é escrita a uma voz, sendo um dos auges técnicos do conjunto, exigindo do executante maior perícia; a mesma utiliza tercinas de semicolcheia (figuração harmónica), e tem a sua inspiração nas variações nº 8 e 9 do op. 54, numa vertente mais simplificada. A quarta variação utiliza figuração real na forma de ornato¹⁰⁶ nas vozes exteriores, soando a melodia na voz intermédia; esta variação lembra um pouco o estilo de Mozart, por exemplo, mas ainda assim admissível no estilo de Mendelssohn¹⁰⁷. A quinta variação pode ser interpretada quase como uma pequena fanfarra, ao jeito das variações nº 3 e 4 do op. 82. A sexta variação, na tonalidade paralela, transforma a harmonização inicial deste capítulo (exemplo 28), oferecendo uma sonoridade diferente à melodia. Por fim, depois da variação *minore*, surge o número final, utilizando um modelo figurativo semelhante à variação nº 12 do op. 54, tendo apenas ligeiras variações rítmicas nas cadências e em pontos selecionados.

Exemplo 31 – Parte inicial da Variação I sobre a melodia¹⁰⁸

Fonte: Elaborado pelo Autor

¹⁰⁶ Ornato é uma nota estranha ao acorde, que surge por grau conjunto de uma nota de acorde e a ela retorna. Ver Gárdonyi e Nordhoff, 2002, pp. 46 a 48.

¹⁰⁷ Ver mão esquerda na segunda variação do op. 82 de Mendelssohn.

¹⁰⁸ Como já explicitado, o tema pode ser encontrado no exemplo 3 deste trabalho.

Exemplo 32 – Parte inicial da Variação II sobre a melodia

Fonte: Elaborado pelo Autor

Exemplo 33 – Parte inicial da Variação III sobre a melodia



Fonte: Elaborado pelo Autor

Exemplo 34 – Parte inicial da Variação IV sobre a melodia

Fonte: Elaborado pelo Autor

Exemplo 35 – Parte inicial da Variação V sobre a melodia

The musical score for Exemplo 35 consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues this pattern, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active melodic line.

Fonte: Elaborado pelo Autor

Exemplo 36 – Variação VI sobre a melodia

The musical score for Exemplo 36 consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues this pattern, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active melodic line.

Fonte: Elaborado pelo Autor

Exemplo 37 – Parte inicial da Variação VII sobre a melodia

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system contains two measures. The second system also contains two measures. The third system contains two measures. The notation includes various chordal textures and rhythmic patterns, primarily using eighth notes and chords.

Fonte: Elaborado pelo Autor

10. Harmonização e formas no estilo de C. Debussy

Claude Debussy (1862 – 1918) destacou-se como um grande nome do impressionismo francês na transição entre os séculos XIX e XX (Wörner, 1993, p. 613). Juntamente com a obra de Maurice Ravel (1875 – 1937), a obra de Debussy apresenta uma combinação musical de culturas, neo-estilos (em particular o neo-modalismo) e aprofundamento de estruturas e técnicas, proporcionando obras de carácter, por vezes, bastante exótico, quando comparadas com composições de épocas anteriores. Este estilo, bastante circunscrito à realidade francesa¹⁰⁹, teve como interveniente principal, no que diz respeito ao instrumentário, o piano, embora as obras para orquestra tenham tido, de igual modo, um papel importante. Apesar desta realidade, a obra de Debussy foi de enorme influência para compositores de música para órgão, em particular Olivier Messiaen (1908 – 1992)¹¹⁰ (Brillhart, 2011, p. 125).

No que diz respeito aos marcos harmónicos de Debussy, Brillhart (2011, p. 125) faz um resumo bastante apropriado, afirmando que as técnicas do compositor incluem (1) movimentos paralelos de acordes¹¹¹, (2) acordes adjacentes, (3) acordes de nona e décima primeira, (4) escalas de tons inteiros, (5) modos pentatónicos, (6) modos eclesiásticos, (7) apoggiaturas não resolvidas, (8) acordes com *sixte ajoutée*, (9) e acordes com a adição da sexta (décima terceira) e nona¹¹². Além destes, acrescenta-se a presença, ainda que não

¹⁰⁹ Nos países de língua alemã, por exemplo, assistia-se ao desenvolvimento de dois polos diametralmente opostos: um focado no conservadorismo de, exemplificativamente, Max Reger (1873 – 1916) e outro, de carácter progressista, o expressionismo, com figuras como Arnold Schönberg (1874 – 1951), Anton Webern (1883 – 1945) e Alban Berg (1885 – 1935).

¹¹⁰ “Debussy’s music was nonetheless an immense influence on composers for the organ, particularly Olivier Messiaen.”

¹¹¹ Ou também designados por misturas. “In Anlehnung an das mehrchörige Orgelregister „Mixtur“ wird die Parallelführung von allen Tönen eines Mehrklanges Mixtur genannt.” Tradução livre: Designa-se por mistura a condução paralela de todas as notas de um acorde para outro, à semelhança ao registo de órgão com o mesmo nome (Gárdonyi e Nordhoff, 2002, p. 148).

¹¹² “His techniques include parallel chord movement, neighboring chords, ninth and eleventh chords, whole-tone scales, pentatonic modes, church modes, unresolved appoggiaturas, chords of the added sixth, and chords of the added sixth and ninth.”

de uma forma sistemática, de elementos da escala acústica¹¹³ e da escala octatónica¹¹⁴ nas obras do compositor. Bernaud e Desportes (1979, pp. 41 a 47) oferecem uma panóplia de exemplos, no seu manual, de passagens e cadências no estilo de Debussy. Gárdonyi e Nordhoff (2002, pp. 148 a 190) indicam igualmente numerosos exemplos do compositor ao longo dos capítulos dedicados às misturas, às *additions*, e à tonalidade acústica.

Sendo as obras para piano de Debussy de uma complexidade e exigências elevadas, o foco desta última secção da investigação far-se-á com o auxílio das composições mais acessíveis, de entre as quais se podem destacar os *Deux Arabesques* e os dois livros de prelúdios para piano. Analisando apenas os *arabesques*, quase todas as características harmónicas enumeradas podem ser encontradas. Em concreto, encontram-se exemplos de misturas no início do primeiro *arabesque* (acordes de três sons na primeira inversão figurados, em parte com a adição da sexta), no compasso 35 e seguintes da mesma composição (mão direita – mistura tonal com acordes de quatro sons, mão esquerda – acorde de sétima da dominante arpejado) e no compasso 44 e seguintes do segundo *arabesque* (acordes de três sons na primeira inversão):

Exemplo 38 – Mistura tonal com acordes de três sons na primeira inversão

Fonte: Debussy, 1969, p. 8

Acordes com *additions* podem ser encontrados, em geral, com uma base maior, sendo que depois se distinguem de duas formas: uma forma utiliza a sétima menor, produzindo

¹¹³ Em termos simplificados, a escala acústica apresenta o quarto elemento alterado ascendentemente e o sétimo elemento alterado descendentemente, quando comparado com uma escala diatónica maior.

¹¹⁴ Também chamada escala alternada de oito tons; esta, como o nome indica, é composta por meios-tons e tons inteiros, alternadamente. A mesma virá a ser, mais tarde, o 2º modo de transposição limitada de O. Messiaen.

um acorde de sétima da dominante mais *additions* (ver compasso 5 do primeiro *arabesque* ou o início do segundo); a outra faz uso da sétima maior e adição da sexta, muitas vezes unidas por figuração. Como exemplo da utilização de ambos os tipos de acordes, vejamos os compassos 41 e 42 do primeiro *arabesque*:

Exemplo 39 – Acordes de sétima com *additions*

The image shows a musical score for Example 39, Debussy's 'Arabesque No. 1', measures 39-42. The score is in G major and 3/4 time. Measure 39 is marked 'Tempo rubato (un peu moins vite)' and 'p'. It features a melodic line in the right hand with triplets and a bass line with chords. Measures 41 and 42 are boxed and show complex chordal textures with 'additions'.

Fonte: Debussy, 1969, p. 3

Note-se, igualmente, o primeiro acorde do exemplo no exemplo 39, onde momentaneamente se pode escutar um acorde com a décima primeira (no soprano, mi), embora possa ser discutível esta classificação¹¹⁵. Sobre o modo pentatônico, encontra-se um exemplo no primeiro *arabesque*, no compasso 6 e seguintes, onde este é complementado brevemente por uma sétima maior. Este complemento era bastante usual: repare-se novamente no exemplo anterior (exemplo 39) e constata-se que o último acorde pode ser considerado um acorde pentatônico (Lá pentatônico) com o acrescento da sétima maior (sol#).

