



**ANTÓNIO PAULO
MELO E ALVIM
OLIVEIRA**

**Estratégias educativas para a Improvisação do
Tento de Meio-registo de baixo**



**ANTÓNIO PAULO
MELO E ALVIM
OLIVEIRA**

**Estratégias educativas para a Improvisação do Tento
de Meio-registo de baixo**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor João Pedro Paiva de Oliveira, Professor Titular da Universidade Federal de Minas Gerais e Edite Maria Oliveira da Rocha, Investigadora Integrada no Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança (INET-MD), Universidade de Aveiro.

À memória dos meus pais

o júri

presidente

Doutor José Rodrigues Ferreira da Rocha
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutor Rui Vieira Nery
Professor Associado com Agregação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Doutora Maria Helena Ribeiro da Silva Caspurro
Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro

Doutor João Manuel Neves Vaz
Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa

Doutor Mário Marques Trilha Neto
Investigador Integrado do CESEM-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Doutora Edite Maria Oliveira da Rocha
Investigadora Integrada do Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos de Música e Dança INET-MD, Universidade de Aveiro (Orientadora)

agradecimentos

Aos Professores João Pedro de Oliveira e Edite Rocha pela inestimável orientação deste trabalho.

Ao meu amigo Sérgio Pedro pela sua disponibilidade e apoio.

Aos meus alunos pela sua colaboração.

Ao Professor João Moura pelos seus contributos no âmbito da informática.

Ao Pe. Agostinho Pedroso, Pároco de Sto. Ildfonso-Porto, pela cedência do órgão de tubos.

A todos os meus familiares, amigos e colegas que de tão variadas formas me apoiaram.

palavras-chave

Música Ibérica, tecla, *tiento de bajo*, órgão.

resumo

Esta investigação visa a criação de estratégias educativas para o ensino/aprendizagem da improvisação do *tiento* de meio-registo de baixo, modelo composicional específico do repertório organístico da Península Ibérica nos séculos XVI a XVIII. Estas estratégias educativas concretizam-se numa proposta de manual de improvisação que deverá constituir-se como contributo didáctico, no âmbito do sistema de ensino, e como agente impulsionador da improvisação em órgão ibérico.

O Acordo ortográfico (Diário da República nº 193, Série I-A, Págs. 4370 a 4388 de 1991), na minha opinião, não trouxe melhorias qualitativas ao português escrito, pelo contrário, introduziu hiatos no âmbito etimológico e contribuiu para o desaparecimento da memória de normas gráficas. Assim, por estas razões, este trabalho não aplica as normas ortográficas vigentes.

keywords

Iberian music, keyboard, *tiento de bajo*, organ.

abstract

The aim of the present research is to create learning and teaching stylistic improvisation strategies of middle register bass *tiento*, a composition model specific to Iberia's sixteenth to eighteenth centuries organ repertoire. These educational strategies are expressed in an improvisation handbook proposal that should be considered as a didactic support within the educational system and as a boosting agent for the Iberian organ improvisation.

Índice

Índice de Padrões Tonais	8
Índice de tabelas.....	31
Índice de figuras	32
Abreviaturas	32
Introdução.....	34
Capítulo 1. Contextualização da prática da improvisação em órgão.....	42
1.1 Contextualização holística	42
1.1.1 Enquadramento teórico	42
1.1.2 A improvisação em órgão: Revisão Bibliográfica.....	48
1.2 Enquadramento teórico na Península Ibérica	52
1.2.1 Fontes historiográficas	52
1.2.2 Práticas improvisatórias litúrgicas.....	53
1.2.2.1 A intabulatura e a glosa	58
1.2.3 Questões didáticas na improvisação em instrumentos de tecla	64
1.3 Nota conclusiva	71
Capítulo 2. Questões Organológicas	74
2. Repercussão da evolução organológica nos modelos compositivos para órgão	74
2.1 O órgão Ibérico: aspectos organológicos.....	74
2.2 Características do órgão ibérico e suas repercussões no Tento de meio-registo	78
2.2.1 O aparecimento de órgãos com registos partidos	78
2.2.2 Registos de timbre solístico.....	79
2.3 A registação no Tento de meio-registo	81
2.4 Tento de meio-registo: Revisão bibliográfica	86
2.5 Nota conclusiva	88
Capítulo 3. Tentos de meio-registo de baixo: Síntese analítica.....	92
3.1 Os tentos de meio-registo de baixo	92
3.2 Estudo comparativo do tento de meio-registo de baixo.....	94

3.2.1	Análise harmónica aplicada	94
3.3	Os sistemas de modos	96
3.4	Conceitos harmónicos	100
3.4.1	“Del modo de usar mala por buena”	100
3.4.2	Acompanhamento da glosa	103
3.5	Identificação de padrões tonais	104
3.6	Padrões tonais. Análise harmónica	105
3.6.1	Encadeamento harmónico de Quinta Plagal e Quinta Autêntica	105
3.6.1.1	Encadeamento de Quinta Plagal e Quinta Autêntica com retardo 4-3	106
3.6.1.2	Encadeamento de Quinta Plagal e Quinta Autêntica com duplo-retardo	106
3.6.2	Encadeamento de Quinta Autêntica e Quinta Plagal	106
3.6.3	Encadeamento de Segunda Plagal e Segunda Autêntica	107
3.6.4	Encadeamento de Segunda Plagal e Segunda Autêntica com retardo 7-6	107
3.6.5	Cadência plagal	107
3.6.6	Duplo encadeamento de Segunda Autêntica e Quinta Autêntica	108
3.6.6.1	Duplo Encadeamento de Segunda Autêntica e Quinta Autêntica com retardo 4-3	108
3.6.7	Duplo encadeamento de Quintas Autênticas	108
3.6.8	Duplo encadeamento de Quintas Autênticas e Segundas Autênticas	109
3.6.9	Cadência frígia autêntica	109
3.6.10	Sequência harmónica de Terceiras Autênticas	109
3.6.11	Sequência harmónica de Terceiras Autênticas e Quintas Autênticas	110
3.6.12	Sequência harmónica de Quintas Autênticas	110
3.6.12.1	A “escala perpétua”	110
3.6.13	Sequência harmónica de Quinta Plagal	111
3.6.14	Nota pedal	112
3.6.14.1	Nota pedal com figuração	112
3.7	Pré-imitação	112
3.7.1	Pré-imitação a duas vozes	112
3.7.2	Pré-imitação a três vozes	113
3.8	Modelos Sequenciais	113
Capítulo 4.	Estratégias educativas: Estudo de Caso	117
4.1	Descrição das etapas de trabalho	123
4.1.1	Seleção dos participantes	126

4.1.2	Tipologia e duração da investigação	127
4.2	Organização e planificação do Estudo de Caso	128
4.2.1	Implementação das estratégias educativas	128
4.2.2	Avaliação	132
4.2.3	Análise e interpretação dos dados obtidos	134
4.2.4	Análise comparativa das improvisações gravadas	136
4.3	Interpretação de resultados	139
Capítulo 5.	Proposta de Manual	142
5.1	Improvisação do Tento de meio-registo de baixo.....	142
5.1.1	Prólogo	142
5.1.2	Advertências.....	142
5.2	Encadeamentos harmónicos 1: QP-QA-QA-QP [I-V-I-IV-I].....	144
5.3	Encadeamentos harmónicos 2: QP-QA-QA-QP [I-V⁶-I-IV⁶-I]	145
5.3.1	Padrões tonais: Encadeamentos harmónicos QP-QA [I-V-I].....	146
5.4	Encadeamentos harmónicos 3: SP-SA [I-VII⁶-I]	148
5.4.1	Padrões tonais: Encadeamentos harmónicos SP-SA	149
5.5	Encadeamentos harmónicos 4: QP-QA [I-V-I] Retardo 4-3 e duplo-retardo	150
5.5.1	Padrões tonais: EH de QP-QA com o retardo 4-3	151
5.5.1.1	Padrões tonais: EH de QP-QA com o duplo retardo.....	159
5.6	Encadeamentos harmónicos 5: SP-SA com o retardo 7-6 [I-VII⁷⁶-I]	160
5.6.1	Padrões tonais: EH de SP-SA com o retardo 7-6.....	161
5.7	Duplo Encadeamento Autêntico 1: SA-QA [I-IV-V-I]	163
5.8	DEA 2: SA-QA [I-IV-V-I] com retardo 4-3 e duplo-retardo	164
5.8.1	Padrões tonais: DEA [I-IV-V-I] com e sem retardos	164
5.9	DEA 3: QA-SA [I-IV-VII⁶-I]	172
5.10	Cadências no baixo (solo)	173
5.10.1	Padrões tonais: Cadências no baixo	174
5.11	Regra de oitava	175
5.11.1	Padrões tonais: Motivos em escala no baixo	177
5.12	Cadência plagal [IV-I]	179
5.12.1	Padrões tonais: Cadência plagal.....	179
5.13	Nota pedal	183
5.13.1	Padrões tonais: Nota pedal	183

5.14 Modelos.....	186
5.15 Modelo I	186
5.16 Sequências 1: QA-QA (acordes de três sons no EF)	188
5.16.1 Sequências 2: QA-QA (EF/ 1ª inversão).....	189
5.16.2 Sequências 3: QA-QA (acordes de sétima no EF)	190
5.16.3 Sequências 4: QA-QA (acordes de sétima EF/2ª inversão).....	191
5.16.4 Sequências 5: QA-QA (acordes de sétima 1ª inversão/3ª inversão)	192
5.16.5 Sequências 6: QA-QA (figuradas)	194
5.16.6 Padrões tonais: Sequências QA-QA.....	195
5.17 Modelo II	217
5.18 Sequências 7: QP-QP (acordes de três sons)	218
5.18.1 Padrões tonais: Sequências QP-QP	219
5.19 Modelo III	236
5.20 Sequências 8: TA-QA (acordes de três sons)	237
5.20.1 Padrões tonais: Sequências TA-QA	238
5.21 Modelo IV	240
5.22 Imitação.....	241
5.23 Pré-imitações	245
5.23.1 Pré-imitação 1 (a duas vozes).....	251
5.23.2 Pré-imitação 2 (a três vozes)	251
5.24 Modelo V	252
5.25 DEA 4: QA-QA [(I)-II⁶-V-I] (acordes de três sons)	253
5.25.1 DEA 5: QA-QA [(I)-II-V-I] (acorde de sétima no EF).....	254
5.25.2 DEA 6: QA-QA [(I)-II-V-I] (acorde de sétima na 1ª inversão)	255
5.25.3 DEA 7: QA-QA [(I)-II-V-I] (acorde de sétima na 3ª inversão)	256
5.25.4 Padrões tonais: DEA (I)-II-V-I	257
5.26 Sequências 9: Terceiras Autênticas TA.....	260
5.26.1 Padrões tonais: Sequências TA.....	260
5.27 Cadência frígia	262
5.28 Modelo VI	263
5.28.1 Modelo VI (transposição e adaptação ao “teclado partido”).....	264
5.29 Tabela de Ornamentos	265

5.30 Improvisação de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo. Demonstração sequencial (passos 1-14).....	266
Conclusão	278
Bibliografia	281
Gravações de Tentos de meio-registo de baixo	297
Apêndice I: Quadro normativo geral de padrões tonais	299
Apêndice II: Pré-imitações	357
Apêndice III: Modelos Sequenciais.....	376
Modelo I	376
Modelo III	377
Modelo IV.....	378
Modelo V.....	379
Modelo VI.....	380
Apêndice IV: Calendário de aulas	381
Apêndice V: Planos de Aulas, Folhas de Trabalho e Relatórios	382
PLANO DE AULA Nº 1	382
FOLHA DE TRABALHO Nº 1.....	384
RELATÓRIO Nº 1	388
PLANO DE AULA Nº 2	392
FOLHA DE TRABALHO Nº 2.....	394
RELATÓRIO Nº 2	403
PLANO DE AULA Nº 3.....	410
FOLHA DE TRABALHO Nº 3.....	412
RELATÓRIO Nº 3	422
PLANO DE AULA Nº 4.....	429
FOLHA DE TRABALHO Nº 4.....	430
RELATÓRIO Nº 4	433
PLANO DE AULA Nº 5.....	441
FOLHA DE TRABALHO Nº 5.....	442
RELATÓRIO Nº 5	447

PLANO DE AULA Nº 6	451
FOLHA DE TRABALHO Nº 6	452
RELATÓRIO Nº 6	453
PLANO DE AULA Nº 7	459
FOLHA DE TRABALHO Nº 7	461
RELATÓRIO Nº 7	477
PLANO DE AULA Nº 8	485
FOLHA DE TRABALHO Nº 8	486
RELATÓRIO Nº 8	488
PLANO DE AULA Nº 9	491
FOLHA DE TRABALHO Nº 9	492
RELATÓRIO Nº 9	501
PLANO DE AULA Nº 10	505
FOLHA DE TRABALHO Nº 10	506
RELATÓRIO Nº 10.....	507
PLANO DE AULA Nº 11	511
FOLHA DE TRABALHO Nº 11	513
RELATÓRIO Nº 11.....	517
PLANO DE AULA Nº 12	521
FOLHA DE TRABALHO Nº 12	522
RELATÓRIO Nº 12.....	530
PLANO DE AULA Nº 13	535
FOLHA DE TRABALHO Nº 13:.....	536
RELATÓRIO Nº 13.....	540
PLANO DE AULA Nº 14	543
FOLHA DE TRABALHO Nº 14	544
RELATÓRIO Nº 14.....	545
PLANO DE AULA Nº 15	549
FOLHA DE TRABALHO Nº 15	550
RELATÓRIO Nº 15.....	556
PLANO DE AULA Nº 16	560
FOLHA DE TRABALHO Nº 16	561
RELATÓRIO Nº 16.....	563

PLANO DE AULA Nº 17	569
FOLHA DE TRABALHO Nº 17	570
RELATÓRIO Nº 17.....	571
PLANO DE AULA Nº 18	577
FOLHA DE TRABALHO Nº 18	578
RELATÓRIO Nº 18.....	579
PLANO DE AULA Nº 19	581
FOLHA DE TRABALHO Nº 19	582
RELATÓRIO Nº 19.....	583
PLANO DE AULA Nº 20	585
RELATÓRIO Nº 20.....	586
Apêndice VI: Planificações das improvisações finais.....	588
Apêndice VII: CD com as improvisações dos participantes.....	590
Apêndice VIII: Disposição do Órgão da Igreja de Sto. Ildefonso Porto.....	591
Apêndice IX: Os signos e as vozes.....	592

Índice de Padrões Tonais

Ex. 1: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatían Duron, cc. 30-34	96
Ex. 2: "Medio registro de baxon, de segundo" (8) Correa de Arauxo, cc. 109-114.....	96
Ex. 3: "Outro de baxon de sexto" (14) Correa de Arauxo, cc. 78-80	106
Ex. 4: "Registo baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 83-84	107
Ex. 5: "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 67-69	107
Ex. 6: "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 119-122.....	107
Ex. 7: "Bajo, 1º tono" (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 28-30	108
Ex. 8: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 17-20	108
Ex. 9: "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 17-19.....	108
Ex. 10: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 31-33	109
Ex. 11: "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 20-22	109
Ex. 12: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximenéz, cc. 108-111	109
Ex. 13: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 21-25	110
Ex. 14: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatían Duron, cc. 30-34	110
Ex. 15 "Obra de 1º tono bajo" (39) Joseph Torres, cc. 17-20.....	111
Ex. 16 Obra de lleno de 7º tono, Joseph de Torres, cc. 59-66.....	111
Ex. 17: "Medio registro de baxon de prim" (10) Correa de Arauxo, cc. 47-50.....	111
Ex. 18: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 130-131	112
Ex. 19: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 130-131	112
Ex. 20 "Tiento de sexto tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 1-12.....	112