Como exemplo de cadência neo-modal – onde, por contraste com as demais tonais, se omite a sensível – podem observar-se os compassos seguintes aos da exemplo 39. Aí encontra-se um DEA cadencial II – V – I, onde o V grau é formado por uma sobreposição de acordes (IV/V)¹¹⁶. No que diz respeito às sequências, as mesmas apresentam-se sobre

¹¹⁵ Como alternativa, porventura mais viável, considere-se a nota mi como uma dissonância acentuada e não uma nota de acorde.

¹¹⁶ Lê-se “quatro sobre o quinto”. Geralmente, o acorde do grau sobreposto é totalmente escrito; o acorde que confere a base da sobreposição é representado apenas pela sua fundamental.

a forma real e variada, existindo dois exemplares da primeira forma, ambos presentes no segundo *arabesque*: no compasso 82 e seguintes assiste-se a um PQS modal em sol e, de seguida, em fá. No compasso 19 e seguintes presencia-se a um acorde de sétima e nona dominante sequenciado, com um breve apontamento da décima terceira:

Exemplo 40 – Cadência neo-modal com sobreposição; seqüência real

Fonte: Debussy, 1969, pp. 3 e 7

Exemplos de trabalho com a escala de tons inteiros não são encontrados nos *Deux Arabesques*. Contudo, elementos desta podem ser observados em dois prelúdios do Primeiro Livro de Prelúdios, *Voiles* e *Minstrels*. Em *Voiles* são exploradas sonoridades da escala de tons inteiros na forma de terceiras e da utilização de acordes de três sons aumentados; em *Minstrels* sobretudo estes últimos.

Exemplo 41 – Utilização da escala de tons inteiros em dois trechos de *Voiles*

Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

The image shows two musical excerpts from Debussy's 'Voiles'. The first excerpt is in 2/4 time, marked 'p très doux', and features a melody of whole tones in the right hand over a static bass line. The second excerpt is in 3/4 time, marked 'pp', and features a more complex texture with moving bass lines and whole-tone chords in the right hand.

Fonte: Debussy, 1999, pp. 3 e 4

O exemplo por mim elaborado, desta vez com centro tonal em dó, basear-se-á, tanto quanto possível, nas características enumeradas, tendo como base uma forma ABA', podendo a mesma ser intitulada de *Scherzando*. A secção A trabalha o motivo principal da melodia como tema, albergando uma sucessão de pêndulos de quinta inferior e superior. O motivo da parte central é trabalhado como comentário ao tema, em forma de sequência real e de seguida com um DEA II – V – I. O motivo principal é, depois, sequenciado com elementos da escala de tons inteiros; de seguida podem escutar-se acordes que refletem um total acústico¹¹⁷, antes de novo DEA cadencial.

A secção B, relativamente curta, inicia-se com um motivo mais livre, sequenciado uma vez em forma de sequência prolongada de quintas descendentes. Uma nova sequência real com acordes dominantes de sétima e nona, que lembra a secção A, desemboca numa

¹¹⁷ Um total diz respeito ao soar simultâneo ou em proximidade suficiente para se poder percecioner como uma unidade. Neste caso particular, todas as notas de uma determinada escala acústica soam no espaço de uma semínima (Réb e Sib acústico).

breve passagem com elementos da escala octatónica, precedendo um novo acorde dominante, mas com sonoridade diferente dos anteriores. A reexposição ocorre de forma literal, tendo anexada a si uma pequena coda que traz à memória o motivo inicial da secção B e novamente o motivo principal da secção A, antes da cadência final.

Exemplo 42 – *Scherzando* com elementos estilísticos de C. Debussy

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system is marked with a '1' and includes a treble and bass staff. The second system is marked 'Solo' and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system continues the piece with treble and bass staves. The fourth system is marked with a 'II' and shows a change in the bass line. The fifth system is marked 'Solo' and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

First system of musical notation, featuring piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The right hand begins with a series of chords and then moves to a melodic line. The left hand plays a rhythmic accompaniment. The system concludes with the markings *rall.* and *molto rit.*

Second system of musical notation, featuring piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The right hand plays a continuous melodic line. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The marking *I a tempo* is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation, featuring piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The right hand plays a melodic line. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The marking *Solo* is present at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The right hand plays a melodic line. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The right hand plays a melodic line. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The marking *II* is present in the middle of the system.

Sixth system of musical notation, featuring piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The right hand plays a melodic line. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The marking *I* is present at the beginning of the system.

Fonte: Elaborado pelo Autor

11. Reflexão final e conclusão

No que diz respeito à harmonização estilística, a escolha da melodia será sempre, na minha opinião, o fator de maior importância. À medida que a História se desenrola, maior é o leque de escolhas melódicas à mercê dos músicos e igualmente em maior quantidade se apresentam os recursos harmônicos, procura esta estimulada, porventura, pela busca de novos horizontes. É certo que, tradicionalmente, se possa dar preferência à utilização de melodias e textos do tempo em que se vive, ou de antepassados recentes. Contudo, à medida que o legado musical cresce, a retrospectiva vai-se alargando e, com isso, crescem também as oportunidades de criação.

Quero com isto afirmar que o conhecimento e estudo de épocas transatas nos dá a possibilidade de trabalhar determinadas matérias de uma forma mais abrangente e ter à disposição mais pontos comparativos. Em particular, oferece-nos a oportunidade de trabalhar uma melodia concebida e transmitida popularmente, como é o caso de uma melodia infantil, a partir de bases e pressupostos que remontam até três séculos atrás.

Reitere-se, em concordância com o exposto no corpo do trabalho, que a escolha do objeto de estudo da presente investigação foi sempre de cariz erudito. Tendo em vista que o trabalho se moveria à volta dos estilos dos compositores abordados, tendo todos eles um *background* erudito, só faria sentido, no meu entender, que as melodias equacionadas possuíssem também esse cariz. Contudo, apesar de não conceber tal ideia, não posso excluir a possibilidade de surgirem futuras investigações sobre a relação entre uma melodia ou tema dos âmbitos da música ligeira ou jazz e estilos de compositores eruditos. Ainda sobre a escolha da melodia, expresso a minha convicção que, se outras melodias de carácter infantil tivessem sido escolhidas e apresentassem características semelhantes às da melodia escolhida, essa investigação haveria tido semelhante rumo e resultados.

Posto isto, o facto de a escolha da melodia ser o ponto fulcral no trabalho estilístico em nada contrapõe a possibilidade de se trabalhar uma dada melodia em diversos estilos e obter resultados satisfatórios. Cada estilo tratado ofereceu, com certeza, os seus desafios. Porém, penso que estes foram lidados de uma forma eficaz, recorrendo a traços próprios

de cada estilo. Em particular, cite-se o moldar da melodia a certos pressupostos, como (1) a criação de sensíveis em Bach, predominantemente no tratamento da cadência da terceira frase do coral proposto, (2) a alteração das características do compasso, de binário para ternário simples, no minúete no estilo de Mozart e (3) a conceção mais ousada no *Scherzando* com marcos estilísticos de Debussy, correspondendo igualmente à interpretação que faço do estilo do compositor. Como ponto adicional, acrescente-se que o tratamento da melodia nas formas da fuga, *allegro*, e tema e variações se apresenta de forma diferente, onde o moldar da melodia ocorre através de outros meios que potencializam o avivar da mesma, como é o caso do recurso, sobretudo, à figuração; nos três pontos anteriores a estes falamos de alterações intervalares da melodia.

Após o término da investigação, e respondendo às suas questões, concluo que a melodia escolhida se deixou trabalhar, em geral, de uma forma eficaz, não só nos quatro estilos abordados, mas também na generalidade das formas apresentadas: a expectativa inicial foi superada. Fico igualmente convicto que é possível generalizar o conceito abordado neste trabalho a grande parte dos estilos conhecidos, sem que a melodia trabalhada perca a sua identidade. Certamente poderiam ter sido escolhidos outros compositores para representar as épocas da história da música seleccionadas para esta investigação, como L. v. Beethoven, J. Brahms, M. Ravel, ou até mesmo O. Messiaen. Como opinião pessoal, apenas me parece óbvia a necessidade de apresentar o estilo de J. S. Bach, tendo eu este compositor como uma das expressões máximas da música erudita ocidental. Porém, reconheço que a época do barroco tardio possa ser igualmente representada, por exemplo, por G. F. Händel ou G. P. Telemann.

As escolhas exercidas para este trabalho, quer no que diz respeito aos compositores, quer às formas abordadas, em nada invalidam futuras investigações, talvez mais aprofundadas em determinados pontos, sobre estes. Interessante seria, igualmente, uma investigação focada noutra instrumentário e/ou formas dos compositores aqui tratados. Particularmente sinto ser necessária uma abordagem maior e mais profunda a estilos de compositores do século XX, contribuindo, desta maneira, para a confirmação da tese de generalização do trabalho aqui efetuado, ou, até mesmo, o refutar de algumas conclusões.

No que diz respeito às aplicações desta investigação ao ensino, penso ter sido dado, por um lado, um contributo sólido no âmbito da improvisação enquanto vértice entre a teoria/composição e a performance. Uma improvisação capaz deve conseguir ser explicada e analisada¹¹⁸ (Stoiber, 2018, p.10), e, como tal, o improvisador deve possuir, no mínimo, um conhecimento base de técnicas de composição¹¹⁹ (Stoiber, 2018, p.10). Esta importância do entendimento teórico e da necessidade de compreensão de várias estruturas é complementado pela performance, onde as improvisações são, em grande parte das vezes, estudadas, repetidas e, portanto, interiorizadas¹²⁰. Em suma, a improvisação é, enquanto disciplina, a ponte entre a teoria e a prática.

Por outro lado, foram também oferecidas, através desta investigação, referências bibliográficas em número suficiente, que, complementadas com os exemplos do Autor, conferem uma base de material de apoio para as aulas de improvisação, órgão litúrgico e acompanhamento. Como complemento e mais-valia, as gravações dos exemplos desta investigação poderão ajudar à melhor compreensão dos mesmos.

Por fim, que esta investigação faça crescer o interesse e entusiasmo pela disciplina de improvisação, quer, como já referido, na produção de mais trabalhos de carácter semelhante, quer nos agentes e responsáveis pela decisão dos programas curriculares nos vários graus de ensino da música, para que haja um rejuvenescimento desta disciplina no contexto da música erudita em Portugal.

¹¹⁸ “Eine gute Improvisation muss man erklären und analysieren können.“ Citação de Thierry Mechler, organista francês, transcrita por Stoiber na sua publicação.

¹¹⁹ “Aufgrund der Zielsetzung ergibt sich damit eine Einführung in gewisse Kompositionstechniken.” Citação de Günter Berger, organista alemão, transcrita por Stoiber na sua publicação.

¹²⁰ Stoiber faz uma citação da esposa de Marcel Dupré (1886 – 1971), organista francês, que, falando a uma visita, afirma “Entre! O Marcel está de momento a estudar as improvisações para amanhã e deve estar a terminar.” (“Kommen Sie herein. Marcel übt gerade seine Improvisationen für morgen und ist gleich fertig.“) (Stoiber, 2018, p.11).

12. Bibliografia

- Bach, J. S. (1979). *Sämtliche Orgelwerke*. Kassel, Alemanha: Bärenreiter Verlag.
- Bach, J. S. (1989). *Sämtliche Klavierwerke*. Kassel, Alemanha: Bärenreiter Verlag.
- Bartholdy, F. M. (1968). *Sämtliche Werke für Klavier zu zwei Händen – Band 2*. Leipzig, Alemanha: Breitkopf & Härtel.
- Bernaudo, A., & Desportes Y. (1979). *Manuel pratique pour l'approche des styles, de Bach à Ravel*. Paris, França: Gérard Billaudot Éditeur.
- Beyer, R. (2014). *Klavierpraxis Tonsatz / Musiktheorie: Ein Übungsbuch in historischen Stilen – Band 2 – Stilbereich 17./18. Jahrhundert*. Offenbach am Main, Alemanha: Musikverlag Johann André.
- Beyer, R. (2017). *Klavierpraxis Tonsatz / Musiktheorie: Ein Übungsbuch in historischen Stilen – Band 3 – Stilbereich 18./19. Jahrhundert*. Offenbach am Main, Alemanha: Musikverlag Johann André.
- Brillhart, J. (2011). *Breaking free: finding a personal language for organ improvisation through 20th-century french improvisation techniques*. Colfax, NC, Estados Unidos da América: Wayne Leupold Editions.
- Debussy, C. (1969). *Deux Arabesques*. Frankfurt, Alemanha: Edition Peters.
- Debussy, C. (1999). *Preludes – Books One and Two*. New York, NY, Estados Unidos da América: G. Schirmer.
- Decreto-Lei nº 568/76 de 19 de julho. (1976). Obtido de Diário da República Eletrónico nº 168/1976, Série I, páginas 1587-1588. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/568-1976-430597> (último acesso em 12/07/2023).
- Eersel, v. K. (1993). *Koraalimprovisatie: een handreiking*. Baarn, Holanda: Boeijenga Music Publications.

- Fine, L. G. (2009). *The SWOT Analysis: Using your Strength to overcome Weaknesses, Using Opportunities to overcome Threats*. Scotts Valley, CA, Estados Unidos da América: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Gaar, R. (2003). *Orgelimprovisation: Lehrplan und Arbeitshilfen*. Estugarda, Alemanha: Carus Verlag.
- Gárdonyi, Z. (1991). *Kontrapunkt*. Wolfenbüttel, Alemanha: Karl Heinrich Mösel Verlag.
- Gárdonyi, Z., & Nordhoff, H. (2002). *Harmonik*. Wolfenbüttel, Alemanha: Karl Heinrich Mösel Verlag.
- Mozart, W. A. (1982). *Neue Mozart-Ausgabe – Band 1: Die Notenbücher*. Kassel, Alemanha: Bärenreiter Verlag.
- Mozart, W. A. (1982). *Neue Mozart-Ausgabe – Band 9: Klavierwerke*. Kassel, Alemanha: Bärenreiter Verlag.
- Pinto, S. (2017). Apontamentos pessoais / Sebenta da disciplina de *Tonsatz III* da classe do Prof. Dr. Richard Beyer, HfKM Regensburg, Alemanha (parte relevante para o trabalho em anexo).
- Plano Anual de Atividades da Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa (Ano Letivo 2022/2023). (2022). Versão digital obtida em <https://www.institutogregoriano.pt/institui%C3%A7%C3%A3o/documentos/plano-anual-de-atividades> (último acesso em 12/07/2023).
- Plano de Ação para o Desenvolvimento Digital da Escola – Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa. (2022). Versão digital obtida em <https://www.institutogregoriano.pt/institui%C3%A7%C3%A3o/documentos/plano-de-ac%C3%A7%C3%A3o-para-o-desenvolvimento-digital-da-escola> (último acesso em 12/07/2023).

Programa, Critérios e Matrizes de Avaliação da Disciplina de Órgão, em vigor para o ano letivo de 2022/2023. Versão digital obtida em <https://www.institutogregoriano.pt/programas/instrumentos/%C3%B3rg%C3%A3o> (último acesso em 12/07/2023).

Projeto Educativo da Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa (Triénio 2021 – 2024). (2020). Versão digital obtida em <https://www.institutogregoriano.pt/institui%C3%A7%C3%A3o/documentos/projeto-educativo> (último acesso em 12/07/2023).

Relatório da Avaliação Externa das Escolas – Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa (Ano Letivo 2015/16). (2016). Versão digital obtida em <https://www.institutogregoriano.pt/institui%C3%A7%C3%A3o/documentos/avalia%C3%A7%C3%A3o-externa> (último acesso em 12/07/2023).

Richter, B. F. (Ed.). (1912). *Johann Sebastian Bach: 389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor*. Leipzig, Alemanha: Breitkopf & Härtel.

Rogg, L. (2001). *Cours d'improvisation tonale pour les organistes*. Fleurier, Suíça: Editions Musicales Schola Cantorum.

Rogg, L. (2001). *Cours d'improvisation modale ou libre pour les organistes*. Fleurier, Suíça: Editions Musicales Schola Cantorum.

Stoiber, F. J. (1995). *Gehörbildung, Tonsatz, Improvisation*. Regensburg, Alemanha: ConBrio Verlagsgesellschaft.

Stoiber, F. J. (2018). *Faszination Orgel improvisation: Ein Studien- und Übungsbuch*. Kassel, Alemanha: Bärenreiter Verlag.

Website da Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa. <https://www.institutogregoriano.pt/in%C3%ADcio> (último acesso em 12/07/2023).

Wörner, K. H. (1993). *Geschichte der Musik – Ein Studien- und Nachschlagebuch*.
Göttingen, Alemanha: Vandenhoeck & Ruprecht.

Glossário

Acorde-retardo: Ver Duplo retardo.

Additions: Do inglês “adições”. Dizem respeito à expansão das notas de acorde, como, por exemplo, a nona.

Apogiatura: Forma de figuração que se define como uma nota estranha ao acorde que é alcançada por salto e que resolve para uma nota de acorde, geralmente por grau conjunto.



Antiparalelas: Sucessão de determinados intervalos em movimento contrário. Termo utilizado de forma mais notória em relação a consonâncias perfeitas – quintas e oitavas antiparalelas (ver Paralelas).

Cadência: Perspetiva harmónica/vertical dos finais de frase. Vista predominantemente como uma sucessão de determinados acordes e não de cláusulas (ver Cláusula).

Cláusula: Perspetiva vocal/linear dos finais de frase. Este termo abrange dois fenómenos – o alcançar da nota fundamental por uma voz e a combinação de duas ou mais cláusulas na polifonia.

Coerência melódica: Tem como prioridade a linearidade. Por exemplo, numa determinada voz a sensível resolver melodicamente para a tónica.

Coerência harmónica: Tem como prioridade a escrita e audição de todas as notas de um acorde.