Ex. 21 "Outro de baxon de sexto por cefaut" (14) Correa de Arauxo, cc. 1-16.....	113
Ex. 22 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 147-149	146
Ex. 23 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia cc.52-52	146
Ex. 24 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 52-53	147
Ex. 25 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 52-53	147
Ex. 26 "Bajo, 1º tono" (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 43-44	147
Ex. 27 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 131-132	147
Ex. 28 "Tiento partido de mano izquierda de 8º tono (25) Juan Cabanilles cc. 52-53	148
Ex. 29 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 83-84	149
Ex. 30 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 29-30	149
Ex. 31 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 16-17	149
Ex. 32 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" anónimo (1), cc. 128-130	151
Ex. 33 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 38-40	151
Ex. 34 "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 13-15	151
Ex. 35 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 19-20	151
Ex. 36 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 21-22	152
Ex. 37 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 127-128	152
Ex. 38 "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 26-28	152
Ex. 39 "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 33-35	152
Ex. 40 "Otro de baxon de segundo por desolrre, de ocho" (9) Correa de Arauxo, cc. 96-98.....	153
Ex. 41 "Otro de baxon de noveno, por almiré de ocho" (12) Correa de Arauxo, cc. 41-43	153
Ex. 42 "Medio registro bajo" (17) Pablo Bruna, cc. 38-40.....	153

Ex. 43 "Medio registro bajo" (17) Pablo Bruna, cc. 52-55.....	153
Ex. 44 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 103-104	154
Ex. 45 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron,cc. 6-7.....	154
Ex. 46 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 18-19.....	154
Ex. 47 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 52-54.....	154
Ex. 48 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 67-69.....	155
Ex. 49 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 89-94.....	155
Ex. 50 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 27-29	155
Ex. 51 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 61-62	155
Ex. 52 "Registo baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 40-41	156
Ex. 53 "Medio registro de duodécimo" (15) Correa de Arauxo, cc. 22-24	156
Ex. 54 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 93-95.....	156
Ex. 55 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 96-98.....	156
Ex. 56 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 99-101.....	157
Ex. 57 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 102-104.....	157
Ex. 58 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 15-17.....	157
Ex. 59 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 121-123.....	157
Ex. 60 "Gaitilla 5." (35) Juan Cabanilles, cc. 32-34	158
Ex. 61 "Gaitilla 5." (35) Juan Cabanilles, cc. 59-61	158
Ex. 62 "Gaitilla 5." (35) Juan Cabanilles, cc. 83-86	158
Ex. 63 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" [37] Gabriel Menalt, cc. 36-37	158
Ex. 64 "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 190-192	159

Ex. 65 “Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr.” (11) Correa de Arauxo, cc. 20-22	159
Ex. 66 “Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr.” (11) Correa de Arauxo, cc. 92-94	159
Ex. 67 “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 67-69	161
Ex. 68 “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 70-72	161
Ex. 69 “Medio registro de baxon de prim.Por gesolrr.” (11) Correa de Arauxo, cc. 70-72	161
Ex. 70 “Medio registro bajo” (17) Pablo Bruna, cc. 60-62.....	162
Ex. 71 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (34) Juan Cabanilles, cc. 19-21	162
Ex. 72 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 104-105	164
Ex. 73 “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 28-30	165
Ex. 74 “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 152-154	165
Ex. 75 “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 19-21	165
Ex. 76 “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 84-86	165
Ex. 77 “Otro de baxon de segundo por desolrre” (9) Correa de Arauxo, cc. 69-71	166
Ex. 78 “Medio registro de baxon de prim por gesol.” (10) Correa de Arauxo, cc. 90-91	166
Ex. 79 “Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr.” (11) Correa de Arauxo, cc. 35-37	166
Ex. 80 “Otro médio regist. de baxon de noveno” (12) Correa de Arauxo, cc. 57-59.....	166
Ex. 81 “Outro de baxon de sexto por cefaut de ocho” (14) Correa de Arauxo, cc. 85-90.....	167
Ex. 82 “Medio registro de duodécimo irreg por gesol” (15) Correa de Arauxo, cc. 41-44.....	167
Ex. 83 “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) pablo Bruna, cc. 11-14	167
Ex. 84 “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 29-32	167
Ex. 85 “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 58-61	168
Ex. 86 “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna cc. 171-174	168

Ex. 87 "Medio registro bajo" (17) Pablo Bruna, cc. 17-20.....	168
Ex. 88 "Medio registro bajo" (17) Pablo Bruna, cc. 27-30.....	168
Ex. 89 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 70-72	169
Ex. 90 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 78-80	169
Ex. 91 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 77-78	169
Ex. 92 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono " (20) Jusepe Ximénez, cc. 78-79	169
Ex. 93 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 14-15	170
Ex. 94 "Tento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 25-25	170
Ex. 95 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" (31) Juan Cabanilles, cc. 176-178.....	170
Ex. 96 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (34) Juan Cabanilles. cc. 44-46	170
Ex. 97 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (34) Juan Cabanilles, cc. 48-50	171
Ex. 98 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (34) Juan Cabanilles, cc. 55-56	171
Ex. 99 "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 111-112	174
Ex. 100 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (34) Juan Cabanilles, cc. 14-16	174
Ex. 101 Fedele Feranoli 1775 "Partimento sale di grado"	176
Ex. 102 Giovanni Paisiello "Regule per bene accompagnare il partimento, 1782"	176
Ex. 103 "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 21-25	177
Ex. 104 "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 159-161	177
Ex. 105 "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 56-61	177
Ex. 106 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 64-69.....	178
Ex. 107 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" (31) Juan Cabanilles, cc. 183-184.....	178
Ex. 108 "Tocata II de mà esquerra 5." (36) Juan Cabanilles, cc. 6-7.....	178

Ex. 109 “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 155-157	179
Ex. 110 “Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr.” (11) Correa de Arauxo, cc. 97-99	179
Ex. 111 “Otro médio regist. de baxon de noveno” (12) Correa de Arauxo, cc. 120-122.....	180
Ex. 112 “Medio registro de duodécimo irreg por gesol” (15) Correa de Arauxo, cc. 168-171.....	180
Ex. 113 “Registro Bajo a tres” [19] Jusepe Ximénez, cc. 182-185	180
Ex. 114 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 148-150 ...	180
Ex. 115 “Tiento XI: partido de mano izquierda 3.” (24) Juan Cabanilles, cc. 201-203.....	181
Ex. 116 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 227-229.....	181
Ex. 117 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 201-205.....	181
Ex. 118 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" [30] Juan Cabanilles, cc. 197-199.....	181
Ex. 119 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" (31) Juan Cabanilles, cc. 185-188.....	182
Ex. 120 "Tiento parti de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc.199-202	182
Ex. 121 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 19-21	183
Ex. 122 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 130-131	184
Ex. 123 “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 137-139	184
Ex. 124 “Obra de 1º tono de mano izquierda” [5] Pedro de San Lorenzo, cc. 132-133	184
Ex. 125 “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 17-19	184
Ex. 126 “Otro de baxon de segundo por desolrre” (9) Correa de Arauxo, cc. 53-55	185
Ex. 127 “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 194-197	185
Ex. 128 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 51-56	195
Ex. 129 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 98-99	195
Ex. 130 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 121-123	195

Ex. 131 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 60-61	196
Ex. 132 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 66-68	196
Ex. 133 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 72-74	196
Ex. 134 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 85-90	196
Ex. 135 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 92-97	197
Ex. 136 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 117-119	197
Ex. 137 “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 62-64	197
Ex. 138 “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 133-135	198
Ex. 139 “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 117-121	198
Ex. 140 “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 89-94	198
Ex. 141 “Medio registro de baxon, de segundo, por desol” (8) Correa de Arauxo, cc. 123-131.....	199
Ex. 142 “Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr.” (11) Correa de Arauxo cc. 56-59	199
Ex. 143 “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 55-58	199
Ex. 144 “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 123-126	200
Ex. 145 “Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 63-72	200
Ex. 146 “Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 88-95	200
Ex. 147 “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 87-89	201
Ex. 148 “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 20-23	201
Ex. 149 “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 66-69	201
Ex. 150 “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 164-167	201
Ex. 151 “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 171-173	202
Ex. 152 “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 80-81	202

Ex. 153 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 120-122	202
Ex. 154 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 183-187	202
Ex. 155 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 9-10	203
Ex. 156 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 30-34	203
Ex. 157 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 37-38	203
Ex. 158 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 60-65	204
Ex. 159 "Tiento XI: partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 10-12.....	204
Ex. 160 "Tiento XI: partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 14-17.....	204
Ex. 161 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 55-57.....	204
Ex. 162 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 86-91.....	205
Ex. 163 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 111-120.....	205
Ex. 164 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 178-180.....	206
Ex. 165 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 184-187.....	206
Ex. 166 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 194-198.....	206
Ex. 167 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 194-199.....	207
Ex. 168 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 203-205.....	207
Ex. 169 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 217-224.....	207
Ex. 170 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 230-234.....	208
Ex. 171 "Tiento partido de mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 125-130	208
Ex. 172 "Tiento 3º tono partido de mano izquierda" (24) Juan Cabanilles, cc. 134-145.....	208
Ex. 173 "Tiento partido de mano izquierda" (29) Juan Cabanilles, cc. 16-21.....	209
Ex. 174 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 87-89.....	209

Ex. 175 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 107-111.....	209
Ex. 176 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 188-191.....	210
Ex. 177 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" (31) Juan Cabanilles, cc. 154-158.....	210
Ex. 178 "Tiento partido mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 23-28.....	210
Ex. 179 "Tiento partido mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 42-44.....	211
Ex. 180 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 5-7	211
Ex. 181 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 57-58	211
Ex. 182 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 77-78	211
Ex. 183 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 40-49	212
Ex. 184 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 60-63	212
Ex. 185 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 80-82	213
Ex. 186 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 106-108	213
Ex. 187 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 23-27	213
Ex. 188 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 47-50	213
Ex. 189 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 50-53	214
Ex. 190 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 71-78	214
Ex. 191 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 83-86	214
Ex. 192 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 106-110	214
Ex. 193 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 116-120	215
Ex. 194 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 140-144	215
Ex. 195 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 147-148	215
Ex. 196 "Obra de 1º tono bajo" (39) Joseph Torres, cc. 17-20	216

Ex. 197 "Obra de 1º tono bajo" (39) Joseph Torres, cc. 63-64	216
Ex. 198 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 43-50	219
Ex. 199 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 87-89	219
Ex. 200 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 48-50	219
Ex. 201 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 57-59	220
Ex. 202 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 69-71	220
Ex. 203 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 98-99	220
Ex. 204 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 113-115	220
Ex. 205 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 120-122	221
Ex. 206 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 130-132	221
Ex. 207 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 136-138	221
Ex. 208 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 139-142	221
Ex. 209 "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 125-127	222
Ex. 210 "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 121-124	222
Ex. 211 "Medio registro de baxon, de segundo, por desol" (8) Correa de Arauxo, cc. 40-49	222
Ex. 212 "Medio registro de baxon, de segundo" (8) Correa de Arauxo, cc. 109-114	223
Ex. 213 "Medio registro de baxon de prim por gesol." (10) Correa de Arauxo, cc. 47-51	223
Ex. 214 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 115-118	223
Ex. 215 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 152-154	224
Ex. 216 "Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 33-36	224
Ex. 217 "Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 78-84	224
Ex. 218 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 46-50	224

Ex. 219 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 89-91	225
Ex. 220 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 135-138	225
Ex. 221 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 167-172	225
Ex. 222 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 175-181	225
Ex. 223 "Registro Bajo a três" (19) Jusepe Ximénez, cc. 24-25	226
Ex. 224 "Registro Bajo a três" (19) Jusepe Ximénez, cc. 47-50	226
Ex. 225 "Registro Bajo a três" (19) Jusepe Ximénez, cc. 69-72	226
Ex. 226 "Registro Bajo a três" (19) Jusepe Ximénez, cc. 109-111	226
Ex. 227 "Registro Bajo a três" (19) Jusepe Ximénez, cc. 174-177	227
Ex. 228 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 118-120	227
Ex. 229 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 35-37.....	227
Ex. 230 "Tiento partiso de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 46-51	228
Ex. 231 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 121-125.....	228
Ex. 232 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 181-184.....	229
Ex. 233 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 188-191.....	229
Ex. 234 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 210-212.....	229
Ex. 235 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 47-56.....	230
Ex. 236 "Tiento 3º tono partido de mano izquierda (24) Juan Cabanilles, cc. 81-90	230
Ex. 237 "Tiento partido de mano izquierdade 1º tono (29) Juan Cabanilles, cc. 41-44	231
Ex. 238 "Tiento partido de mano izquierdade 1º tono (29) Juan Cabanilles, cc. 69-76	231
Ex. 239 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 122-131.....	231
Ex. 240 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 177-183.....	232

Ex. 241 "Tiento partido mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 143-150	232
Ex. 242 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 79-82	232
Ex. 243 "Gaitilla 5." (35) Juan Cabanilles, cc. 107-113	233
Ex. 244 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 49-57	233
Ex. 245 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 83-84	234
Ex. 246 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 103-105	234
Ex. 247 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 19-23	234
Ex. 248 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 78-82	235
Ex. 249 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 100-105	235
Ex. 250 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 144-146	235
Ex. 251 "Obra de 1º tono bajo" (39) Joseph de Torres, cc. 48-51	235
Ex. 252 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 66-70	238
Ex. 253 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 8-14	238
Ex. 254 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 21-25	238
Ex. 255 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 65-71	239
Ex. 256 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 36-45.....	239
Ex. 257 "Obra de 8º tono, medio registro, mano izquierda" (1) Anónimo, cc. 1-10.....	245
Ex. 258 "Vajo, 1º tono" (3) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-19	246
Ex. 259 "Vajo de 1º tono" (4) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-16	246
Ex. 260 "Obra de 1º tono de registro de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 1-10.....	246
Ex. 261 "Medio registro de baxon de segundo por desol" (8) Correa de Arauxo, cc. 1-15.....	247
Ex. 262 "Outro de baxon de noveno, por alamire de ocho" (12) Correa de Arauxo, cc. 1-17	247

Ex. 263 "Outro de baxon de segundo por desolrre, de ocho" (9) Correa de Arauxo, cc. 1-21	248
Ex. 264 "Medio registro de baxon de prim por gesol." (10) Correa de Arauxo, cc. 1-18	248
Ex. 265 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 1-10	249
Ex. 266 "Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 1-18	249
Ex. 267 "Bajo de Primier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 1-18.....	249
Ex. 268 "Registro Bajo a três" (19) Jusepe Ximénez, cc. 1-13	250
Ex. 269 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 1-19	250
Ex. 270 "Obra de 1º tono bajo" (29) Joseph de Torres, cc. 1-8.....	250
Ex. 271 "Tiento de sexto tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 1-12.....	251
Ex. 272 "Outro de baxon de sexto por cefaut de ocho" (14) Correa de Arauxo, cc. 1-16.....	251
Ex. 273 "Otro médio regist. de baxon por almiré" (12) Correa de Arauxo, cc. 17-19	257
Ex. 274 "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 11-13	257
Ex. 275 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 47-49	257
Ex. 276 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 17-19	257
Ex. 277 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 22-24	258
Ex. 278 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 31-33	258
Ex. 279 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 84-85	258
Ex. 280 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 15-17.....	258
Ex. 281 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" [31] Juan Cabanilles, cc. 112-116.....	259
Ex. 282 "Tiento partido de mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 16-17.....	259
Ex. 283 "Tento partido de mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 52-54	259
Ex. 284 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 17-19	259