Comes: Do latim “seguinte” ou “aquele que segue”. Relativo à resposta ao tema de uma fuga na tonalidade uma quinta acima (geralmente).

Dezimensatz: Do alemão “harmonização com décimas” ou “frase em décimas”.

Dominante / Dominantização: um acorde ou uma ligação entre acordes é dominante se contiver a sensível da nota fundamental do próximo acorde. Usualmente o primeiro acorde da ligação é um V ou VII grau.

Duplo encadeamento autêntico (DEA): Modelo harmônico que abrange duas progressões autênticas, nas quais a última progressão é sempre dominante (ou seja, existe sensível) e pelo menos uma das progressões é de quinta autêntica (ver exemplo 5).

Duplo retardo: Surgimento simultâneo em duas vozes distintas de um retardo. Um exemplo frequente é o duplo retardo de quarta e sexta. Ao aparecimento simultâneo de retardos em três ou mais vozes pode ser dado o nome de acorde-retardo.



Dux: Do latim “guia” ou “líder”. Relativo à proposta do tema de uma fuga na tonalidade de referência.

Escala acústica: Em termos simplificados, esta apresenta o quarto elemento alterado ascendentemente e o sétimo elemento alterado descendentemente, quando comparado com uma escala diatônica maior.



Escala octatónica: Igualmente chamada escala alternada de oito tons. Esta é composta por meios-tons e tons inteiros, alternadamente. A mesma virá a ser, mais tarde, o 2º modo de transposição limitada de O. Messiaen.



Figuração: Refere-se ao avivar da harmonia, através de certos acontecimentos melódicos ou rítmicos. Esta divide-se em dois grupos – a figuração com notas de acorde e a figuração com notas estranhas ao acorde.

Figuração harmónica: Figuração que envolve notas de uma só harmonia ou acorde.



Figuração rítmica: Repetição de notas de uma determinada harmonia ou acorde na mesma voz.



Mistura: Movimento paralelo de acordes (ver exemplo 38).

Modulação com tom central: Tipo de modulação na qual uma das notas do acorde de partida age, primeiramente, como âncora para a modulação e, de seguida, como sensível (ver exemplo 23).

Modulação cromática: Tipo de modulação que tem como referência uma nota que é elevada, geralmente, dois meios tons sucessivos.



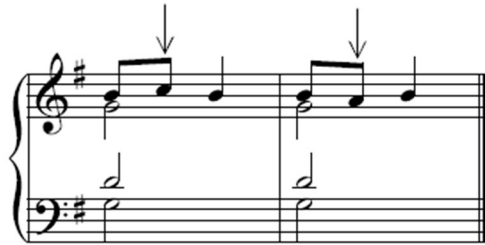
Modulação enarmónica: Tipo de modulação que utiliza, usualmente, o acorde de sétima diminuta ou o acorde de quinta e sexta aumentada (*german sixth*) (ver exemplo 22).

Níveis de transposição: Referentes às tonalidades e baseados no ciclo das quintas e num nível inicial (0). A unidade é a quinta perfeita. Por exemplo, se Sol Maior for o nível 0, Ré Maior é o nível +1 e Dó Maior o nível -1. As tonalidades relativas são representadas por um “R”. Prosseguindo o exemplo, 0/R será Mi Menor, Si Menor +1/R e Lá Menor -1/R.

Nota pedal: Prolongamento de uma nota sobre a qual soam diversas harmonias. Esta encontra-se associada, usualmente, à voz mais grave.



Ornato: Forma de figuração que se define como uma nota estranha ao acorde, que surge por grau conjunto de uma nota de acorde e a ela retorna.



Ornato superior e ornato inferior

Paralelas: Sucessão de determinados intervalos em movimento paralelo. Termo utilizado de forma mais notória em relação a consonâncias perfeitas – quintas e oitavas paralelas.

Pêndulo: Modelo harmónico que abrange três acordes (duas progressões), sendo que o acorde inicial e final são iguais. Esquemáticamente: X – Y – X (ver exemplo 2).

Período: Estrutura frásica, geralmente baseada em múltiplos de dois compassos. Um exemplo usual é a utilização de um período de oito compassos, dividido em dois grupos de quatro. Estes grupos podem ser definidos como *Vordersatz* = a frase que precede ou proposta, e *Nachsatz* = a frase que sucede ou resposta.

Progressão autêntica: Progressão descendente, existindo três – terceira autêntica, quinta autêntica e sétima autêntica. O contrário de progressão plagal.

Progressão plagal: Progressão ascendente, existindo três – terceira plagal, quinta plagal e sétima plagal. O contrário de progressão autêntica.

Real: Que respeita uma determinada estrutura interválica. No contexto da figuração – notas estranhas ao acorde na forma de sensível.

Retardo: Forma de figuração, em três fases, que se define como uma nota estranha ao acorde que pertence à harmonia anterior (1ª fase: preparação), permanece na mesma voz com a mudança de acorde (2ª fase: entrada da dissonância) e resolve, de modo geral, descendente por grau conjunto, devendo a resolução acontecer numa parte fraca do compasso (3ª fase: resolução). Os retardos mais frequentes são os de quarta e de sétima.



Ritmo harmónico: Percurso da harmonia por unidade de tempo, definido pelo compasso, tempos fortes e fracos, e pela divisão e subdivisão temporal.

Sensível: Nota que aspira a resolver para a sua fundamental, distando estas meio-tom entre si. Termo utilizado comumente no contexto da música tonal.

Sequência: Modelo harmónico que consiste na repetição de um padrão melódico, rítmico e/ou harmónico, reconhecível auditivamente e visualmente. Os seus elos podem ser simples (por exemplo, sequência de quintas descendentes) ou ter mais do que uma progressão (por exemplo, sequência de Pachelbel).



Sequência de quintas descendentes



Sequência de Pachelbel

Sobreposição: Indica a sobreposição de dois acordes. Em geral, o acorde do grau sobreposto é totalmente escrito, ao invés do acorde que confere a base da sobreposição, que é representado apenas pela sua fundamental (ver exemplo 40).

Suplemento: Acontecimento musical depois de executada a nota final da melodia.

Tonal: Que respeita uma determinada tonalidade.

Tonalidade paralela: Tonalidade com o mesmo centro tonal, mas com gênero oposto. Por exemplo, Ré maior – Ré menor.

Total (armônico): Soar simultâneo ou em proximidade suficiente de uma harmonia ou escala (ver exemplo 42, 4º sistema, 1º compasso – total acústico de Réb e Sib).

Anexos

Anexo 1 – Programa da audição de 04/02/2023 (9h30)



Sábado, 4 de Fevereiro de 2023 | Sala 28 | 9h30

Audição de Órgão

Classe do Prof. António Esteireiro

Programa

J. S. Bach (1685-1750)	Wer nun den lieben Gott läßt walten, BWV 642	Filipa Bonito (6º grau)
A. Girard (1959)	Voyage sur um nuage	Miguel Pereira (1º grau)
C. Marchand (1972)	Danse de saint Guy	Maria do Mar Varanda (3º grau)
M. Corrette (1707-1795)	Bon Joseph écoute moi	Marta Afonso (3º grau)
C. Marchand (1972)	Balade du Revenant	Marta Afonso e Beatriz Munhoz
A. de Klerk (1917-1998)	Inventio VI	Beatriz Munhoz (3º grau)
J. S. Bach (atrib.)	Praeludium em Sol M, BWV 558	Leonor Monteiro (4º CG)
P. Hall	Algy and the Bear	
C. Rinck (1770-1846)	Praeludium em Sol M	Luísa Reis (5º grau)
J. S. Bach	Nun komm der Heiden Heiland, BWV 599 Vater unser in Himmelreich, BWV 636	António Costa (5º grau)
F. Mendelssohn (1809-1847)	Sonata em Ré M, op. 65, nº 5 II. Andante com moto	Tiago Rocha (6º grau)

Anexo 2 – Programa da audição de 04/02/2023 (11h00)



Sábado, 4 de Fevereiro de 2023 | Sala 28 | 11h

Audição de Órgão e Improvisação

Classe do Prof. António Esteireiro

Programa

F. Waterman	Little Waltz	Maria Correia (3º IM)
M. Aaron	Rockin'on	
F. Waterman	Russian danse	Maria Correia Lúisa Correia
M. Corrette (1707-1795)	Bom Joseph écoute moi	Marta Afonso (3 grau)
C. Marchand (1972)	Balade du Revenant	Marta Afonso e Beatriz Munhoz
A. de Klerk (1917-1998)	Inventio VI	Beatriz Munhoz (3º grau)
F. Couperin (1668-1733)	Messe pour les Paroisses (1690) <i>Plain-chant du premier Kyrie, en taille</i>	Luís Verdelho (6º grau)
T. Jobim (1927-1944)	Desafinado	Júlia Diamantino (2º AI)
M. Corrette	Suite du 2e ton <i>Grand Jeu</i>	Rafael Castro (3º grau)
J.S Bach (1685-1750)	Jesu, meine Freude, BWV 610	Lúisa Correia (4º grau)
J. S. Bach (atrib.)	Prelúdio em Si bemol M BWV 560	
J. S. Bach	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, BWV 609	Frederico Castro (7º grau)
	Improvisação	Ana Moreno (1º AI)

Anexo 3 – Programa da audição de 18/03/2023



Sábado, 18 de Março de 2023 | ESML | Sala 1.72 | 11h15

Audição de Órgão

Classe do Prof. António Esteireiro

Programa

D. Scarlatti (1685-1757)	Sonata em Sol M, K. 304	Filipa Bonito (7º grau)
J. S. Bach	Wer nun den lieben Gott lässt walten, BWV 642	
J. Krieger (1649-1725)	Minuete em Lá m	Miguel Pereira (1º grau)
A. Girard (*1959)	Voyage sur un nuage	
L. Wely (1817-1870)	Verset	
J. S. Bach (atrib.)	Prelúdio em Sol menor, BWV 558	Marta Afonso (3º grau)
A. de Klerk (1917-1998)	Inventio VI	Beatriz Munhoz (3º grau)
J. S. Bach (atrib.)	Prelúdio em Ré m, BWV 554	
J. C. Bach (1642-1703)	Ach Gott vom Himmel siehe darein	Rafael Castro (3º grau)
J. S. Bach	Jesus Christus, unser Heiland, BWV 626	
J. S. Bach (atrib.)	Prelúdio e Fuga em Si bemol M, BWV 560	Luísa Correia (4º grau)
S. Karg-Elert (1877-1933)	Freu dich sehr, o meine Seele, op. 65, nº 5	
O. Messiaen (1908-1992)	Subtilité des Corps glorieux (1939)	Luísa Reis (5º grau)
J. S. Bach (atrib.)	Fuga em Sol M, BWV 557	
S. Karg-Elert (1877-1933)	Interlude for organ nº 11, W 13	Leonor Monteiro (4º Pl)
F. Couperin (1668-1733)	Récit de Chromorne em Taille (Messe pour les Convents)	
F. Couperin (1668-1733)	Récit de Chromorne em Taille (Messe pour les Paroisses)	António Costa (5º grau)
J. S. Bach (1685-1750)	Toccatà em Ré m, BWV 565	
F. Mendelssohn (1809-1847)	Andante con moto, op. 65, nº 5	Tiago Rocha (7º grau)
V. Lübeck (1654-1740)	Prelúdio em Ré m, LübWV 11	Frederico Castro (7º grau)

Anexo 4 – Programa da audição de 27/05/2023



Sábado, 27 de Maio de 2023 | ESML | Sala 1.72 | 11h30

Audição de Órgão
Classe do Prof. António Esteireiro

Programa

M. Aaron J. Kember Ch. Martin	Ghosts at midnight Bah-ba-doo-bah Dueto, op. 123, nº 17	Maria Correia (3º IM)
J. Krieger (1649-1725) A. Girard (*1959)	Minuete em Lá m Voyage sur um nuage	Miguel Pereira (1º grau)
C. Franck (1822-1890) J. S. Bach (1685-1750)	Prelúdio em Fá m Jesus Christus, unser Heiland, BWV 626	Rafael Castro (3º grau)
J. S. Bach (atrib.) H. Lesvenan (1966)	Prelúdio em Sol menor, BWV 558 Clin d'œil à Béla Bartok	Marta Afonso (3 grau)
J. S. Bach (atrib.) R. Schumann (1810-1856) A. de Klerk (1917-1998)	Prelúdio em Ré m, BWV 554 Wilder Reiter, op. 68, nº 8 Inventio VI	Beatriz Munhoz (3º grau)
J. M. Michel (1962)	On the Mountains	Luis Verdelho (6º grau)
F. Couperin (1668-1733) J. S. Bach (atrib.)	Récit de Chromorne em Taille (excerto de Messe pour les Convents) Prelúdio em Sol M, BWV 557	Leonor Monteiro (4º PI)
F. Couperin S. Karg-Elert (1877-1933)	Récit de Chromorne em Taille (excerto de Messe pour les Paroisses) Freu dich sehr, o meine Seele, op. 65, nº 5	Lúisa Correia (4º grau)
Ch. Rinck (1770-1846) J. S. Bach	Prelúdio em Sol M Fuga em Sol M, BWV 557 (atrib.)	Lúisa Reis (5º grau)
S. Karg-Elert M. Reger (1873-1916)	Interlude nº 2, W 13 Wie schön leuchtet der Morgenstern, op. 135a	António Costa (5º grau)
J. S. Bach V. Lübeck (1654-1740)	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, BWV 609 Prelúdio em Ré m, LübWV 11	Frederico Castro (7º grau)

Anexo 5 – Programa da audição de 17/06/2023



Sábado, 17 de Junho de 2023 | Sala 28 | 9h30

Audição de Órgão

Classe do Prof. António Esteireiro

Programa

J. S. Bach (1685-1750)	<i>Fuga em Sol M, BWV 557 (atrib.)</i>	Luisa Reis (5º grau)
Ch. Rinck (1770-1846)	<i>Prelúdio em Sol M</i>	
Olivier Messiaen (1908-1992)	<i>Subtilité des Corps glorieux (1939)</i>	
J. S. Bach	<i>Wo soll ich fliehen hin, BWV 646</i>	
M. Corrette (1707-1995)	<i>Grand Jeu da Suite do 2º tom</i>	
<hr/>		
F. Couperin	<i>Chromorne en Taille (Messe pour les Paroisses)</i>	António Costa (5º grau)
J. S. Bach	<i>Nun komm der Heiden Heiland, BWV 599</i>	
S. Karg-Elert (1877-1933)	<i>Interlude nº 2, W 13</i>	
M. Reger (1873-1916)	<i>Wie schön leuchtet der Morgenstern, op. 135a</i>	
J. S. Bach	<i>Toccat e Fuga em Ré menor, BWV 565</i>	

Anexo 6 – Apontamentos pessoais – Sebenta da disciplina de *Tonsatz III*

	<p style="text-align: center;"><u>Tonsatz III</u></p>	
•	<p><u>(Die Übergangszeit der) Klassik</u></p>	
	<p>Konservativer Charakter Stil → Bach progressiver Stil → Italien (Galanten Stil ab 1720)</p>	
-	<p>"Gleichzeitigkeit der Ungleichem"?</p>	
•	<p>Klassik → "classicus" (lat) (auctor) ↳ vorbildlicher Schöpfer, Muster</p>	
	<p>Trias classicus → Haydn, Mozart, Beethoven</p>	
	<p>"noble simplicité" → edle Einfachheit; Das Einfache wird zu einem Niveau gebracht, wird mobilisiert</p>	
	<p>→ Haydns "Kaiserhymnus" (Streichquartett) → Beethovens 9. Symp 4. Satz</p>	
	<p>Aufklärung und Naturalismus (auch Natürlichkeit)</p>	
	<p>Nach I. Kant ist Aufklärung "der Ausgang des Menschen aus seinem selbstverschuldetem Unmündigkeit"</p>	
•	<ul style="list-style-type: none">- frz. Revolution (1789)- Unabhängigkeitserklärung der USA (1776)- Allgemeine Erklärung der Menschenrechte	

Neuigkeiten der Klassik

- Generalbass verschwindet (außer im der Kirchemmusik bis Schubert!)
 - Komplexe Polyphonie verschwindet zugunsten Homophonie (auch der Kontrapunkt wird vereinfacht)
 - Vereinfachung der Harmonik
 - Die Melodik ist eine zentrale, wichtige Elemente; Periodik
 - "Stile zum temer": Im Barock läuft ein Stück immer mit einer gleichen Stimmung. Im Gegensatz zeigt die Klassik lebendigen Affektwechsel (Ver mollung, Instrumentation) sogar innerhalb eine enge Zeitspanne (Fachausdruck: "die kursive Tempoprache").
- Die klassische Musik lebt vom Zeit-erlebnis!

- Schönheitsideal der Klassik:
Die Musik muss immer schön sein;
ist eine schöne Kunst gegenüber
der Zahlenkunst ~~des~~ des Barock

Neue Gattungen des spätem 18. Jhdts

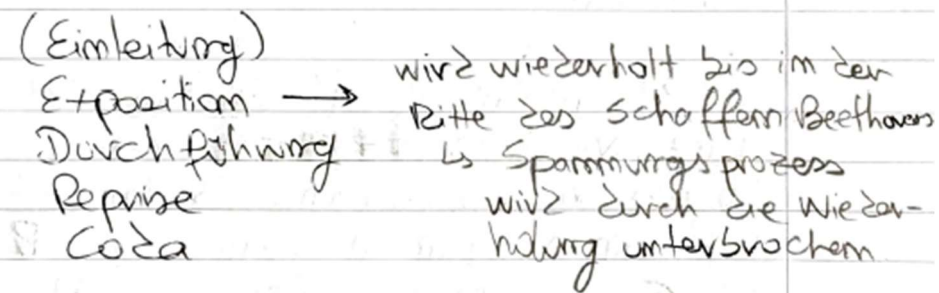
- Schemensatzform im der Sonate
- Sinfonie
- Menuett
- Streichquartett

Tonart II
②

- → Presto → neues Tempoangebot der Klassik
- Orgel ist wenig wichtig in der Klassik → starreres Instrument gegenüber dem Hammerklavier und der Geige

⇒ Mozart → 18 Klaversonaten (Beethoven 32 Kl. son.)