Ex. 285 “Medio registro de baxon, de segundo, por desol” (8) Correa de Arauxo, cc. 73-77.....	260
Ex. 286 “Medio registro de baxon, de segundo, por desol” (8) Correa de Arauxo, cc. 73-77.....	260
Ex. 287 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 52-54.....	261
Ex. 288 "Tiento 3º tono partido de mano izquierda (24) Juan Cabanilles cc. 152-154	261
Ex. 289: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 117-118	299
Ex. 290: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 128-130	299
Ex. 291: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 51-52	299
Ex. 292: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 52-53	300
Ex. 293: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 55-56	300
Ex. 294: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 64-65	300
Ex. 295: “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 43-44	300
Ex. 296: “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 96-97	301
Ex. 297: “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 38-40	301
Ex. 298: “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 89-90	301
Ex. 299: “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 99-100	301
Ex. 300: “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 13-15	302
Ex. 301: “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 89-91	302
Ex. 302: “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 190-192	302
Ex. 303: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 19-20	302
Ex. 304: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 21-22	303
Ex. 305: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 40-41	303
Ex. 306: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 127-128	303

Ex. 307: “Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 13-15 .	303
Ex. 308: “Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 26-28 .	304
Ex. 309: “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 169-171	304
Ex. 310: “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 27-29	304
Ex. 311: “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 33-35	305
Ex. 312: “Otro de baxon de segundo” (9) Correa de Arauxo, cc. 96-98	305
Ex. 313:” Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 75-76	305
Ex. 314: “Medio registro de baxon de prim.” (10) Correa de Arauxo, cc. 13-15.....	305
Ex. 315: “Medio registro de baxon de prim.” (11) Correa de Arauxo, cc. 20-22.....	306
Ex. 316: “Medio registro de baxon de prim.” (11) Correa de Arauxo, cc. 92-94.....	306
Ex. 317: “Otro de baxon de noveno” (12) Correa de Arauxo, cc. 41-43.....	306
Ex. 318: “Otro médio regist. de baxon de noveno” (12) Correa de Arauxo, cc. 59-60.....	306
Ex. 319: “Otro médio regist. de baxon de noveno” (12), Correa de Arauxo,cc. 89-90	307
Ex. 320: “Outro de baxon de sexto” (14) Francisco Correa de Arauxo, cc. 18-23	307
Ex. 321: “Outro de baxon de sexto” (14) Correa de Arauxo, cc. 78-80	307
Ex. 322: “Medio registro de duodécimo” (15) Correa de Arauxo, cc. 22-24.....	308
Ex. 323: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 71-75	308
Ex. 324: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 147-150	308
Ex. 325: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 38-40	309
Ex. 326: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 52-55	309
Ex. 327: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 67-68	309
Ex. 328: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 122-126	309

Ex. 329: “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 146-147	310
Ex. 330: “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 187-194	310
Ex. 331: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 37-39	310
Ex. 332: “Medio Registro de Bajo” (20) Jusepe Ximénez, cc. 103-104.....	310
Ex. 333: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 129-130.....	311
Ex. 334: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 131-132.....	311
Ex. 335: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 6-7.....	311
Ex. 336: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 18-19.....	311
Ex. 337: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 52-54.....	312
Ex. 338: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 67-69.....	312
Ex. 339: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 76-77.....	312
Ex. 340: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 89-94.....	312
Ex. 341: “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 14-16	313
Ex. 342: “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 27-29	313
Ex. 343: “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 61-62	313
Ex. 344: “Tiento XXII a 3 de mano izquierda 7.” (23) Juan Cabanilles, cc. 61-62	313
Ex. 345: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 83-84	314
Ex. 346: “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 29-30	314
Ex. 347: “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 67-69	314
Ex. 348: “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 70-72	314
Ex. 349: “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 18-20	315
Ex. 350: “Otro de baxon de segundo” (9) Correa de Arauxo, cc. 19-21	315

Ex. 351: “Medio registro de baxon de prim” (11) Correa de Arauxo, cc. 70-72.....	315
Ex. 352: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 60-62	315
Ex. 353: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 30-32.....	316
Ex. 354: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 21-22.....	316
Ex. 355: “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 19-21	316
Ex. 356: “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 152-157	317
Ex. 357 : “Medio registro de baxon de prim” (11) Correa de Arauxo, cc. 97-99.....	317
Ex. 358: “Otro médio regist. de baxon de noveno” (12) Correa de Arauxo, cc. 151-155.....	317
Ex. 359: “Otro médio regist. de baxon de noveno” (12) Correa de Arauxo, cc. 119-122.....	317
Ex. 360: “Medio registro de duodécimo” (15) Correa de Arauxo, cc. 168-171.....	318
Ex. 361: “Registro Bajo a tres” (19) Jusep Ximénez, cc. 182-185	318
Ex. 362: “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 148-150 ..	318
Ex. 363: “Tiento XI: partido de mano izquierda 3.” (24) Juan Cabanilles, cc. 199-203	318
Ex. 364: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 104-105	319
Ex. 365: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 135-136	319
Ex. 366: “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 28-30	319
Ex. 367: “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 152-154	319
Ex. 368: “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 19-21	320
Ex. 369: “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 84-86	320
Ex. 370: “Otro de baxon de segundo” (9) Correa de Arauxo, cc. 69-71	320
Ex. 371: “Medio registro de baxon de prim.” (10) Correa de Arauxo, cc. 90-91.....	320
Ex. 372: “Medio registro de baxon de prim.” (11) Correa de Arauxo, cc. 35-37.....	321

Ex. 373: "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 57-59.....	321
Ex. 374: "Outro de baxon de sexto" (14) Correa de Arauxo, cc. 85-90.....	321
Ex. 375: "Medio registro de duodécimo" (15) Correa de Arauxo, cc. 41-44.....	321
Ex. 376: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 11-14.....	322
Ex. 377: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 29-32.....	322
Ex. 378: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 58-61.....	322
Ex. 379: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16), Pablo Bruna cc. 171-174.....	322
Ex. 380: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 17-20.....	323
Ex. 381: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 27-30.....	323
Ex. 382: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 70-72.....	323
Ex. 383: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 78-80.....	323
Ex. 384: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 77-78.....	324
Ex. 385: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 78-79.....	324
Ex. 386: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 44-46.....	324
Ex. 387: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 48-50.....	324
Ex. 388: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 55-56.....	325
Ex. 389 "Otro médio regist. de baxon por almiré" (12) Correa de Arauxo, cc. 17-19.....	325
Ex. 390 "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 11-13.....	325
Ex. 391 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 47-49.....	325
Ex. 392 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 17-19.....	326
Ex. 393 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 22-24.....	326
Ex. 394 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 31-33.....	326

Ex. 395 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 84-85	326
Ex. 396: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 31-33	327
Ex. 397: “Medio registro de baxon de prim.” (11) Correa de Arauxo, cc. 31-33.....	327
Ex. 398: “Otro de baxon de noveno” (12) Correa de Arauxo, cc. 17-19.....	327
Ex. 399: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 139-140	327
Ex. 400: “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 21-25	328
Ex. 401: “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 159-161	328
Ex. 402: “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 56-61	328
Ex. 403: “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 20-22	329
Ex. 404: “Tiento de sexto tono: partido de mano izquierda” (23) Juan Cabanilles, cc. 55-56	329
Ex. 405: “Medio registro de baxon, de segundo” (8) Correa de Arauxo, cc. 73-77.....	329
Ex. 406: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximenéz, cc. 108-111.....	330
Ex. 407: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 8-16	330
Ex. 408: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 21-25	330
Ex. 409: “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 65-71	331
Ex. 410: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 51-56	331
Ex. 411: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 98-99	331
Ex. 412: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 121-123	332
Ex. 413: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 60-61	332
Ex. 414: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 66-68	332
Ex. 415: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 72-74	332
Ex. 416: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 85-90	333

Ex. 417: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 92-97	333
Ex. 418: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 117-119	333
Ex. 419: “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 62-64	334
Ex. 420: “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 62-73	334
Ex. 421: “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 133-135	335
Ex. 422: “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 89-94	335
Ex. 423: “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 117-121	336
Ex. 424: “Medio registro de baxon, de segundo” (8) Correa de Arauxo, cc. 123-131.....	336
Ex. 425: “Otro de baxon de segundo” (9) Correa de Arauxo, cc. 90-91	337
Ex. 426: “Medio registro de baxon de prim.” (11) Correa de Arauxo, cc. 56-59.....	337
Ex. 427: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 55-59	337
Ex. 428: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 122-127	337
Ex. 429: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 63-75	338
Ex. 430: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 88-95	338
Ex. 431: Bajo de Premier Tono (18) Jusepe Ximénez, cc. 87-89.....	339
Ex. 432: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 20-23	339
Ex. 433: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 66-69	339
Ex. 434: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 164-167	339
Ex. 435: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 171-173	340
Ex. 436: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 80-81	340
Ex. 437: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 120-122	340
Ex. 438: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 183-187	340

Ex. 439: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatían Duron, cc. 7-8	341
Ex. 440: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatían Duron, cc. 9-10	341
Ex. 441: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatían Duron, cc. 30-35	341
Ex. 442: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatían Duron, cc. 37-38	342
Ex. 443: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatían Duron, cc. 55-60	342
Ex. 444: "Tiento partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 10-12.....	342
Ex. 445: "Tiento partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 14-17.....	342
Ex. 446: "Tiento partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 90-102.....	343
Ex. 447: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 43-50	344
Ex. 448: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 87-89	344
Ex. 449: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 48-50	344
Ex. 450: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 57-59	345
Ex. 451: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 69-71	345
Ex. 452: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 98-99	345
Ex. 453: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 113-115	345
Ex. 454: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 120-122	346
Ex. 455: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 130-132	346
Ex. 456: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 136-138	346
Ex. 457: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 139-142	346
Ex. 458: "Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda" (5) San Lorenzo, cc. 125-127	347
Ex. 459: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 121-124	347
Ex. 460: "Medio registro de baxon, de segundo" (8) Correa de Arauxo, cc. 40-49.....	347

Ex. 461: “Medio registro de baxon, de segundo” (8) Correa de Arauxo, cc. 109-114.....	348
Ex. 462: “Medio registro de baxon de prim.” (10) Correa de Arauxo, cc. 47-51.....	348
Ex. 463: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 115-118	348
Ex. 464: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 152-154	349
Ex. 465: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 33-36	349
Ex. 466: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 78-86	349
Ex. 467: “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 46-50	349
Ex. 468: “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 89-91	350
Ex. 469: “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 135-138	350
Ex. 470: “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 167-172	350
Ex. 471: “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 175-181	350
Ex. 472: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 24-25	351
Ex. 473: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 47-50	351
Ex. 474: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 69-72	351
Ex. 475: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 109-111	351
Ex. 476: “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 174-177	352
Ex. 477: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 118-120.....	352
Ex. 478: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 35-37.....	352
Ex. 479: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 19-21	353
Ex. 480: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 130-131	353
Ex. 481: “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 137-139.....	353
Ex. 482: “Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda” (5) San Lorenzo, cc. 132-133	354

Ex. 483: “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 17-19	354
Ex. 484: “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 196-201	354
Ex. 485: “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 126-130	355
Ex. 486: “Medio registro de baxon, de segundo” (8) Correa de Arauxo, cc. 133-138.....	355
Ex. 487: “Otro de baxon de segundo” (9) Correa de Arauxo, cc. 53-55	355
Ex. 488: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 194-197.....	356
Ex. 489: “Obra de 8º tono, medio registro, mano izquierda” (1) Anónimo, cc. 1-10.....	357
Ex. 490: “Registro baixo de 1º tom” (2) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-13	357
Ex. 491: “Vajo, 1º tono” (3) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-22	358
Ex. 492: “Vajo de 1º tono” (4) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-16	358
Ex. 493: “Obra de 1º tono de registro de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 1-10....	359
Ex. 494: “Medio registro de baxon de segundo” (6) Correa de Arauxo, cc. 1-22.....	359
Ex. 495: “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 1-24	360
Ex. 496: “Medio registro de baxon de segundo” (8) Correa de Arauxo, cc. 1-15.....	361
Ex. 497: “Outro de baxon de segundo” (9) Correa de Arauxo, cc. 1-21	361
Ex. 498: “Medio registro de baxon de prim.” (10) Correa de Arauxo, cc. 1-18.....	362
Ex. 499: “Medio registro de baxon de prim.” (11) Correa de Arauxo, cc. 1-19.....	362
Ex. 500: “Outro de baxon de noveno” (12) Correa de Arauxo, cc. 1-17	363
Ex. 501: “Outro medio regist. de baxon de noveno” (13) Correa de Arauxo, cc. 1-17	363
Ex. 502: “Outro de baxon de sexto” (14) Correa de Arauxo, cc. 1-16.....	364
Ex. 503: “Medio registro de duodécimo” (15) Correa de Arauxo, cc. 1-18.....	365
Ex. 504: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 1-10	365

Ex. 505 “Tiento partido de mano izquierda 8º tono” (22) Juan Cabanilles, cc. 1-11	368
Ex. 506 “Tiento de 2º tono partido de mano izquierda” (23) Juan Cabanilles, cc. 1-12	368
Ex. 507 “Tiento 3º tono partido de mano izquierda” (24) Juan Cabanilles, cc. 1-8	369
Ex. 508 “Tiento partido de mano izquierda de 8º tono” (25) Juan Cabanilles, cc. 1-9	369
Ex. 509 “Tiento partido de mano izquierda de 1º tono” (29) Juan Cabanilles, cc. 1-14	371
Ex. 510 “Tiento partido de mano izquierda de 5º tono” (30) Juan Cabanilles, cc. 1-12	371
Ex. 511 “Tiento de 4º tono partido de mano izquierda” (31) Juan Cabanilles, cc. 1-14	372
Ex. 512 “Tiento partido de mano izquierda 3º tono” (32) Juan Cabanilles, cc. 1-6	372
Ex. 513 “Tiento partit de mà esquerra” (33) Juan Cabanilles, cc. 1-5	373
Ex. 514 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (34) Juan Cabanilles, cc. 1-19	373
Ex. 515 “Gaitilla” (35) Juan Cabanilles, cc. 1-10	373
Ex. 516 “Tiento partido de mano izquierda. 1º tono” (37) Gabriel Menalt, cc. 1-16	374
Ex. 517 “Tiento partido de mano izquierda. 8º tono” (38) Gabriel Menalt, cc. 1-11	374
Ex. 518 “Tiento de medio registro de baxón de 2º tono” (39) Correa de Arauxo, cc. 1-17	375
Ex. 519 "Obra de 1º tono" (39) Joseph de Torres, cc. 1-8.....	375

Índice de tabelas

Tabela 1: Registos palhetados	79
Tabela 2: Registo de mutação (nasardos)	81
Tabela 3: Solo de <i>triple</i>	84
Tabela 4: Solo de baixo	84
Tabela 5: Listagem dos Tentos de meio-registo de baixo	92

Tabela 6: Os oito Modos Eclesiásticos	98
Tabela 7: Os modos de Glareanus	98
Tabela 8: Os Modos Eclesiásticos e os de Glareanus/Zarlino	99
Tabela 9: A linguagem e a música	122
Tabela 10: Objectivos e estratégias educativas	123
Tabela 11: Cronograma da implementação dos <i>modelos</i>	129
Tabela 12: Avaliação da improvisação, aula nº7.....	136
Tabela 13: Avaliação da improvisação, aula nº12.....	137
Tabela 14: Avaliação da improvisação, aula nº20.....	138
Tabela 15: Os signos e os exacordes.....	592
Tabela 16: Os signos as vozes e os tons	592

Índice de figuras

Figura 1: O processo criativo de estruturas musicais improvisadas	119
---	-----

Abreviaturas

ca *circa*

c./c.c. compasso/compassos

CD Compact disc

Cap. Capítulo

DEA Duplo encadeamento autêntico

EH Encadeamento harmónico

EF Estado fundamental

MM Manuscrito musical

Ms Manuscrito

Nº Número

p./pp. Página/páginas

QA quinta autêntica

QP quinta plagal

SA segunda autêntica

SP segunda plagal

TA terceira autêntica

Tab. Tabela

TP terceira plagal

Introdução

Esta investigação visa a criação de estratégias educativas para o ensino/aprendizagem da improvisação estilística do Tento de meio-registo de baixo¹, modelo composicional² particularmente característico do repertório organístico³ da Península Ibérica nos séculos XVI a XVII⁴. Estas estratégias educativas deverão constituir-se como um contributo didáctico, no âmbito do sistema de ensino vocacional de música, e como agente impulsionador da prática da improvisação em órgãos históricos de características “ibéricas”.