- Analyse der B-Dur-Klaversonate (KV 570) + Übung 1
- (Akademische) Sonatenhauptsatzform



	Dur-Sonaten	Moll-Sonaten
1. Thema	0	0
2. Thema	+1	0/P
Schluss der Exposition	+1	0/P

Stilmittel der Wiener Klassik

- → dominanter Terzquartakkord (Modulations-) Techniken am Anfang der Durchführung:

Insgesamt werden die Modulationsabstände viel größer!

• Vermollung bzw. Variationsharmonik bzw. Variation (z.B. F-Dur \rightarrow F-Moll);
3 Quinten herunter

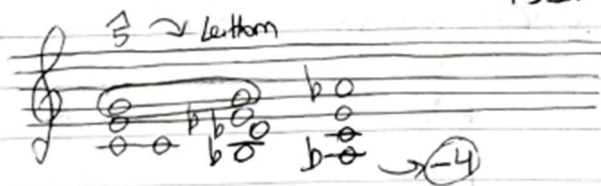
Typisch am Anfang der Durchführung ist ein Motivdruck.

Charakteristika der Durchführung sind

- motivische, thematische Arbeit
- Modulation
- Verarbeiten: verkürzen, vergrößern, verziern

• Tomzentrale Modulation (TZMoZ)

ganz wichtiges ~~Verfahren~~ meines Modulationsverfahren! Es basiert auf einem gemeinsamen Tom! Bis zu 6 Quinten herunter (herauf)



Die Quinte "G" von C-Dur wird zum tertium (i.e. zur Terz). Des folgenden Es-Dur triadischen $\frac{4}{3}$ -Akordes. Dieses Geschehen heißt Modulationskern und liegt im Zentrum folgenden Beispielen immer im Sopran!

Tonzentrale MoZ. (Dur → Dur)

• Spielübung (nach dem Memvett-Modell)

→ Modulation mit der Ausgangstonika
Ausgangs Kadenz, T-Z Modulation, Ziel Kadenz

C: T S D T → A^b: D₅^F T S D T

C: T S D T → D^b: D^F T S D T

C: T S D T → F: D₇ T₃ S D T

→ Modulation mit der Ausgangsdominante

	3	8	3	5	→ E ₅ (-3)
	8	5	8	3	→ C (0)
C:	5	3	5	8	→ A ₅ (-4)

T S T D

URP

→ Modulation mit der Ausgangsstruktur.

$$C: \begin{array}{ccc|c} \hat{5} & \hat{8} & \hat{5} & \hat{3} \\ \hat{8} & \hat{3} & \hat{8} & \hat{5} \\ \hat{3} & \hat{5} & \hat{3} & \hat{8} \end{array} \rightarrow \begin{array}{l} B(-2) \\ Des(-5) \\ Ges(-6) \end{array}$$

$\underbrace{\quad \quad \quad}_{TDT} \quad S$
 OQP

→ Tabellarische Darstellung [9 Möglichkeiten]

Terz ↙	Sopranlage	D ⁷ -Umkehrung	Verzeichen
	Ausgangsstruktur	Zeltformant	Abstand Zeltformant
	$\hat{5}$	4 3	-3 Dom -4 Terzka -5 Sussem
	$\hat{8}$	7	-4 D -5 T -6 S
	$\hat{3}$	2 1	0 D -1 T -2 S

Andere Möglichkeiten:

• ~~Mit der Septime (Terzka)~~

Modulation
mit der
Ausgangs-
struktur
Moz Kern
im Sopran

Septime (Terzka) der D⁷ Zeltformant:

$$\begin{array}{l} \hat{8} \rightarrow +1 \\ \hat{5} \rightarrow +2 \\ 3 \rightarrow +5 \end{array}$$

Quinte der D⁷ Zeltformant:

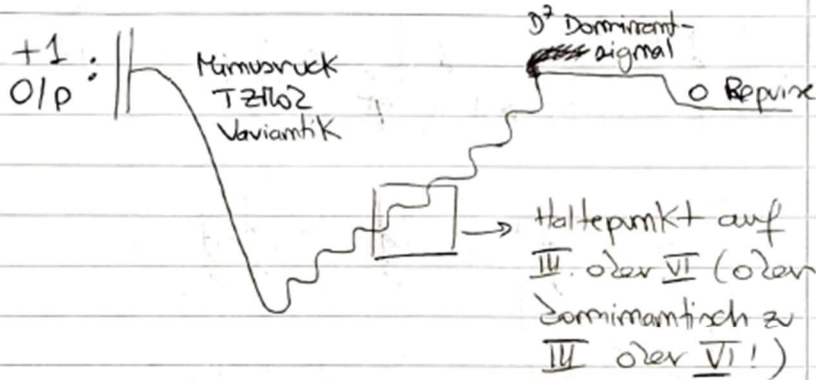
$$\begin{array}{l} \hat{8} \rightarrow -2 \\ \hat{5} \rightarrow -1 \\ 3 \rightarrow +2 \end{array}$$

Grundton der D⁷ Zeltformant:

$$\begin{array}{l} \hat{8} \rightarrow -1 \\ \hat{5} \rightarrow 0 \\ 3 \rightarrow +3 \end{array}$$

⇒ Modulationsverlauf einer Durchführung einer klassischen Sonate

↳ ~~Spät~~ Spät Mozart // früh Beethoven

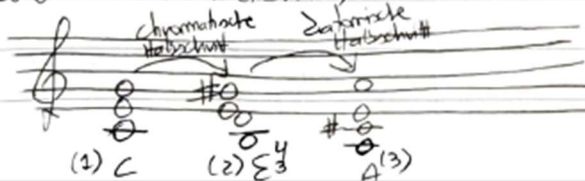


Bei "Spät-Beethoven" um 2 Schübe geht auch nach ⊕-Bereich; Überschlag; mehrfache Minusdrucke möglich!
 (!) Nach oben zu modulieren ist bei Mozart untypisch!

[Kernner / Liebhaber]

• Chromatische Modulation (bis zu 7 Quinten) herauf

Chromatische Schritt nach oben des Modulationskernes (im Sopran) (wo die Modulation vollzieht)



- (1) Ausgangstomat
- (2) Ziel dominant
- (3) Ziel tonart

• Spielübung (chromatischste Modulation ^{Dur-}Dur)

C: T S D T → A D⁷ F S D T

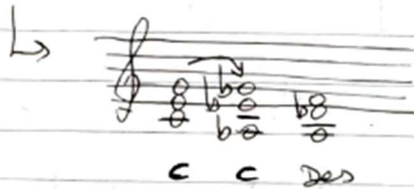
C: T S D T → D⁷ F S D T

C: T S D T → F⁷ F S D T

⇒ Modulation mit 2en Ausgangsdominante
um 2 Ausgangszusdominante ist analog zur
Tonzentrierten Modulation! Tabelle:

Sop. Lage Abg. altk	D ⁷ Umk. Zielton.	Vorzeichen- abstand
1 5	4 3	+4, +3, +2 D T S
1 6	7	+3, +2, +1 D T S
1 3	2	+7, +6, +5

- Wie zur tonzentralen Modulation aufwärts, gibt es auch chromatische Modulation abwärts!



- Tonzentrale Modulation im Bass ist interessant! Probieren!

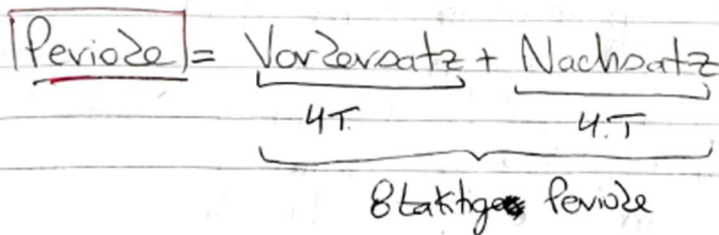
⇒ Symbolik bei Modulation

- Umzertungsmodulation Bei QFS
C: u
a: u
- Chromatische bzw. tonzentrale "Folgefall" Modulation →
- Enharmonische Modulation ≈

Das Menuett

Form ||:A:||:B:||:A:||

↳ 8+8 = 16 Takte



Vorersatz: (a) ← Kontrast → (b)

Nachsatz: im Kontrast zum Vorersatz

Teil A $\overbrace{(a) (b) (a') (b)/(c) :||}^{\text{HS} \quad \text{GS im 0/+1}}$
8taktige Periode

Teil B T. 9-12 → freie Motivwahl:
Variante von ~~a~~ oder b (wortwörtlich?)
oder ganz neu; oder Variante von a
oder a (wortwörtlich?)