Portugal reúne um vasto número de órgãos ibéricos históricos, que integram um património musical e artístico ímpar. É maioritariamente nestes instrumentos, de tipologia singular, que os organistas interpretam e improvisam, seja no contexto litúrgico ou performativo.

Este tipo de órgãos têm características técnicas e tímbricas que o levou a distinguir-se no panorama da organaria europeia, entre os séculos XVII e XVIII, identificando-se por um conjunto de características construtivas e sonoras, nomeadamente:

- a) O teclado dividido em dois meios registos (baixos e *tiples*), entre o dó¹ e o dó¹#;
- b) Tubos (registos palhetados) dispostos no exterior da caixa do órgão, na posição horizontal (em chamada), com ressoadores curtos ou longos, abertos ou parcialmente tapados;

¹ O tento de meio-registo é um modelo composicional característico do repertório organístico da Península Ibérica que se adequa à tipologia do órgão ibérico, possibilitando diferentes registações em simultâneo num único teclado (meio-registo ou *registro partido*), que podem variar no carácter solístico a uma ou duas vozes, excepcionalmente a três vozes tanto no *triple* como no baixo, ou de acompanhamento.

² Este conceito foi introduzido neste trabalho como contributo para a caracterização do «Tento», pois considerou-se que os conceitos existentes de «Forma» ou «Técnica» são simplificadores, dadas as múltiplas configurações que o tento adquire em termos composicionais.

³ Também utilizado na vihuela e na harpa.

⁴ Esta delimitação temporal relaciona-se com o facto de o tento de meio-registo ter tido origem na segunda metade do séc. XVI e atingido o seu auge, em termos composicionais, no início do séc. XVIII.

- c) Pedais⁵ (estribos, pisantes ou *zapatos*) para a alternância entre os registos labiais e palhetados;

Na Europa, particularmente a partir do séc. XV, a improvisação foi amplamente praticada como parte integrante de uma tradição didáctica em música, tornando-se uma componente da aprendizagem dos instrumentos, em geral, e de tecla, em particular.

A partir do século XVI, a prática da improvisação em órgão implantou-se na Península Ibérica, fundamentalmente com fins didácticos e litúrgicos, à semelhança dos remanescentes países europeus.

A improvisação, como expressão musical de carácter eminentemente experimental, estimulou os organistas ibéricos para a invenção de novos efeitos expressivos como, dissonâncias, encadeamentos harmónicos ousados, modulações pouco habituais, e para a implementação de técnicas criativas de diminuição e ornamentação, contributos igualmente determinantes na cristalização dos modelos composicionais organísticos da Península Ibérica.

No caso particular dos modelos composicionais da música para tecla na Península Ibérica, nos séculos XVI a XVIII, não se encontram quaisquer estudos académicos ou publicações sobre estratégias e metodologias de ensino/aprendizagem da improvisação em órgão.

Assim, no âmbito concreto desta tese, torna-se pertinente, por um lado, a investigação através da contextualização desta prática da improvisação neste período (séculos XVI a XVII), em Portugal e, por outro, a elaboração de estratégias educativas para a improvisação estilística do tento de meio-registo, tão adequado aos órgãos históricos existentes, característicos da Península Ibérica e América Latina, permitindo a sua integração no ensino/aprendizagem da improvisação em Portugal.

⁵ Segundo Angél de La Lama este mecanismo aparece historiograficamente identificado no início do século XVIII, embora seja referida a possibilidade de ser bastante anterior (Ángel de La Lama 2005, 174).

Neste contexto, esta investigação enquadra-se no conceito de «improvisação patrimonial», introduzido por Michel Chapuis⁶ (Jutten 1999, 433). Este conceito decorre do estatuto de «objectos patrimoniais», atribuído aos órgãos históricos. Com base neste estatuto, Chapuis advoga uma concordância entre a linguagem musical utilizada nas improvisações e a tipologia específica dos órgãos.

As estratégias educativas para o ensino/aprendizagem da improvisação do tento de meio-registo de baixo fundamentam-se em exercícios, padrões tonais extraídos do repertório (Anexo I) e *modelos* sequenciais, reunidos numa proposta de manual (Cap. 5), que incorporam as características estruturais do tento de meio-registo de baixo do século XVII, levando à compreensão do vocabulário musical específico e ao desenvolvimento do pensamento musical e da sensibilidade estética e performativa por parte dos alunos. Tem, como princípio orientador, a adequação às práticas educativas subjacentes, respondendo às exigências do ensino/aprendizagem da improvisação, procurando contribuir para que esta prática musical se institua, cada vez mais, como componente fundamental do processo curricular e formativo dos cursos de órgão em Portugal.

Esta investigação visa a criação de estratégias educativas para o ensino/aprendizagem da improvisação do tento de meio-registo de baixo, aplicável nos Cursos de Órgão e de Música Sacra, implementando a prática da improvisação em órgão ibérico e, desta forma, contribuir para a melhoria da interpretação através de uma compreensão rigorosa dos meios técnicos e estilísticos da música de tecla na Península Ibérica dos séculos XVI a XVIII.

Este trabalho tem como metodologia um levantamento e estudo bibliográfico, a análise de uma selecção de obras a criação de estratégias de ensino/aprendizagem e a sua aplicação prática num estudo de caso.

⁶ Organista francês, professor de órgão e improvisação no Conservatório Nacional Superior de Paris de 1986 a 1995.

Desta forma, pretende-se promover a prática da improvisação aplicada ao modelo composicional do tento de meio-registo de baixo que musicologicamente foi alvo de raros estudos, não se encontrando quaisquer investigações, na vertente didáctica ou aplicações desta prática musical.

Em termos de objectivos práticos, esta investigação pretende:

- a) Contextualizar a prática da improvisação em órgão na Europa, em particular na Península Ibérica, no século XVII.
- b) Enquadrar o tento de meio-registo de baixo na improvisação e na literatura para órgão da Península Ibérica.
- c) Elaborar um quadro normativo de padrões tonais (Anexo I) para a improvisação do tento de meio-registo de baixo extraídos do repertório e de um estudo analítico-comparativo do tento de meio-registo de baixo.
- d) Listar, identificar e caracterizar o máximo de níveis de dificuldade para a elaboração de estratégias educativas de ensino/aprendizagem da improvisação.
- e) Elaborar estratégias de ensino/aprendizagem para a improvisação estilística do tento de meio-registo de baixo.
- f) Conceber um manual para o ensino/aprendizagem da improvisação estilística do tento de meio-registo de baixo (Cap. 5).

Esta investigação surge na sequência de uma lacuna identificada - como professor do sistema de ensino vocacional de música em Portugal, na disciplina de Órgão - no ensino da improvisação, que não está devidamente adaptado à realidade organística portuguesa nem enquadrado nas práticas das instituições de ensino de música, especificamente, europeias e americanas (EUA).

Estudos já realizados permitem ter uma percepção acerca da importância da prática da improvisação em órgão ao longo da história. No âmbito específico deste projecto, pode-se constatar que a prática da improvisação estilística em órgão está a ser objecto de profundas investigações e a ser ensinada em vários países e escolas, com excepção de Portugal (Rapp 2007). Estas investigações confinam-se, contudo, a modelos dos períodos

renascentista e barrocos italianos, barroco francês e alemão, romântico francês e alemão e a expressões musicais contemporâneas, ficando excluídos os modelos composicionais característicos da Península Ibérica com os diversos exemplos de tentos (tentos inteiros, de tiple, de baixo, de falsas, etc), a batalha, etc.

Tem-se vindo a assistir, em Portugal, a um crescente interesse pelo conhecimento e interpretação da música ibérica para tecla dos séculos XVI a XVIII, fruto do número crescente de restauros de instrumentos históricos, possibilitando a realização de concertos e gravações, circunstâncias que, por sua vez, fomentam o interesse pelo estudo do órgão nos cursos especializados de música.

Neste contexto, esta investigação tem como objecto a identificação estratégias que possam ser aplicadas no ensino/aprendizagem da improvisação do tento de meio-registo de baixo.

O processo de investigação subdividiu-se basicamente nas seguintes fases, a saber:

- a) Uma pesquisa bibliográfica contextualizando a prática da improvisação em órgão na Europa, e especificamente, na Península Ibérica (Cap. 1).
- b) A análise exaustiva dos tentos de meio-registo de baixo, para o reconhecimento dos principais elementos identificadores e para a constituição de um repositório de padrões tonais, conteúdo específico das estratégias educativas (Berkowitz 2010, 39-40) (Cap. 4).
- c) A elaboração de estratégias de ensino/aprendizagem para a improvisação estilística do tento de meio-registo de baixo, segundo os resultados do estudo analítico comparativo da literatura correspondente (Cap. 3).
- d) A elaboração de exercícios práticos de harmonia adaptados ao “teclado partido” do órgão ibérico.
- e) A implementação de um estudo de caso (Cap. 4), com o objectivo de testar as estratégias de ensino/aprendizagem, onde o aluno foi o agente activo da sua própria formação na aprendizagem da improvisação com a orientação, adaptação, avaliação do processo de aprendizagem e análise sistemática dos conteúdos e da

metodologia aplicada. Este estudo de caso decorreu no órgão histórico ibérico da Igreja de Sto. Ildefonso (Porto) e foi aplicado num universo de participantes provenientes de instituições como a Universidade de Aveiro e o Conservatório de Música do Porto. Foi estabelecido um número máximo de vinte aulas das quais foram elaborados relatórios com o tratamento e análise comparativa dos resultados e das estratégias propostas (Cap. 4).

A selecção dos participantes foi realizada tendo como referência os seguintes pré-requisitos (Berkowitz 2010, 24-27):

- a) Conhecimentos básicos de harmonia e baixo-cifrado, ao nível do 2º ano da disciplina de Análise e Técnicas da Composição.
- b) Domínio médio da técnica de execução instrumental (órgão, cravo ou piano).
- c) Algum conhecimento auditivo/execução de repertório de órgão da Península Ibérica, especificamente tentos de meio-registo de baixo.
- d) Conhecimentos elementares na área da execução historicamente informada, no que respeita à articulação, fraseado e ornamentação praticada nos instrumentos de tecla no séc. XVII na Península Ibérica.

Assim, esta tese tem por objectivo geral contribuir para o ensino da improvisação em órgão em Portugal, integrado no sistema de ensino vocacional de música, tendo como base o tento de meio-registo de baixo e promover o ressurgimento da prática da improvisação em órgão ibérico, implementando:

- a) A prática da improvisação em órgão ibérico seja no contexto litúrgico ou de concerto.
- b) O ressurgimento da improvisação como factor intrínseco da prática performativa historicamente informada, enquadrada no sistema educativo de música tanto ao nível secundário, como superior contribuindo para uma abordagem activa e criativa dos meios estilísticos da música ibérica para órgão do século XVII, com o aperfeiçoamento da interpretação e o desenvolvimento das capacidades musicais

dos alunos, através de uma compreensão rigorosa das técnicas de composição aplicadas na improvisação.

Este é o trabalho que convido todos os interessados a ler. Tendo plena consciência das suas limitações, desejo que ele possa ser um incentivo para futuras investigações e novas experiências pedagógicas...

...una parte nasce dall' altra successivamente

Leonardo da Vinci (*Tratatto della pittura*, século XVI)

I - PARTE TEÓRICA

Capítulo 1. Contextualização da prática da improvisação em órgão

1.1 Contextualização holística

1.1.1 Enquadramento teórico

Segundo Ernest Thomas Ferrand, um dos investigadores que mais se dedicou à temática da improvisação em música, a invenção espontânea em simultâneo com a sua execução é uma prática tão antiga como a própria música (Ferrand 2010, 5). Na primeira fase de desenvolvimento musical, improvisação e composição têm um significado idêntico sendo todos os domínios musicais interceptados pela prática da improvisação, com o recurso a várias técnicas, seja na música vocal ou instrumental. A notação musical, uma das características distintivas na cultura musical ocidental, conduziu a uma cisão entre a composição e a improvisação sem que, no entanto, estas práticas musicais deixassem de interagir.

Na história da música ocidental, a improvisação teve uma expressão significativa, tanto na música vocal como instrumental. Na música vocal, com formas primitivas como o *Organum*, nos séculos X a XII o *Gymel* e a *Psalmodia modulata* (*Fauxbourdon*) nos séculos XIV e XV. Foi, no entanto, na *Ars nova* em França e no *Trecento* em Itália que se praticou a improvisação em formas elementares de música vocal polifónica contrapontística. Segundo o *Liber de arte contrapuncti* (Tinctoris 1477), o contraponto⁷ vocal podia ser realizado *ex tempore* (*alla mente*) ou *res facta*⁸. Na versão *ex tempore*⁹, também designada por *super librum cantare*, os cantores improvisavam sobre um *cantus firmus* (escrito no tenor), respeitando as regras do contraponto.

⁷ *Contrapunctus simplex* – nota-contra-nota; *Contrapunctus diminutus* ou *floridus* – ornamentado.

⁸ A expressão *res facta* é pela primeira vez utilizada por Johannes Tinctoris no seu *Terminorum musicae deffinitionum* (Treviso 1495). *Res facta* ou *resfacta* significa coisa feita, ou seja, uma obra artisticamente trabalhada e escrita – *cantus compositus* ou *contrapunctus qui scripto fit*.

⁹ *Ex tempore* – executado de imediato ou de improviso.

A designação «*ex tempore*» remonta a Marcus Fabius Quintilianus, autor da obra *Institutione oratória* (Quintilianus ca. 35-100), utiliza a expressão “*ex tempore dicendi facultas*” para se referir à habilidade de falar de improviso, segundo os princípios da retórica e da oratória. Por analogia, a expressão *compositio extemporanea*, entrou no léxico musical com o significado de execução improvisada.

No século XIV, a música para tecla, cujo repertório era essencialmente composto por tablaturas¹⁰ e baseava-se em princípios composicionais semelhantes aos da música vocal, as obras eram, em regra, a duas ou três vozes, sobre um *cantus firmus* no tenor, sendo a voz mais aguda (*superius*) improvisada com a técnica do *diminutio*¹¹ “no debe perderse de vista debajo de toda esta gran explosión improvisativa vocal e instrumental, está la música vocal” (Sala 1980, 18). Exemplos desta prática musical encontram-se referenciados na literatura específica, a saber: *Robertsbridge-Fragment*¹² (séc. XIII), *Squarcialupi-Codex*¹³ (séc XIV), *Codex Faenza*¹⁴ (ca. séc XV), *Codex Reina*¹⁵ (séc XIV), *Nürnbergger Orgelbuch /Lochamer Liederbuch*¹⁶ (no qual está integrado o *Fundamentum organisandi* (Paumann 1452) e o *Buxheimer Orgelbuch* (séc XV).

¹⁰ A tablatura é uma técnica de transcrição de obras vocais para um instrumento harmónico (órgão, clavicórdio, harpa, vihuela, etc...). Usando um sistema de notação que podia constituir-se por letras e/ou números. As vozes da obra original são integradas na intavolatura, embora possam ser suprimidas ou redistribuídas, adaptando a textura musical às especificidades do instrumento em causa.

¹¹ *Diminutio* (diminuição, coloratura ou glosa) é uma técnica de figuração improvisada, que consiste no preenchimento melódico de saltos intervalares usada na música vocal e instrumental. Esta técnica foi desenvolvida particularmente por Silvestro Ganassi (1535) e amplamente difundida em vários tratados subsequentes, particularmente em Itália.