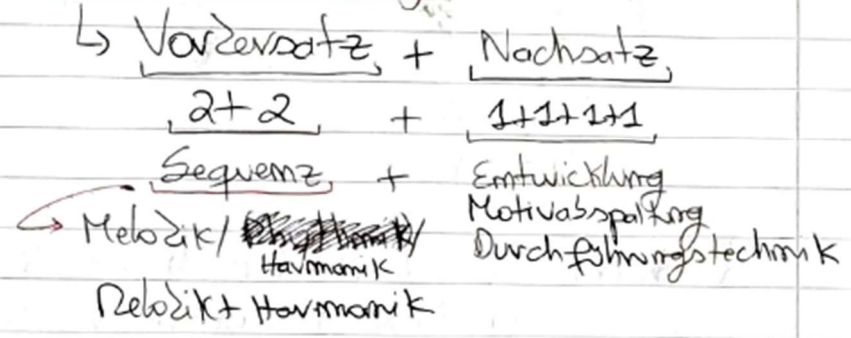
T. 13-16 → (a)/(a') + frei

Charakteristika:

- fast nie 4stimmig; Im 2er Regel 2stimmig + Verdichtung am Schluss → 3stimmig
- Alberti-Figuren im Bass (Spitzton wird geisthalten; enge Lage ~~→~~ harmonische Füllung; normalerweise im Mittelteil (T. 9-12) benutzt)
- Septimen müssen (noch!) korrekt aufgelöst werden!
- Bei Doppeltrich: immer formelzarte Kadenz! Varietas: einmal T-Kl, einmal S-Kl benutzen; nie die gleiche Zäsur

- Bei freiem Teilern: Oberquintpenzel, ADW (IV-V-I; II-V-I); Abschließt einer DFS; Dominant-orgelpunkt; Dominante-Tonika-Tonika-Dominante; Parallelismus
- Wenn ein Auftakt vorkommt, immer dies beibehalten!

Satz/Satzformung



Teil A

↳ Sequenz
Keine Kontrast!

Teil B

Mittelteil (T. 9-12) → anders eigenes Material
"Reprise" (T. 13-16) (~~...~~)

Motiv-

Periode und Satz

Bemerkungen vom H. Koch? ("Versuch... Anleitung")?

Stilmittel der Wiener Klassik (Fortführung)

- Halbverminderte Septakkord ab VII um $\sharp IV$ im Dur (vor allem gemesseltig)
 → Fürs ganze 19. Jhd sehr wichtig!
 Bei Bach sehr selten als vii^4_3 (sonst ii^6_5)

(1) 33 (2) 55

VII^7 I
 D^7 C

$D^{\sharp 7}$ $D^{\sharp 5(67)}$ I

Auflösung zur Quinte (nach Funktions-
 theorie!) des Akkordes entweder zur
 Terz (1) oder Quinte (2) des folgenden
 Akkordes. Nie ~~zur~~ zur Terz (Quinte-
 parallele) oder Terz, wenn sie Leitton
 ist! (also Doppeldominante zur Dominante (2))

Spielübung (Halbverminderte Septakkorde als VII oder $\sharp IV$ im Dur)

Nur diese Lage:

- Neuigkeiten anhand 1. Satz KV 570

→ 4-stimmiger Satz ist Abnahme;
Zimmer freier Satz (Zömmstimmung?).
"Die Kultur des 4-stg. Satzes ist vorbei" (Notte)

→ Sonate als neue Kammermusikalische
Gattung; Sinfonie im Orchestralbereich;
Menuett, Romantiform, Variationsform,
Streichquartett

→ Verlangsamung des harmonischen
Rhythmus (im Vergleich zum Barock);
flächigere flächenhafte Harmonik über
mehrere Takte; einfache Harmonik
(I, IV-V-I; I-ii-V-I); wenig
Zwischenakkorde

→ chromatische Figuration (!)

→ Alberti-Bars // Albertibars-ähnliche Figuren
↳ Domenico Alberti (1710-1740)

→ Dominanter Terzquartakkord

→ Modulationsarten; langsame Einleitung
einer Sinfonie; Durchführung ^{im} reinen
Sonate/Sinfonie; Coda vom Sonaten-
und Sinfoniesätzen (bei Beethoven)

- Themenanzahl im der Sonatenhauptsatzform:

- Monothematik
- Themen Dualismus
- Polythematik

- Im Durchführungen von Mozart und auch Beethoven permezt das Geschehen zwischen "Unerwartetes" und eine Zeit Ruhe. Als einem gewissen Zeitpunkt geht es weiter mit anderem Entwicklungen

Lehrprobe
TUKulano

Doppelleitern Klänge → alterierte Akkorde!
(wie z.B. der Neopentaton)

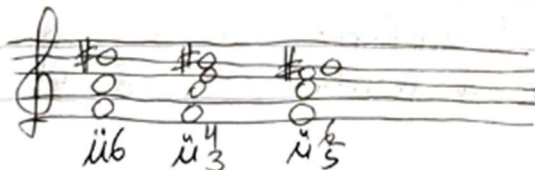
↳ übermäßige Sexte zwischen Bass und einer Oberstimme



2 Leitöne: 1mal ↑
1mal ↓

(Vergleich mit dem Klauseln der Renaissance!?!?)

↳ Dominantische Akkorde mit einem tiefenwertem Ten. Häufig aber als Doppel dominante (in der Wiener Klassik); nie mit Quintfall, im Bass (als Dominante → siehe Alban Berg op. 1)



↳ Im 19. Jhd hat man geglaubt, dass diese Akkorde aus verschiedenen Herkünften kämen, was nicht wahr ist. Jedoch sind noch heute diese Begriffe weit verbreitet:

- italian Sixth → $\overset{u}{\underset{6}{\parallel}}$ übermäßiger Sextakkord
- french Sixth → $\overset{u}{\underset{3}{\parallel}}$ übermäßiger tertiquintakkord
- german Sixth → $\overset{u}{\underset{5}{\parallel}}$ übermäßiger Quintsextakkord
- (Neapolitan Sixth → bII_6)

↳ William Crotch (1812)

Handwritten musical notation for three chords: Italian Sixth, French Sixth, and German Sixth. Each chord is shown in two staves (treble and bass clef). The chords are: Italian Sixth ($\overset{u}{\underset{6}{\parallel}}$), French Sixth ($\overset{u}{\underset{3}{\parallel}}$), and German Sixth ($\overset{u}{\underset{5}{\parallel}}$).

⊗ ohne Figuration würde eine offene Quintparallele entstehen, die sog. "Mozartquinte". Sie ist ^{aber} keine Übspie: Mozart hat möglichst versucht, diese Quinte zu vermeiden. Üblich auch mit Quartsextvorhalt:

Handwritten musical notation for three chords with a quart-sextave suspension. Each chord is shown in two staves (treble and bass clef). The chords are: Italian Sixth with a quart-sextave suspension ($\overset{u}{\underset{6}{\parallel}} \overset{4}{\underset{5}{\parallel}}$), French Sixth with a quart-sextave suspension ($\overset{u}{\underset{3}{\parallel}} \overset{4}{\underset{5}{\parallel}}$), and German Sixth with a quart-sextave suspension ($\overset{u}{\underset{5}{\parallel}} \overset{4}{\underset{5}{\parallel}}$).

⇒ echte alterierte Akkorde →
 kommen im Keiner Tonart von
 unechte alterierte Akkorde →
 Die Töne des Akkordes sind im
 einer Tonart enthalten (wie z.B.
 Die Doppeldiskordklänge)

	$\overset{6}{\underset{5}{\text{ii}}}$	$\overset{4}{\underset{3}{\text{ii}}}$	$\overset{6}{\underset{5}{\text{ii}}}$ → $\overset{7}{\underset{5}{\text{ii}}}$
Stufen	ii ^{6aug}	ii ^{4/3}	ii ^{6aug} → Zweifach vermindert!
Funktion	$\overset{7}{\underset{5}{\text{ii}}}$	$\overset{7}{\underset{5}{\text{ii}}}$	$\overset{7}{\underset{5}{\text{ii}}}$ (= $\overset{7}{\underset{5}{\text{ii}}}$)
Abs. Akk. Bez.	ii ^{6aug}	ii ^{6aug}	ii ^{6aug}
Bez. mit Ländernamen	italian Sixth (it6)	french Sixth (Fr ^{4/3})	german Sixth (ger ^{6/5})

Enharmonische Umdeutung Änderung der Tonbezeichnung durch Ummotiation im Rahmen einer enharmonischen Modulation in eine Tonart.