¹² Escrito em tabulatura, é identificado como o mais antigo manuscrito com obras para instrumento de tecla. Contém seis obras, três na forma de *Estampida* e três intabulaturas de motetes sendo dois extraídos do *Roman de Fauvel* (1310) de *Philippe de Vitry*.

¹³ Principal fonte musical do *Trecento* italiano contém canções seculares na forma de *ballade*, madrigais e *cacce*.

¹⁴ Engloba formas musicais de âmbito sacro e secular, com peças compostas a duas vozes, destinadas à execução em órgãos com afinação pitagórica.

¹⁵ Manuscrito considerado como a fonte musical mais relevante fonte musical da *Ars subtilior*.

¹⁶ Livro constituído por duas secções: a primeira uma recolha de canções e a segunda, intitulada de *Fundamentum organisandi*, contém 31 intabulaturas para órgão de *Conrad Paumann*. A segunda parte deste livro integra também o *Buxheimer Orgelbuch*.

Nos séculos XV e XVI a improvisação a solo, em instrumentos de tecla, conquistou grande relevo podendo ser distinguida nas componentes seguintes: 1) linear - técnica de coloratura e de diminuição de uma melodia vocal ou instrumental; 2) vertical – elaboração polifónica (sobre um *cantus firmus*) em estilo imitativo; 3) motora – improvisação livre, com acordes e *passaggi* característicos dos Prelúdios e das Tocatas (Ferrand 2010, 10).

Na Alemanha, no início do séc. XVI, foi implementada uma técnica específica de figuração e ornamentação improvisadas. Entre os organistas que mais aperfeiçoaram esta técnica, designados por *koloristen*, destacou-se Hans Buchner (1483-1538) autor de um *Fundamentum*¹⁷ (Schmidt 1974), onde se podem encontrar tabelas¹⁸ (*Tabula*) com tipos de figuração e ornamentação. Os *Fundamenta*¹⁹, como, por exemplo, o de Hans Buchner e o de Konrad Paumann (ca. 1415-1473), constituíram-se como paradigmas no ensino da *ars organisandi*, ou seja, a arte de improvisar em órgão:

The *fundamenta* were therefore not composition methods *per se* but rather methods for improvisation on a given melody. Most material in the *fundamenta* can be regarded as notated exercises designed specifically to cultivate improvisation and dexterity at the organ (Kruger 1984, 36).

Os *Fundamenta* incorporam saberes e técnicas essenciais para a improvisação sobre *cantus firmus*: a figuração dos intervalos (*pauses regulas*); a figuração nos finais de frase (*clausulae*); as notas repetidas (*redeutes*); a *intavolatura* e a improvisação de prelúdios (*praeambula*) (Kruger 1984, 47).

¹⁷ *Fundamentum vocant organistae brevem certissimam que rationem quemvis cantum planum redigenti in iustas duarum, trium, plurimumve vocum symphonias (De tertio capite, fundamento scilicet).*

¹⁸ 1. *Tabula Discantus in ascensu*; 2. *Tabula Discantus in descensu*; 3. *Tabula vocum redeuntium in discantu*; 4. *Tabula tenoris in ascensu*, 5. *Tabula Tenoris in descensu*; 6. *Tabula vocum redentium in tenore*, 7. *Tabula Bassi in ascensu*; 8. *Tabula bassi in descensu*; 9. *Tabula vocum redentium in Basso*; 10. *Tabula fugandi artem complectens.*

¹⁹ São manuais e tratados destinados ao ensino dos instrumentos de tecla e da improvisação. Entre os mais notáveis destacam-se os dois de origem alemã já citados mas também l' *Arte de tañer fantasia* de Tomas Santa Maria; *Il Transilvano* de Girolamo Diruta e *L'Organo suonarino* de Adriano Banchieri.

No séc. XVI, em Itália, foram identificadas a *Fantasia* e o *Ricercare*, expressões instrumentais do *Motete*: “de la glosa de motetes y outras formas a la vez imitativas y vocales nació el Ricercario” (cit in Jambou 1974, 16). Também com origem em Itália, a *Tastata*, a *Toccata* e a *Arpeggiata*, manifestam uma estrutura baseada em acordes e *passaggi* de execução virtuosística de indubitável índole improvisatória.

Com origem semelhante à do *Ricercare* italiano surge o *Tento* renascentista, no mesmo período na Península Ibérica muito embora o *Tento* nunca possa ser considerado “una simple transplação do *Motete* vocal para o instrumento de tecla, é preciso admitir que o *Motete* foi um dos geradores do *Tento*”, esclarece Santiago Kastner (cit in Jambou 1974, 16). O *tiento de falsas*, de uso litúrgico, com cromatismos, falsas relações cromáticas, cromatismos simultâneos, *retardos* e acordes de quinta aumentada, é caracterizada pelas suas semelhanças em termos estilísticos à *Toccata per l’Elevacione italiana di durezze e ligadura*, fundamentando a relação italo-ibérica nestas formas musicais.

No século XVII, nos solos das Sonatas e dos Concertos, das Oratórias e das Cantatas, floresce a arte da ornamentação e da improvisação. Na forma *Concerto* evidencia-se a *Cadenza*, sendo a mais representativa a cadência do primeiro andamento do 5º Concerto Brandeburgês de J. S. Bach bem como as célebres cadências improvisadas e os *ad libitum* executados e propostos por J. F. Händel (1685-1759) nos seus concertos para órgão.

Num contexto temporal ulterior ao período dos tentos, na Alemanha dos séculos XVII e metade do XVIII, vários registos historiográficos referem, por exemplo, a figura de J. S. Bach. Alguns factos da sua vida musical, registados nos relatos historiográficos existentes, referem a qualidade das improvisações que fazia, tanto no cravo como no órgão. Em Novembro de 1720 Bach viajou até Hamburgo, onde improvisou durante meia hora sobre o coral «An Wasserflüssen Babylons» perante o célebre organista Johann Adam Reincken (1643-1722) que declarou: “pensava que esta arte tinha morrido, mas constato que ela vive em vós” (Forkel 1981, 63). Também na viagem a Potsdam, em 1747, na visita ao rei Frederico II da Prússia, Bach improvisou uma fuga a três vozes sobre um tema dado pelo

próprio rei, tema esse que, mais tarde, deu origem à obra com o título de *Musikalische Opfer* 1747 (Forkel 1981, 66).

Na descrição de Johann Nikolaus Forkel no seu livro *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802), Bach

“[...] choisissait un thème et le développait dans toutes les formes permises par l’instrument, de sorte que le sujet demeurerait toujours intact, quand bien même il aurait joué deux heures d’affilée ou plus. Il prenait tout d’abord le sujet pour un prélude, puis une fugue sur le plein jeu; il mettait ensuite son art de la registracion en application pour un trio, un quatur, etc., toujours sur le même sujet”²⁰ (Forkel 1981, 87).

O nível de especialização da improvisação em órgão na Alemanha no início do séc. XVIII pode-se avaliar a partir dos conteúdos das provas de selecção para o lugar de organista na Catedral de Hamburgo, nos anos de 1725 e 1727, estabelecidos por Johann Mattheson e mais tarde reunidos na obra *Der exemplarischen Organisten-Probe* (Mattheson 1731, 34-36). Na prova do dia 24 de Outubro de 1725, os candidatos deviam improvisar:

- 1) Um Prelúdio, iniciando na tonalidade de LáM e finalizando na tonalidade de solm;
- 2) Sobre a melodia coral “Herr Jesu Christ”, durante seis minutos;
- 3) Uma fuga com tema e contra-tema dados, o acompanhamento de uma ária com o baixo-cifrado durante quatro minutos e a improvisação de uma *Chaconne* sobre um baixo dado, durante seis minutos (Williams 1984, 45-46).

²⁰ [...] escolhia um tema que desenvolvia em todas as formas que o órgão lhe permitisse, de maneira que o tema aparecesse sempre inalterável, mesmo que a improvisação demorasse duas ou mais horas. Depois retomava o tema para a improvisação de um Prelúdio seguido de uma Fuga sobre o *plenum*. Aplicava todos os seus conhecimentos sobre arte da registação para a improvisação de um Trio e de um Quarteto, sempre sobre o mesmo tema (tradução do autor).

Na segunda parte do *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788), dedica inteiramente o capítulo 41 à improvisação da Fantasia em estilo livre (Bach, 325-341) tendo como base um *Partimento*²¹.

A música do século XVII e da primeira metade do século XVIII assume a sua base no baixo contínuo²², onde a voz do baixo é o *sostentamento della armonia*, cuja realização é feita de improviso (*ex tempore*), com várias hipóteses de realização em função do resultado sonoro desejado. Na obra *Der Generalbaß in der Komposition* (Heinichen 1728), são apresentadas três variantes para a realização de um baixo contínuo num instrumento de teclas: 1) uma simples realização da harmonia, tocada com a mão direita; 2) tocar na mão direita duas vezes, sendo voz mais aguda ornamentada, e com a mão esquerda realizar a harmonia com acordes a três vezes; 3) a voz mais aguda ornamentada, tocada com a mão direita, fazendo a mão esquerda a realização da harmonia com acordes de três ou quatro notas. O executante do baixo contínuo pode ainda usar recursos como a imitação de pequenos motivos do solo e ornamentar esses motivos; aumentar ou diminuir o número de notas do acorde, produzindo ligeiras alterações dinâmicas; incluir ornamentos ou diminuições e tocar os acordes harpejados (Ferrand 2010, 20).

O *Partimento* desenvolveu-se, particularmente em Itália, no meio musical Napolitano. Francesco Durante (1684-1755), que se evidenciou nesta arte, classifica os *Partimenti* da seguinte forma: 1) *regola*; 2) *partimenti numerati*; 3) *partimenti diminuitie* 4) *fughe*. No âmbito dos *Partimenti* evidenciam-se os de G. Greco F. Durante, C. Contumacci²³, F. Fenaroli²⁴, G. Saratelli e uma Sonata em três andamentos de B. Pasquini (1637-1710). São também apresentados sob a forma de *Partimenti* os exercícios de Fuga de J. F. Händel, as

²¹O *Partimento* é um baixo, cifrado ou não, utilizado no ensino da improvisação em instrumentos de tecla. A primeira referência ao *Partimento* encontra-se na obra *IL scolaro principiante di musica* (Napoles, 1634) de G. F. Cavallieri.

²² O baixo contínuo é a realização instrumental do baixo cifrado; as cifras indicam a natureza dos intervalos que formam os acordes.

²³Regole dell'accompagnamento e partimenti (Napoles).

²⁴Regole musicale per i principianti di cembalo, (Napoles, 1775).

fugas incluídas no manuscrito de *Langloz* e os *Probe-stücken* de Johann Mattheson reunidos na *Grosse General-Baß-Schule* (1731).

Assim se depreende a relevância pedagógica do baixo cifrado, considerando o lugar central que ocupou e que continua a ocupar no ensino da harmonia, da composição e da improvisação, fazendo uma ponte directa entre a teoria e a prática.

1.1.2 A improvisação em órgão: Revisão Bibliográfica

O estudo da improvisação especificamente em órgão tem sido em geral objecto de escassas investigações. A maioria das pesquisas já realizadas, não centra o seu objecto de estudo na improvisação estilística, objecto deste trabalho, e aquelas que abordam esta temática excluem os modelos composicionais organísticos praticados na Península Ibérica.

Em termos de produção científica sobre a improvisação em órgão, em geral, destacam-se obras com a incidência em temáticas como:

- 1) Improvisação contemporânea;
 - 2) Figuração improvisada;
 - 3) Improvisação *versus* composição;
 - 4) Ensino da improvisação: vertente pedagógica;
 - 5) Ensino da improvisação: vertente historiográfica;
 - 6) Improvisação estilística;
 - 7) Improvisação: Contextualização histórica;
 - 8) Improvisação em órgão ibérico.
-
1. A improvisação contemporânea em órgão na cultura musical europeia, como objecto de estudo das construções e definições de improvisação no processo criativo: acção retórica, prática discursiva, comunicação contextual e expressão individual (Johansson 2008).

2. A improvisação ao teclado sob o ponto de vista da aplicação da figuração como componente do vocabulário da improvisação tonal, como por exemplo na tese *Application of figurations to keyboard improvisations* (Birbochukov 2008), focalizada na aplicação da figuração melódica num determinado contexto harmónico, estando o seu *corpus* temático centrado na análise de música alemã dos séculos XVIII e XIX, excluindo qualquer referência a técnicas de figuração (glosa) utilizadas na península Ibérica no séc. XVII.
3. A relação da improvisação com a composição, como se encontra na tese *Improvisation und Komposition*. (Novotny 2002), onde o autor apresenta uma contextualização histórica da prática da improvisação desde o período barroco até ao séc. XX, a problemática da registação no órgão de tubos e as sonoridades produzidas na sua relação com a prática da improvisação. Neste estudo salienta-se a evolução dos instrumentos de tecla, do clavicórdio até ao sintetizador, relacionando aspectos técnicos de construção com as sonoridades específicas de cada instrumento e a sua repercussão nas linguagens improvisatórias.
4. A improvisação em órgão, na vertente pedagógica, centra-se frequentemente na criação de métodos ou manuais e menos em questões científicas da sua aplicação. Neste contexto destaca-se a obra *Theoretisches Modell der Orgel improvisation* (Knappe 2002) por ser inteiramente dedicada ao binómio ensino/aprendizagem da improvisação em órgão. A capacidade para improvisar é descrita pelo autor como resultado de um «processo criativo» dependente de vários factores, a saber: conhecimentos teóricos (harmonia, contraponto, forma e estilo); factores individuais (talento, motivação e personalidade); influências directas (música histórica e música contemporânea) e técnica instrumental (técnica instrumental geral e técnica específica aplicada à improvisação).
5. O ensino da improvisação numa vertente historiográfica, encontra-se descrito por exemplo na tese *L'enseignement de l'improvisation à la classe d'Orgue du Conservatoire de Paris 1819-1986* (Jutten 1999). Esta tese referencia as grandes linhas da evolução do ensino da improvisação em órgão no Conservatório de Paris entre 1819 e 1986, baseado num levantamento transversal de informações

obtidas através da análise musical e da musicologia história e em relatos e testemunhos, recolhidos em questionários, de antigos alunos do Conservatório de Paris. Um dos aspectos marcantes neste trabalho é o estudo e identificação de uma linha de improvisação, em duas vertentes, desenvolvida por Michel Chapuis: a improvisação litúrgica e a “improvisação patrimonial”.

6. Relacionado com a temática deste projecto e que tem sido alvo de recentes investigações, encontra-se, sobre a improvisação na perspectiva historicamente informada tanto no contexto teórico/científico como na sua aplicação prática, uma das mais relevantes publicações - *Improvisatorische Praxis vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert* (Rapp 2007). Nesta publicação encontram-se artigos dos mais reputados especialistas que actualmente se dedicam ao estudo da improvisação estilística. No âmbito da temática organística destaca-se o artigo de Michael Maul “Alte und neue Materialien zu barocken Organistenproben in Mittel- und Norddeutschland” (Maul 2007, 217-244) onde está reunida documentação sobre as provas de improvisação a que os organistas eram submetidos, no período barroco na Alemanha. No âmbito da temática da improvisação em instrumentos de tecla, evidencia-se igualmente o artigo de Nicola Cumer “Si Suona Passacaglio - Eine Didaktische Improvisationsanleitung zur Italienischen Ostinato-Praxis”(Cumer 2007, 117-129), onde é apresentada uma metodologia para o ensino da improvisação sobre um *Basso Ostinato* em instrumento de tecla no estilo italiano do séc. XVII. Nesta linha de investigação encontra-se também o livro *Anleitung zur Improvisation Ein Lese- und Lernbuch* de Egidius Doll (Doll 1989) sobre a improvisação segundo princípios históricos baseados em fontes primárias de origem francesa e alemã, obra que se distingue como primordial no panorama geral da contextualização histórica da improvisação em instrumentos de tecla e especificamente em órgão. Compreende os requisitos e exercícios para a aprendizagem da improvisação estilística, essencialmente baseada no idioma musical dos períodos barroco e romântico e metodologias para o ensino/aprendizagem da improvisação.

7. Recentemente surgiram outras publicações que incidem sobre a contextualização histórica da improvisação em órgão mas de forma mais genérica e sucinta como: “Organ Improvisation – An Introduction” (Fidom 2008, 53-66) abrangendo os períodos desde a Idade Média até ao séc. XX e “Organ Improvisation in German Fundamenta of the 15th Century” (Kruger 2008, 35-52) extraído da tese *Die Orgel improvisation in Deutschland und Italien bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts – unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Fundamentumbücher* (Kruger 1984) - contextualização histórica da prática da improvisação, baseada nos *Fundamenta* alemães dos séculos XV e XVI em que o autor explica, de uma forma muito sucinta, a aplicação dos *Fundamenta* no tratamento de *cantus firmi*.
8. No levantamento bibliográfico realizado, verifica-se um vasto leque de publicações sobre a temática da improvisação em órgão em várias vertentes, como a didáctica (mais aplicada à música contemporânea) e a histórica através dos enquadramentos e contextualizações desta prática no contexto Europeu (especificamente na França e na Alemanha) e Americano (EUA). Contudo, embora esta prática tenha sido utilizada na Península Ibérica, como se pode verificar em excertos musicais nos manuscritos portugueses (Ms 964 Braga, entre outros), o estudo musicológico sobre a improvisação em órgão ibérico revela-se inexistente. Sobre o modelo composicional específico do tento de meio-registo destaca-se essencialmente o artigo “Ursprung und Sinn des «Medio registro»” (Kastner 1964, 1-13), precursor neste tema e posteriores estudos complementares como *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts* (Doderer 1978, 159-179), *Les origines du Tiento* (Jambou 1974) e *Die Verzierungen der spanischen Musik im 17. Und 18. Jahrhundert* (Morales-Cañadas 1997, 22-32).

1.2 Enquadramento teórico na Península Ibérica

1.2.1 Fontes historiográficas

Na Península Ibérica, no séc. XVI, destacam-se dois músicos com contributos relevantes nas obras impressas, para o desenvolvimento da prática da ornamentação, diminuição e da glosa: Diego Ortiz (ca.1510 – ca.1570) e Tomas de Santa Maria (ca. 1510 – 1570). Diego Ortiz, no seu *Tratado de glosas sobre clausulas* (Ortiz 1553), refere três géneros de execução em ensemble instrumental, a saber: 1) Improvisação livre de uma Fantasia; 2) Variações sobre um Ostinato e 3) Execução de «cosas compuestas» ou «res factae»²⁵, não acrescentando qualquer orientação específica para a improvisação da Fantasia, mencionando apenas que “cada executante deve tocar segundo o seu próprio modo” (Ferrand 2010, 12).

Sobre a prática da improvisação, Diego Ortiz propõe, no seu tratado, os géneros de improvisação sobre uma obra vocal, como a improvisação sobre um *cantus firmus*, sobre baixos de *romanesca*, *passamezzo e folia* e ainda a improvisação livre (Ortiz 1553).

A obra de Tomas de Santa Maria - *Libro llamado Arte de tañer fantasia* (Santa Maria 1565) divide-se em duas partes: a primeira parte está consagrada à técnica de execução no teclado - dedilhações, ornamentação, glosas e a explicação dos modos, a segunda parte está dedicada ao ensino da harmonia e do contraponto bem como à improvisação da fantasia polifónica.

A execução *in consonances*²⁶ é descrita no tratado de Santa Maria como sendo uma técnica aplicável à composição e à improvisação – *tañer a consonâncias* (Roig-Francolí 1995, 461). O princípio de acção desta técnica fundamenta-se na voz do baixo à qual é sobreposta uma melodia (soprano), formando um par de vozes (dueto), a que,

²⁵ Obras escritas.

²⁶ Designação usada para o conceito actual de acorde.

posteriormente, são adicionadas as vozes interiores²⁷. Para a descrição desta técnica, bem como as suas regras de funcionamento, Santa Maria usa exemplos musicais que podem, alguns deles, ser encontrados nas obras de Antonio de Cabezón, eminente músico que Santa Maria solicitou para a revisão do seu tratado.²⁸

Nas últimas décadas do séc. XVI, período de transição que preparou o estabelecimento da monodia, foi introduzida a prática dos *passaggierten Falsibordoni* (Ferrand 2010, 15), cujo auge foi no início do séc. XVII com obras de Fr. Severi - *Salmi passeggiati per tutte le voci...sopra i falsi bordoni*, 1615 e o *Miserere* (salmo 50) de Gregorio Allegri (ca. 1620), entre outros.

Em Espanha, no séc. XVII, a música de órgão no contexto litúrgico manteve-se inspirada na música vocal. O *tiento de falsas*, com cromatismos, falsas relações cromáticas, cromatismos simultâneos (punto intenso contra remisso) e acordes alterados, como, por exemplo, o acorde de quinta aumentada, evocam a *Toccata italiana di durezze e ligadura*.

1.2.2 Práticas improvisatórias litúrgicas

A integração do órgão no Cerimonial da Igreja Católica foi reconhecida pelo Concílio de Trento²⁹ sendo-lhe atribuídas várias funções entre as quais a de tocar em alternância com o coro, prática musical baseada no canto salmódico antifonal da Igreja primitiva ocidental:

²⁷ A voz de contralto e de tenor.

²⁸ “Assi que tratado desto fue Dios seruido dar me lo a entéder, en lo qual gaste diez y siys anos cotinuos delo mejor de mi vida, passando innumerables y inceybles trabajos de dia y de noche, inuétando cada dia cosas, y deshaziendo otras, y torandolas a hazer hasta ponerlas en perfection, y en regas vniuersales, y cõmunicando cosas com personas diestras, y entendidas en esta facultad, especialmente com el eminente musico de su Magestad Antonio de cabeço, temiendo de mi com el proprio parecer, y afficion, no me engañasse en algunas cosas” (Prologo – Al pio Lector, do *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*).

²⁹ O Concílio de Trento decorre entre 1545 e 1563. Na sessão XXII do Concílio de Trento estabelecem-se as directrizes que regulam a música litúrgica e o uso do órgão. Pelo concílio, o órgão, é consagrado como o instrumento da Igreja por excelência, por ser capaz de se acomodar à voz humana, de comover os fiéis, exaltar a palavra divina e de respeitar a harmoniosidade da música litúrgica (Ramos 2003, 235-36).

“The alternatim technique is already well-documented for both the Mass and the Office. Banchieri, in his *L'Organo Suonarino* of 1611 de-scribed the long-lived technique in detail” (Towne 1988, 472).

No *Ordinarium Missae* o organista executa versos de órgão³⁰ (Fig.2), alternadamente com o coro, nos versos impares do *Kyrie* e do *Agnus Dei* e nos versos pares do *Gloria*, do *Credo* e do *Sanctus*. Esta prática aplicava-se também ao *Te Deum*, ao *Magnificat* e à Liturgia das Horas constituída pelas *Vésperas*, *Completas*, *Matinas* e *Laudes*:

[...] a práctica-*alternatim* consistía en que en el texto de la Misa, salmos, cánticos y secuencias los versículos pares o impares del texto eran sustituidos por breves intervenciones del órgano. En el caso de los himnos la alternancia se hace entre estrofas enteras. Es una práctica propia del ámbito eclesiástico, donde los participantes en Misa u Oficio conocen perfectamente la liturgia y cuál es el texto correspondiente a un fragmento instrumental determinado (Ripoll 2003, 2).

Os organistas e os compositores privilegiaram com a sua música o culto eucarístico e o culto mariano:

Como era de esperar, todos esos timbres brillantes suscitaron temores a excesos sonoros entre los jerarcas eclesiásticos; por eso los organistas compositores o improvisadores tuvieron que plegarse a las recomendaciones oficiales en cuanto al carácter y al estilo de sus intervenciones, dependiendo de los efectos deseados: recogimiento, oración salvo en momentos convenidos durante los que podía resonar el órgano con más libertad (ofertorio, gradual, procesiones); sin embargo, los organistas obedecieron a la consigna de lucha contra la iconoclastia protestante o herética, privilegiando en sus obras litúrgicas el culto eucarístico o marial (Bocinos 2006, 117).

A propósito da prática *alternatim*, o teórico e organista Pablo Nassarre (1730) aconselha os organistas a improvisarem sobre os *incipit*³¹ do canto gregoriano. (Nelson 1994, 239).

O Ordinário dos Canónicos Regulares da “Ordem do bem-aventurado nosso padre S. Augustinho, da congregação de Sancta Cruz de Coimbra” (1579) inclui as recomendações seguintes:

Em os dias de quatro cantores se tange os órgãos em as versperas, completas, matinas, laudes, & missa, per esta maneira. Em as versperas tangeram as antiphonas depois de a

³⁰ Caracteriza-se pelo estilo imitativo e fugado.

³¹ O início da obra.

primeira vez serem anunciadas: desi toda a psalmodia, cõ o hymno & cântico da Magnificat alternatim com o choro, & o mesmo faram aas completas, saluo quando o cantor mór doutra maneira o ordenar. E em as matinas o hymno, TeDeum laudamos, & cântico Benedictus. Aa missa, os Kyrios alternatim com o choro, gloria, se se não ouuer de cantar. Ogradual, o Credo, quãdose não cantar: a oferenda, os Sanctos, & Agnus alternatim com o choro, & Deo gracias. Tangense ainda os órgãos, aos cânticos Magnificat, & Benedictus, & aa missa em todos os dias de dous cantores, & octavas de Natal, Epiphania, Pascoa, Penthecostes, & Corpus Christi: & o mesmo se faraa em todos os dias duplex, & octauas solemnnes (cit in Doderer 1978, 216-217).

A participação do órgão na liturgia não estava apenas limitada ao diálogo com o canto gregoriano, outro tipo de funções estavam também previstas como tocar a solo, alternar com a polifonia e acompanhar cantores e ministros (Galán 2004, 4).

A prática musical-litúrgica na Capela Real portuguesa, no séc. XVI, integrava a polifonia o canto gregoriano e a música de órgão:

[...] tanto na Missa como no Ofício a Capela Real executava frequentemente em estilo *alternatim* algumas das rubricas que previam Música polifónica. O *Kyrie*, por exemplo, com a sua estrutura típica constante de nove versos (três “Kyrie eleison”, três “Christe eleison” e três “Kyrie eleison”), era muitas vezes executado em alternância constante entre o coro e o órgão, cabendo aos cantores o primeiro e o terceiro versos do “Kyrie”, o segundo verso do “Christe” e de novo o primeiro e o terceiro versos do “Kyrie”, enquanto o organista glosava os restantes versos [...] (Nery 1989, 420).

O Cerimonial da Capela Real atesta “o interesse pela música escrita e, simultaneamente, a preparação musical de quem frequentava a corte no tempo de D. João III” (Cardoso 2008, 25) como se evidencia pelas práticas musicais a que este cerimonial faz referência, tais como:

[...] ao canto de órgão (f.28v), ao fabordão (f.99v), e à prática do contraponto sobre o cantochão (f.125v), provavelmente a técnica do contraponto à vista, ou improvisado sobre o livro aberto. Da mesma forma é referido o canto à estante (ff. 128v 158), o *alternatim* entre o coro e o órgão (f.130), a utilização de vários instrumentos juntamente com o órgão (ff. 126v, 127, 130, 168v) trombetas e charamelas (ff. 181, 181v), atabales (f. 181v) (Cardoso 2008, 25).

O *Cerimonial Seráfico* (Lisboa 1730) refere, sobre a participação do órgão no *Te Deum*:

[...] os cantores [...] levantarão *Te Deum Laudamos* (sómente) com toda a solenidade, continuando se logo dahi para diante alternadamente com o Orgão, segundo a determinação do Cerimonial Romano, com outros muitos Autores [...] o Cantor mayor, que ficará no meyo do Coro entoando os versos ao Orgão, principiando logo *Te Dominum confitemur*, e depois ira prossequindo o Coro *Te aeternum Patrem*, etc. e logo outra vez

entrará o Orgão para o verso que se segue, continuando deste modo até o *Te ergo* [...] (cit in Nelson 1986, 202).

Na Península Ibérica a prática *alternatim* manteve-se em uso na liturgia durante o séc. XVII tendo o órgão como função a alternância com o canto gregoriano, em particular nos versos e salmos, nos cânticos, hinos e no Ordinário da Missa (Nelson 1994, 239).

Ainda no *Cerimonial Seráfico* encontram-se propostas para a registação do órgão e algumas advertências relativas ao tipo de execução:

O organista, depois de cantado o [...] Verso *Tu ad dexteram Dei sedes*, etc. entrará a tanger o Orgão flautado, e temblado com tal suavidade, e consonância, que mova, ou incite os corações a huma devotíssima adoração, como sempre foy costume na Província (cit in Nelson 1986, 202).

O *Ceremonial Ecclesiástico* (Lisboa, 1743) refere, sobre o carácter, o andamento e a duração das intervenções do órgão nos versos e nas cláusulas, as seguintes observações:

Deve o Organista [...] tocar [...] como mesmo ar, e compasso, com que se está cantando no Coro, sem intrrometer mais, ou menos compassos naquelles Versos, que se toçam alternadamente com o coro; mas há de regularmente gastar o mesmo tempo, que gastou o Coro em cantar o seu Verso, (excepto nos Cânticos *Magnificat*, e *Benedictus*, que então se deterá mais, em ordem a incensação) e somente fazer as cláusulas finaes demoradas, e graves, para se conhecerem, e o Coro entrar a cantar (cit in Nelson 1986, 212).

Os serviços religiosos, podiam iniciar-se com uma *Entrada*³² no órgão tocada antes do primeiro salmo ou cântico (Nelson 1994, 241). Estas *Entradas*, escritas ou improvisadas, tinham também uma função de intonação:

[...] e o organista do Convento já tocando no Órgão alegre e festivamente, pelo mesmo tom do *Te Deum*, ira entrando a comunidade em silêncio pela parte debaixo da Igreja em línea recta [...] (cit in Nelson 1986, 200).

As intonações podiam ser solenes (longas) ou simples (breves) conforme a solenidade da celebração, como refere o *Ceremonial Monastico* (Salamanca, 1635):

³² Segundo Apel, são variações sobre um baixo, com a extensão de quatro compassos, ou uma obra em forma de “canção”, ou seja com uma estrutura formal do tipo A-B-A (Apel 2004, 758).

“El organista ha de tener cuenta com la solemnidad que se celebra, y la hora del oficio que es para que no sea demasiado de breve, ni prolijo” (cit in Nelson 1994, 241).

O repertório litúrgico para órgão, manuscrito e impresso, existente em Portugal, é particularmente escasso destacando-se nesta vertente o compositor Manuel Rodrigues Coelho (ca.1555-ca.1635) (Shannon 1978, 158).

Os *versos* de órgão que incorporam as *Flores de música* de Rodrigues Coelho, organizados nos oito tons salmódicos, para alternarem com o *Benedictus* ou o *Magnificat*, estão compostos a cinco vozes [...] “*pera se cantarem ao órgão, acompanhando-os sempre e quatro et cinco*”: “*Versos [...] pera se cantarem ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem*”. Estes *versos* “apresentam uma riqueza de figuras de execução teclística e também uma animação mais virtuosística da composição que abrange uma sólida técnica de passagens” (Kastner 1979, 112). É provável que nestes *versos*, a cinco vozes, a quinta voz fosse cantada pelo próprio organista (Speer 1958, 193).