Enharmonische Verwechslung beim schreibtechnische Auswechslung der Notation zugunsten leichter Lesbarkeit

Klangtäuschung (Klang) Klanglich identische Akkorde jedoch werden unterschiedlich modale Töne anders als erwartet auf gelöst (siehe auch "Stimmittel von R. Wagner) → Beispiele

• Leitereigene Terzverwandschaft

HF	Parallel	Gegenklang
Dur	3 ⁻ ↓	3 ⁺ ↑
Moll	3 ⁺ ↑	3 ⁻ ↓

Alternierte Akkorde (der Wiener Klasse)

- Doppeltönige Akkorde
- Klänge mit hochaltererter Quinte

$5 > = 5 b$; $5 < = 5 \#$

F: D^{5<} T D⁷ T D^{5<} T₃ D^{7#5} T₃

Dreiklang mit hochaltererter Quinte Dominantseptakk. mit hochaltererter Quinte "Till-Eulenspiegel-Akkord" 4 Leitöne!

→ Klangtäuschung → Klingt wie ein halbwerminderter Akkord

→ Klavierpraxis: Doppeltönigklänge

ADW mit
Doppelleitungsclängen
im figurativen
Verbindungen
(figurativ verbinden)

C: t $\overset{7}{\text{D}} \overset{2}{\text{D}} \overset{5}{\text{D}}$
i $\overset{\text{Gang}}{\text{10}} \overset{\text{Gang}}{\text{II} \frac{4}{3}} \overset{\text{Gang}}{\#10} \overset{6}{5}$
tt6 $\overset{4}{\text{IV}} \overset{3}{3}$ ger $\overset{6}{5}$

→ Lexikon der Harmonielehre: Arnann

Modulationsarten (siehe auch dazu Klavierpraxis Band III S. 40/41)

- Diatonische Modulation (Umdeutungsmodulation)
↳ nahe Abstammte; Beispiel:

C F C | $\textcircled{\text{G}}$ A⁷ | h G A | D
↳ wäre Dominante, ist aber Subdominante

C: T S T | D
D: $\left[\begin{array}{c} S \\ S \end{array} \right] \overset{6}{\text{D}} \overset{2}{\text{D}} \overset{5}{\text{D}} \overset{2}{\text{D}} \overset{5}{\text{D}} \overset{2}{\text{D}}$
Parallelismus

- Sequenzen (OFS, Manteseq, ---)
- Variantik (-3/+3)
- Tonzentrale Modulation
- chromatische Modulation
 - enharmonische Modulation (Umdeutungsmodulation)
 - Setzung (neue Tonika etabliert sich, ohne jegliche Verbindung)
- Unisono

→ Durchführung einer (klassischen) Sonata: Arbeitsschritte

- 16-20 Takte
- Beginn im +1 (Durchsomatem...)
- Minusdruck durch Tzmo2 / Variamtk
- OOPs zu Beruhigung
- mindestens einem Doppelpunktklang benutzen

- Trugschluss bei der 3. oder 6. Stufe der Ausgangstonauf (Zusammen auf diesem Stufen)
- Modulation mit \bar{u}^6
- allmähliche Vorbereitung der Reprise → Dominantsignal
- Kontrapunktische Elemente (Doppelter Kontrapunkt bzw. Stimmtausch um 2/ oder Invertieren)

Enharmonische Modulation mit dem vollverminderten Septakkord

Handwritten musical notation showing a sequence of chords on a treble clef staff. The chords are: Fb, C/C, G#, A/A, F#, and A. Below the staff, the chords are labeled with their root notes and intervallic structures: Fb, C/C, G# 5, A/A 3, F# 3, and A 2 (6/4).

- Leitton ist immer der Quinthöchste Ton!
- Attentische Auflösung!

Die enharmonische Modulation basiert auf dem Prinzip der enharmonischen Umdeutung, das bedeutet, einzelne Töne gleichklingender Akkorde werden umgeschrieben und ändern dadurch ihre Bedeutung.

C: T S T D₃ A: D₃ T S D T

Leitton-
austausch

Gegenbewegung

Vollvermind. 2ter zu Terzika: 8
 u u Susdom.: 8
 u u Dom.: 8

24 Möglichkeiten!
 (gesamte Tonarten!)

Memvettvorlage



Klanganalyse durch

- absolute Akkordbezeichnung
- Generalbass
- Fundamentschrittprogression
- Satzmaße (Pentel, seq., ADW)
- Stufentheorie
- Funktionstheorie
- Schemenanalyse

⇒ leitereigene Terzverwandtschaft (g → Es)
 chromatische nicht leitereigene Terz-
 verwandtschaft (g → E)

Die Sonate Beethovens

(z.B. op. 53
"Waldstein")

32 Sonaten geschrieben
 ("Das neue Testament")

frühe Phase
 mittlere Phase
 späte Phase

(Mozart hat
 18 Sonaten
 geschrieben)

↓
 (WTC → Das
 "alte Testament")

Witznburg

"Freuzimmer"
 (Frauen, die er bewun-
 dert hat)

Bömmen

Anexo 7 – Andante op. 67, n° 1 de F. Mendelssohn

34. *Andante.* Op. 67, N° 1.

The image shows a page of musical notation for the piece "Andante op. 67, n° 1" by Felix Mendelssohn. The page is numbered "34." in the left margin. The music is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Andante." in the top left. The piece number "Op. 67, N° 1." is in the top right. The score consists of six systems of music. The first system (measures 34-36) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 37-38) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 39-40) shows the melodic line moving towards a cadence. The fourth system (measures 41-42) features a more active bass line. The fifth system (measures 43-44) continues the bass line with some dynamic markings. The sixth system (measures 45-46) concludes the page with a final cadence. Various musical markings are present throughout, including dynamics like *p*, *cresc.*, *f*, *dimin.*, *più f*, and *espress.*, as well as articulation marks like asterisks and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chordal textures.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** Treble staff starts with *p*, followed by *cresc.*, *f*, and *al - ff*. The bass staff has *La* markings and asterisks.
- System 2:** Treble staff has *f* and *p*. The bass staff has *La* markings and asterisks.
- System 3:** Treble staff has *cresc.* and *più cresc.*. The bass staff has *La* markings and asterisks.
- System 4:** Treble staff has *dimin.* and *pp*. The bass staff has *La* markings and asterisks.
- System 5:** Treble staff has *pp* and *sempre pp*. The bass staff has *La* markings and asterisks.
- System 6:** Treble staff has *pp* and *sempre La*. The bass staff has *La* markings and asterisks.

The notation includes numerous slurs, ties, and fingerings. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

Anexo 8 – Link para gravações e índice

Link:

https://drive.google.com/drive/folders/1sagQqbTsqDCu4x6qteXT9C8n9d3Uyb6t?usp=drive_link

Índice:

Exemplo 1 – Melodia “O Balão do João”

Exemplo 3 – Primeira harmonização da melodia

Exemplo 4 – Harmonização da melodia em estilo barroco

Exemplo 7 – Harmonização da melodia no estilo do coral de J. S. Bach

Exemplo 10 – Exposição de uma fuga a três vozes no estilo de J. S. Bach

Exemplo 11 – Outra proposta de tema para uma fuga com base na melodia

Exemplo 15 – Minuete no estilo de W. A. Mozart

Exemplo 17 – Início da exposição de um *Allegro* sobre a melodia

Exemplo 18 – Outra proposta de sequência para o primeiro tema

Exemplo 19 – Ligação entre o final do primeiro e o início do segundo tema

Exemplo 20 – Proposta de segundo tema para a exposição do *Allegro*

Exemplo 21 – Final da exposição do *Allegro*

Exemplo 22 – Início do desenvolvimento com recurso à tonalidade paralela e modulação enarmónica

Exemplo 23 – Início do desenvolvimento com recurso à modulação com tom central

Exemplo 24 – Início do desenvolvimento com recurso ao uníssono

Exemplo 25 – Início do desenvolvimento com recurso a uma sequência real

Exemplo 26 – Início do desenvolvimento com recurso a um DEA

Exemplo 27 – Ligação entre o final do desenvolvimento e a reexposição

Exemplo 28 – Harmonização da melodia em estilo romântico

Exemplo 29 – Exposição de um *Andante* no estilo de F. Mendelssohn

Exemplo 30 – Motivo para o desenvolvimento do *Andante*

Exemplo 31 – Parte inicial da Variação I sobre a melodia

Exemplo 32 – Parte inicial da Variação II sobre a melodia

Exemplo 33 – Parte inicial da Variação III sobre a melodia

Exemplo 34 – Parte inicial da Variação IV sobre a melodia

Exemplo 35 – Parte inicial da Variação V sobre a melodia

Exemplo 36 – Variação VI sobre a melodia

Exemplo 37 – Parte inicial da Variação VII sobre a melodia

Exemplo 42 – *Scherzando* com elementos estilísticos de C. Debussy

Extra – *Allegro* no estilo de W. A. Mozart sobre a melodia (andamento completo)