Na Biblioteca Municipal do Porto encontra-se o *Libro de Cyfra* MM42, do final do séc. XVII e início do séc. XVIII “*adonde se contem varios Jogos de versos e obras e outras curiosidades de varios autores como no Libro de obras de órgão juntas pella curiosidade do Fr. Roque da Conceição (1695)*”. Este livro contém 23 grupos de *Versos*, aparentemente de origem anónima (Speer 1958, 197) e peças de maiores dimensões que os pequenos *versos* litúrgicos como *Obras, Canções, Registros, Entradas, Tentos, danças* entre outros (Rocha 2007, 227).

No repertório de música litúrgica para órgão espanhola, destacam-se as três colecções de *versos* de Antonio de Cabezón (1510-1566):

Let us look at the arrangement of the *versos* (or *versillos*) in Antonio's *Obras*. The first groupe is headed *Salmodia para principantes*, or, freely, “*Psalm Playing for Beginners*.” For every tonus we find four short *versillos*, one each with the *cantus firmus* in the soprano, alto, tenor, and bass, respectively. The *cantus firmi* consist, roughly, of a few repetitions of the reciting note, followed sometimes by the *mediatio* and always by the notes of the *terminatio* (Speer 1958, 190).

Fontes de música para órgão ou vihuela do séc. XVI, tanto espanholas como portuguesas, incluem o *fabordón* (Nelson 1986, 280) podendo ser identificados dois géneros, a saber: *fabordón llano* (Fig.4) e *fabordón glosado*.

Aparentemente a mais antiga referência a *fabordón* remonta ao séc. XV no *Livro de vida beata* (Juan de Lucena) não se encontrando anteriormente qualquer exemplo musical, podendo inferir-se que fosse improvisado (Nelson 1986, 282).

O *fabordón* ibérico, de estrutura bipartida, a quatro vozes, emprega, em regra, os acordes no estado fundamental. Os primeiros exemplos de *fabordón glosado* podem ser encontrados nas obras *Libro de cifra nueva* (1557) de Venegas de Henestrosa e nas *Obras de música* (1578) de Cabezón (Nelson 1986, 300).

A origem etimológica da palavra *fabordón* (*fa*)*bordón* remete para a hipótese de o *fabordón llano* ser um tipo específico de acompanhamento organístico:

Dixse Fabordón, de la dicción, palabra u voz Música, FA; y *Baculus*, i, que significa el Bordón, o Báculo (que todo es uno) porque así significa el Bordón o Báculo, es de alívio al hombre, sirviendole su arrimo (en el movimiento local) de sustento al Edificio corpóreo, supliendo (la fortaleza) de debilidad; de la mesma manera el Fabordón sierve en la Composición de cada uno de los Tonos (com los puntos firmes en el Baxo, que en la sonora harmonía les han sido aplicados) de sustento, y fortaleza en lo solido de la consonância, hallando patrocinio en los intervalos, o movimientos locales, sustentando el Canto Lhano de cada uno los tonos [...] (cit. in Nelson 1986, 287).

Os *fabordones* com *glosas* de Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y viuela* (Madrid 1578) constituem um exemplo da evolução da técnica de intavolatura (de índole vocal) e a sua repercussão na autonomia da música instrumental (Göllner 2001, 50).

1.2.2.1A intabulatura e a glosa

No séc. XVI, na Península Ibérica, os músicos implementaram e desenvolveram, a um elevado nível técnico e artístico, a arte da improvisação que passava “ em primer lugar, por la habilidad de improvisar, de ornamentar una obra, en segundo lugar, por la técnica o soltura de dedos que uno podía adquirir” (Sala 1980, 23). Neste período a prática da

glosa constitui-se como um contributo definitivo para o desenvolvimento da música em geral e da música de tecla em particular. A apetência dos tangedores pela experimentação/improvisação conduziu-os a novas sonoridades, dissonâncias e encadeamentos harmónicos, pondo muitas vezes em causa as regras da composição vigentes:

Las reglas estrictas que los teóricos daban por únicas para la escritura del *canto de organo*, non sirven de mucho al instrumentista, puesto que éste no compone una obra vocal sino que la adapta a un instrumento que no conlleva las mismas peculiaridades ni tradición que la voz humana. De aquí surgen una serie de *licencias* (según término de la época), nuevas en la composición (Sala 1980, 165).

Considerando a *glosa* ou *diferencia*³³ como uma “técnica sofisticada e virtuosística” (Nery and Castro 1991, 43) de *diminuição* e ornamentação improvisada, aplicada às intavolaturas de motetes, madrigais e canções, esta foi amplamente praticada e aperfeiçoada pelos tangedores dos reinos de Espanha do séc. XVI (Sala 1980, 134).

[...] A través de pequeñas fórmulas improvisadas, a *glosa* tornou-se progressivamente mais utilizada e elaborada, especialmente a partir da segunda metade do século XVI, não só em termos da quantidade de notas adicionadas, mas especialmente na sua variedade rítmica, tanto pelo uso do ritmo pontuado ou a combinação de diferentes figuras rítmicas dentro de uma mesma célula original, como também pela variedade intervalar dentro de um mesmo motivo glosado (Rocha 2010a, 2).

A técnica da *glosa* “ [...] se practicaba para insuflar más movimiento a algún paso bien parado o para fellenar eventuales huecos que pudiesen surgir en el nivel de la sonoridade” (Kastner 1976, 97).

Primitivamente, a *glosa* foi apenas integrada na ornamentação das *cláusulas* das intavolaturas, passando posteriormente a glosar-se toda a obra, numa das vozes – com

³³ Designação particularmente usada pelos violistas.

frequência no soprano ou alternando entre várias vozes conforme a técnica *alla bastarda*³⁴ (Rocha 2011, 83).

O desenvolvimento da *glosa* conduziu a novas técnicas de composição/improvisação como, por exemplo, a variação “los músicos hispânicos del Siglo de oro eran maestros consumados en matéria de glosas. A ellos debe la música, según Willi Apel “los primeiros ejemplos de la forma variación, intimamente unida com la glosa” (Preciado 1973, 60).

As fontes mais relevantes sobre a arte de diminuir, do séc. XVI, são a *Opera intitulata Fontegara* (Veneza 1535) de Silvestro Ganassi (ca.1492 ca.1550), *Il vero modo di diminuir* (Veneza 1584) de Girolamo Dalla Casa e “*O Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la musica de Violones novamente puestos en luz* (Nápolis, 1553) de Diego Ortiz (c.1510-c.1570) que, tanto na versão italiana como espanhola, tornou-se uma referência no contexto da interpretação das diminuições na música ibérica [...]” (Rocha 2011, 51).

Na Península Ibérica evidencia-se o Libro llamado Arte de tañer Fantasia de Tomás de Santa Maria (Valadollid, 1565), “por conter uma listagem de possibilidades de realização de glosa mediante os intervalos melódicos a serem preenchidos, à semelhança do *Trattado*, e que se adaptavam a um vasto repertório de obras que comprovam a ampla integração desta prática” (Rocha 2010b, 151). Podem-se identificar vários exemplos de *glosa*, aplicados às mais variadas combinações intervalares, no capítulo XXII “*Del glosar las obras*” do tratado *Arte de tañer Fantasia* (Santa Maria 1565):

[...] Tomas de Santa Maria lists diminutions (glosas) in the manner of ornament manuals, as embellishments of unaccompanied melodic intervals, and his models of forms and styles for improvising use few fast notes” (Horsley 1963, 129).

A *glosa* distingue-se, na sua realização, em duas práticas fundamentais:

³⁴ Esta prática remete originalmente ao instrumento de cordas “Viola Bastarda” que tinha uma grande extensão e que Rognoni classificou como a “rainha dos instrumentos para fazer diminuições” (Rocha 2011, 84).

- a) A aplicação de ornamentos, modificando a condução melódica das vozes;
- b) O acrescento de vozes, em contraponto, originando uma obra em estilo contrapontístico (Sala 1980, 134).

O musicólogo Angél de la Lama evidencia os glosados³⁵ de Antonio de Cabezón, pelo equilíbrio entre o saber teórico, o carácter improvisativo e o virtuosismo por eles revelado, distinguindo-os da seguinte forma:

- a) Glosa “integrada” na polifonia: a glosa dos violistas³⁶ e dos organistas;
- b) Glosa “solista instrumental” ou “en discanto”: a glosa de Diego Ortiz, com instrumentos de timbre diferente;
- c) Glosa “solista orgânica”: a glosa de Francisco Peraza e Sebastián Aguilera de Heredia, composta para os órgãos com registos partidos (Ángel de la Lama 2010, 70).

A glosa “integrada” liga as vozes da polifonia distinguindo-se pelos pequenos valores rítmicos ou “diminuições”:

La glosa *integrada* se escribe y suena entretejiéndose en las voces de la polifonía. La voz glosada se diferencia en la escritura respecto a las otras voces, pero no se distingue de ellas “auditivamente” o en timbre, sino unicamente por su característica “disminución” de valores. Tanto la glosa como las voces polifónicas tienen una doble característica de orden acústico: cantan con el mismo timbre y con el mismo volumen en cada una de las cuatro partes (Ángel de la Lama 2010, 71).

Este tipo de glosa improvisava-se nos instrumentos polifónicos monotímbricos, em particular no órgão renascentista com registos inteiros.

Diego Ortiz (c.1510-c.1570), no seu Tratado (Nápolis, 1553) referencia três formas distintas de glosar:

³⁵ Glosas escritas pelo próprio compositor.

³⁶ Executantes de vihuela.

[...] a primeira forma como a mais perfeita, comparando a glosa ao “passo” que, depois deste, deveria terminar na mesma nota iniciada. A segunda maneira, por sua vez, permite desenvolver a glosa sobre a primeira nota e terminar sobre uma outra que ligue à seguinte sem obrigar a volta à nota inicial. A terceira forma, remete ao seguimento dos parâmetros da composição, em que argumentando a necessidade de se respeitar os respectivos princípios, apresenta a vantagem da exemplificação exaustiva sobre todas as cadências (ou cláusulas) no seu tratado que permitem ao intérprete adaptar a qualquer momento da sua escolha (Rocha 2010b, 157)

A evolução da técnica da *glosa* no meio musical ibérico está peculiarmente relacionada com as possibilidades técnicas e acústicas da *vihuela*³⁷ e da harpa:

The popularity in Spain of the vihuela and the harp, which as plucked instruments had to conceal beneath the addition of a wealth of figuration their inability to play true counterpoint, no doubt influenced the keyboard composers to move in a similar direction. Several early editions of Spanish keyboard music indicate that these instruments could be used as alternates to the organ and harpsichord. The tradition of decorative figuration, a tradition which in other countries was greatly modified by the exigencies of tonal harmony, remained essentially unchanged throughout the Spanish seventeenth century (Shannon 1978, 158-159).

Depreende-se que as características acústicas dos instrumentos foram determinantes na aplicação e desenvolvimento da técnica da *glosa*. Santiago Kastner refere, a propósito do *Tiento de Primer Tono* de Antonio de Cabezón: “Introduzco estas glosas meramente por la necesidad de suplir hoyos de sonoridade que surgen cuando taño en la clave, en el virginal o en lo manicórdio; por eso quizá sean superfulas en el órgano” (Kastner 1976, 99).

A glosa “solista instrumental”, ou na designação de Diego Ortiz “en discanto”, assemelha-se à glosa “integrada” distinguindo-se na utilização de instrumentos de timbre diferente como, por exemplo, o cravo e a viola da gamba: “La nueva glosa acompañada canta sobre dos instrumentos diferentes, uno solista (viola da gamba) y otro polifónico acompañante (clave) y requiere dos instrumentistas” (Ángel de la Lama 2010, 73). Este

³⁷ A *viuella da mano* (viola de mão de seis ordens), mencionada na *Declaración de Instrumentos* de Bermudo, teve como seu principal executante o virtuoso Luis Milán, autor do *Libro de Música de vihuela da mano*, intitulado *El Maestro* (Subirá and Cherbuiliez 1957, 57).

tipo de glosa desenvolveu-se fora do meio organístico surgindo na música de órgão com o aparecimento dos “registos partidos”:

La glosa solista *en discanto* se tañó en ambiente secular y aristocrático. Nació en un terreno ajeno al del órgano. Adelantó lo que después se llamaría melodía acompañada y la parte del clave era ya un bajo continuo. Se practicó catorce años antes de las primeras particiones de registros y se escribió cuatro décadas antes de los primeros tientos escritos de medio registro (Ángel de la Lama 2010, 74).

O aparecimento dos registos partidos, no séc. XVI, tornou possível a “glosa solista” no órgão passando a designar-se por glosa “solista organica”, prática que consistia na glosa de uma das vozes, no *tiple* ou no *baixo*, com uma mão, realizando a outra mão um acompanhamento a três vozes com uma registação neutra:

Las combinaciones de medio registro y su colorido, según la mano a que corresponden, se expresan con varios términos. “Baxón”, cuando la glosa canta en el medio teclado de bajos y con timbre de Lengüetería. “Gaitilla” y “a modo de gaitilla”, si lo hace en los tiples y con Lengüetería; también “cheremía”, si va en la mano derecha y con timbre de Llenu. Las otras tres voces, en la mano que les corresponda, se registran con una combinación de Flautados. De este modo la glosa destaca en timbre y en volumen respecto a las otras tres voces (Ángel de la Lama 2010, 75).

Na opinião musicólogo Louis Jambou, a introdução dos registos partidos foi uma conquista musical e tímbrica do órgão espanhol:

[...] “a partir de los años 1560, la posibilidad de unas formas solísticas que disocian una masa tímbrica de una voz única y que se confunden en un primer momento con el tiento. Es decir, que en el campo instrumental el «tiento de medio registro» o «tiento partido» es, en España, la voz monódica, sin letra, que se basa en un bajo limitado en su caminar armónico, ausente del campo vocal. Nacido en el último tercio del siglo XVI y manifestación clara de un cambio estilístico, no bebe en ningún modelo externo - velado o explícito - a la voz exploradora: la parte solística toma su vuelo y se eleva hasta la exaltación, en busca de su propia definición sonora, dentro de los límites instrumentales. Es una conquista musical, propiamente tímbrica, aunque contemporánea de los nuevos brotes virtuosísticos vocales. Aguilera de Heredia y Correa de Araujo, entre otros, son dos hitos señeros de un desarrollo de la parte solista que, por analogía, es del todo comparable con la monodía de principios del siglo XVII”(Jambou 2007, 107-108).

Refira-se, no entanto, que a *glosa* foi veementemente contestada por Juan Bermudo (Kastner 1957),

“Muchos de los tañedores de entonces eran gente com muy pouca preparaci3n te3rico-musical y lo que pretendían, ante todo, era demostrar su capacidade virtuosística. Olvidavan por completo la obra sobre la que se improvisaba y, debodo a su poca formaci3n, descuidaban todas las regras estabelecidas por la polifonia vocal” (cit in Sala 1980, 23).

Esta negligência, evidenciada pelos *tañedores* virtuosos, incentivou o aparecimento de tratados teórico-práticos com o objectivo de sistematizar a prática da diminuiç3o e da ornamentaç3o improvisadas (Sala 1980, 23).

Outros músicos contribuíram para a implantaç3o da técnica da *diminuiç3o* compondo *opere passeggiate* como, por exemplo, Bartholomeo Barbarino (ca. 1568-ca. 1617) no seu *Secondo libro delli motetti*, com duas vers3es para cada motete, sendo uma escrita na vers3o simples e a outra na vers3o figurada, e Giovanni Luca Conforti (1560-1608) que na introduç3o da sua obra *Breve et facile maniera* (Roma 1593) ensina a compor e a improvisar *opere passeggiate* (Horsley 1963, 127).

1.2.3 Quest3es didácticas na improvisaç3o em instrumentos de tecla

O ensino da música, ministrado nos conventos, mosteiros e nas escolas das catedrais integrava a aprendizagem do *cantoch3o* e do *canto de organo*:

O ensino do canto era preceito das Constituiç3es e tornou-se obrigatório para todos. Logo que entrava para o Convento, o Religioso passava a frequentar a chamada *Escola de Noviços*. Esta frequência durava pelo menos cinco anos. Aqui principiava ele a receber as suas primeiras liç3es de Canto³⁸ (Pinho 1981, 65).

A execuç3o do *cantoch3o* (nos dias feriais) e do *canto de organo* (nas festividades) contribuía para uma ampla formaç3o dos músicos nas componentes vocal e instrumental.

Hubo sempre una estrecha interrelaci3n entre lo vocal y lo instrumental. Si bien el ejercicio del canto llano y la ejecuci3n de Misas y Motetes polif3nicos proporcionaba a los músicos óptimos sistemas de respiraci3n y articulaci3n musical [...] Todas las virtudes de

³⁸ Aulas de notaç3o musical e solmizaç3o.

la impecable dicción, praticadas en el canto, fueron aplicadas a la ejecución instrumental (Kastner 1976, 79).

Paralelamente à aprendizagem resultante da prática musical regular, o ensino do *canto de organo* na Península Ibérica até ao séc. XV, alicerçou-se nos tratados, sobretudo, de origem italiana.

A teoria musical na Península Ibérica alimentou-se continuamente de tratados escritos e copiados além-Pirinéus, especialmente até meados do século XV, altura a partir da qual começa a haver uma produção regular de textos teóricos por parte de autores ibéricos, os quais cultivam e mantêm, entre os séculos XIV e XVII, laços especialmente fortes com Itália. Há ainda que ter em conta os livros importados que circulavam no seio das ordens religiosas implantadas em Portugal [...] (Ferreira 2004-05, 131).

Existem, no entanto, tratados, manuscritos e impressos, de origem ibérica, dos séculos XV e XVI, que foram usados para o ensino do *cantochão* e do *canto de organo*³⁹, a saber: *Art del cant pla/Arte de canto llano* (séc. XIVex-1435) de autor anónimo (Barcelona e Silos) (Ferreira 2004-05, 134); *Tratado de la musica ou Ars cantus mensurabilis* (1480) de autor anónimo (Sevilha ou Escorial) (Ferreira 2004-05, 134); *Tratado dos Tons das antífonas e Arte de cantochão* (1459) Cód. CXIII/1-140 na Biblioteca Pública de Évora (Ferreira 2004-05, 135); *Breve instrucción de Canto llano* (Sevilla 1565) de Luis de Villafranca (Subirá and Cherbuilliez 1957, 70); *Musice* (1504) de Diogo del Puerto, em latim e espanhol (Ferreira 2004-05, 137); o *Libro de Música práctica* (1510) de Francisco Trovar (Subirá and Cherbuilliez 1957, 70); *Arte de canto llano, contrapunto y canto de órgano* (Madrid, 1508) de Gonzalo Martínez de Bizcargui (Ferreira 2004-05, 137); *Reglas de Canto Plano* (Sevilha, 1410) de Fernand Estevan (Ferreira 2004-05, 135); *Música Práctica* (1482) de Bartolomé Ramos de Pareja (Ferreira 2004-05, 135); *Commentariorum musices ou Ars musicorum* (Valencia, 1495) de Guillermo Podio (Ferreira 2004-05, 136); *Introducción muy breve de canto llano* (1490-1500 ou c.1498) de Cristóbal de Escobar (Ferreira 2004-05, 136); *De musica libri septem* (1577) de Francisco de Salinas; *Tractado de principios de musica practica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás* (1520) de Juan de Espinosa (Ferreira 2004-05, 137); *Arte de principios de canto llano* (1530) de Gaspar de Aguilar (Ferreira 2004-05,

³⁹ Notação mensural e contraponto.

137) e *Arte de canto llano puesta y reducida nuevamente en su entera perfección* (1530) de Juan Martínez. No fim do séc. XVI é ainda publicada a obra *Arte de Música teórica y práctica* (Valladolid 1592) obra tardia do organista Francisco Montanos (Subirá and Cherbuilliez 1957, 70-71).

A aprendizagem da improvisação, essencial para o cumprimento das funções litúrgicas dos organistas, fazia-se com o recurso a didácticas baseadas em exercícios de contraponto sobre *cantus firmus*, *intavolaturas*, *fabordón*, *glosas* e transposições:

Havia d'ensenyar-li a fer les *clausules y meditaciones y finals... en tots los vuyt tons naturals*; així mateix, Joan Martí s'obligava a donar-li *setze tentos o tons dels millors que ell tindrà, çò és dos de cada to, així com vuyt falsbordons glosats y moltas otras diversas glosas de tiple per a gaytilla, çò és per los vuyt tons, a part de les llisons que li convé y promet donar* (cit in Gregori 1988, 136).

Num manuscrito de meados do séc. XVI existente na Biblioteca Municipal do Porto, Ms 1576, com obras atribuídas a Gaspar dos Reis (?-1674), Mestre de Capela na Catedral de Braga a partir de 1645, podem encontrar-se, *Fugas a 3*, *Exercícios sobre canto chão*, *Cláusulas diferentes*, *Concertatos sobre canto chão às avessas*, *Lições a uma voz sobre o canto chão*, formando um conjunto de exercícios para os alunos de contraponto.

A transposição foi uma importante componente didáctica, nas várias escolas europeias, no ensino da improvisação (Berkowitz 2010, 41-46), como se pode verificar nos tratados de Tomas de Santa Maria (ca.1510-1570), Juan Bermudo (ca.1510-ca.1565), Girolamo Diruta (ca.1554-ca.1610) e Gioseffo Zarlino (1517-1590), entre outros.

Haviendo introducido en la Iglesia el organo, fue necessária la transportación de los tonos, para que el coro, sin fatigarse pudiesse cantar el Canto llano; pues sin ella algunos tonos por baxos, y los más por muy altos, no eran practicables, y assí se dispuso que los Organistas acomodando-se à la conveniência de las voces, que componen el Coro, trasportassen los Diapasones de los más de ellos, assí en las Missas, como en la psalmodia [...] (cit in Nelson 1986, 242).

Sobre a transposição, Girolamo Diruta (Diruta 1593/1609) refere no seu tratado: “Nelle quale si dimostra la vera formatione, cognitione, e trasportatione di tutti i Tuoni, si del canto figurato, come anco del canto fermo: cosa appartenente ad ogni Organista per lasciare in tuono al choro” (cit in Kinkeldey 1910, 130).

No panorama das obras didáticas, publicadas na Península Ibérica no séc. XVI, destaca-se o *Libro llamado Arte de tañer fantasia* (Santa Maria 1565):

The ultimate purpose of the *Arte de taner fantasia*, as stated in the title, is to provide and teach the technical and musical tools that will enable the student to master the art of improvising fantasia. These tools include keyboard technique and the art of glosa (ornamentation and diminution), the mensural system, modal polyphonic structure, the technique of 'playing in consonances', the rules of use and control of dissonance, the contrapuntal details of four-voice cadences, and, finally, the techniques of imitative counterpoint and their role in generating the formal structure of a fantasia (Roig-Francolí 1995, 464).

A técnica “*tañer in consonâncias*”⁴⁰ fundamenta-se num dueto estrutural, formado pelas vozes de baixo e de soprano às quais são adicionadas as vozes interiores completando a harmonia.

The importance attributed by Santa Maria to 'playing in consonances' testifies to the significant role of the technique in the 16th century, and to the continuity in this sense between the Renaissance and the Baroque (Roig-Francolí 1995, 462).

Esta técnica de progressão de acordes foi aplicada na improvisação e na composição de versos e fabordões:

The study of Cabezon's works fully confirms Santa Maria's prescriptions for playing in consonances. Six of the *tientos* by the blind organ master include prominent passages in consonances. [...] All his *fabordones*, some of his *versets*, and some of his sets of variations (*diferencias*) are also written in this style (Roig-Francolí 1995, 465).

Os exemplos musicais que Santa Maria utiliza no seu tratado favorecem principalmente “*las terceras e sextas, o sea armonías sumamente consonantes. Talvez demasiado imbuído de los ideales vigentes en la polifonia franco-flamenca*” [...] (Kastner 1976, 101). As cadências são, de forma generalizada, harmonizadas com a cláusula IV-V-I (cit in Jambou 1974, 153).

No capítulo LII “*De avisos necessários para el nuevo tañedor*”, Santa Maria apresenta uma metodologia para o estudo da improvisação, destinada aos músicos principiantes, a

⁴⁰ “Progressões de acordes”.

saber: 1) a partir de uma obra, cantar cada uma das vozes; estudar com pormenor a sua estrutura temática, bem como todas as cadências aplicando, mais tarde, estes conhecimentos na improvisação; 2) extrair uma voz de uma obra polifónica e tocá-la no soprano com a realização da harmonia, harmonizar a mesma melodia no contralto, no tenor e no baixo; 3) exercitar o contraponto sobre um *cantus firmus* (Santa Maria 1565, Fol. 121-122).

Como consequência do florescimento da monodia implantou-se na Europa, no início do século XVII, a “época do baixo contínuo”⁴¹.

[...] basso continuo was vertically conceived and used to supply a full harmonic frame-work for monodies and concerted works (Johnston 1998, 52).

Em Itália, os mais antigos monodistas Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini⁴² (1551-1618) desenvolveram uma notação singular para o acompanhamento da monodia: “the harmonic rhythm over a sustained bass pedal by breaking up the bass note into the appropriate rhythmic values and then reconnecting those notes with ties” (Johnston 1998, 53), notação idêntica à que Emilio de Cavalieri usa na *Rappresentatione di Anima e di Corpo* (1600). Esta notação preconiza o aparecimento do baixo cifrado, também usado na Alemanha, com base nos princípios estabelecidos pelos músicos italianos:

The most important and comprehensive source of information about early continuo practices in Germany is the *Syntagma musicum* of Michael Praetorius. The principal discussion of thoroughbass, derived almost entirely from Italian sources [...] (Johnston 1998, 53).

As primeiras fontes didáticas sobre o baixo contínuo, na Península Ibérica, surgem no século XVII. Destaca-se, entre outros, o tratado *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra com varisidad y perfeccion, y se muestra ser instrumento perfecto e abuntantissimo* (Nápoles 1640) do guitarrista e teórico português Nicolau Dias Vicente (1590-1659).

⁴¹ *Handbuch der Musikgeschichte*, II parte: *Das Generalbasszeitalter* (Leipzig, 1912), de Hugo Riemann.

⁴² Autor de *Le nuove musiche* (Florença 1601).

Em Portugal, no século XVIII, surgem várias obras didáticas sobre o acompanhamento e o baixo contínuo. Algumas imitam o modelo das *regola d'acompanamento*⁴³ italianas, recorrendo ao baixo-cifrado e à *regra de oitava*⁴⁴ como, por exemplo, nas *Flores musicas colhidas no jardim da melhor lição de vários autores: Arte pratica de canto de órgão: Indice de cantoria para principiantes, com hum breve resummo das regras mais principaes de a Companhar com instrumentos de vozes, e o conhecimento dos tons assim naturaes como acidentaes* (Lisboa, 1735) de João Vaz Barradas Muito Pam e Morato (1689-1763), a primeira obra sobre baixo contínuo publicada em Portugal; *Compendio musico, ou arte abreviada em que se contém as regras mais necessárias da cantoria, acompanhamento, e contraponto: oferecido á mais harmoniosa cantora do Ceo. Maria Santíssima com soberano titulo da Assumpção* (Lisboa 1735) de Manoel de Moraes Pedroso (1751-1770); *Regras de acompanhar para cravo, ou órgão, e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e fácil percepção/ dedicado a sua majestade Fidelíssima/ D. Joseph I* (Lisboa, 1758) de Alberto José Gomes da Silva (1758-1795), esta “a única publicação conhecida em Portugal dedicada exclusivamente ao baixo contínuo, e igualmente por ser a primeira obra impressa em Portugal a apresentar a regra de oitava completa” (Trilha 2011, 129); do teórico português Francisco Ignacio Solano (1720-1800) o *Novo Tratado de musica métrica, e rytmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, ou outro qualquer instrumento, em que se possão egular todas as Espécies, de que se compõe a harmonia da mesma Musica./ Demonstra-se este Assumpto Prática e Theoricamente, e Tratão-se também algumas cousas parciais do contraponto, e da composição/ [...]* (Lisboa, 1779); de António da Silva Leite (1759-1833), Mestre de Capela na Sé do Porto a partir de 1808, são conhecidas as obras didáticas como o *Resumo de todas as regras, e preceitos da cantoria, Estudo de guitarra, em que se expõem o meio*

⁴³ Estas regras, que surgem em Itália no início do século XVII, “descrevem com precisão onde os acordes devem ser colocados sobre o baixo, explicam a regra de oitava e as cadências, e a partir destes padrões, dão ao acompanhador a capacidade de acompanharem a partir de um baixo não cifrado” (Trilha 2011, 103).

⁴⁴ Componente marcante no desenvolvimento da arte de acompanhar e improvisar, presente em praticamente todos os métodos e tratados de baixo contínuo, que se traduz em padrões de harmonização de escalas maiores e menores como base em baixos cifrados e cuja terminologia que foi introduzida pelo guitarrista François Champion (1686-1748) no seu tratado *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* (Paris 1716).

mais fácil para aprender a tocar este instrumento (Porto, 1795) e o Organista instruído – obra dedicada ao acompanhamento dada como perdida (cit in Trilha 2011, 175). Frei Domingos de S. José Varela (1806-1826), monge Beneditino, organista e o organeiro, construtor do órgão do Mosteiro de S. Bento da Vitória-Porto, publica na tipografia de António Alvarez Ribeiro em 1806 o *Compendio de musica, theorica, e prática, que contém breve instrucção para tirar musica Lições de acompanhamento em órgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c. e para a canaria do órgão. Appendiz, em que se declaraõ os melhores methodos d’affinar o órgão, cravo &c. Modo de tirar harmónicos. Ou flautados, com varias, e novas experiencias interessantes ao Contraponto, Composição e à Physica*. Domingos Varela “é o primeiro, e único teórico português a fazer, na definição da *regra de oitava*, a distinção retirada do pensamento teórico de Rameau, entre o baixo fundamental e o baixo-contínuo, exposto pela primeira vez no *Traité de l’Harmonie réduite a se principes natureles* (1722) (Trilha 2011, 187).

No panorama das obras manuscritas, com fins didáticos, distingue-se a obra de Marques da Silva (1782-1837) *Regras de acompanhamento resumidas: e Escallas de três posições em todos os tons / por eminente Fr. Marques da Silva* (entre 1820 e 1834) e a sua colecção de baixos de imitação, importante testemunho da prática do *Basso d’imitazione*⁴⁵ em Portugal (Trilha 2011, 206).

Em finais do séc. XVII foi implementado na Europa⁴⁶ o *Partimento*⁴⁷ “This practice of thoroughbass applies not only to the accompaniments of vocal works, but also - a littleknown fact-to pieces for organ solo. The pieces transcribed in this manner went by the name of partimenti” (Fellerer 1934). Originário de Itália, o *Partimento* estabeleceu-se

⁴⁵ Partimentos em estilo fugado.

⁴⁶ Embora em circuitos muito restritos como, por exemplo, em Nápoles e no sul da Alemanha.

⁴⁷ O Partimento, cuja definição se pode restringir a uma linha de baixo (usualmente cifrado) ao qual se deve adicionar outras vozes, estas, contudo, poderiam constituir através da respectiva realização, o acompanhamento de um instrumento solista ou uma peça a solo para tecla onde pode estar indicada a entrada de determinadas vozes para prosseguimento ou improvisação (Trilha 2011, 222).

fundamentalmente no meio musical Napolitano (Sanguinetti 2010, 71). O *partimento* é um “exercício de estilo” (Lutz 2010, 114), com grande relevância no ensino da improvisação, pela forma como contribui para a memorização de padrões idiomáticos.

Francesco Durante (1684-1755), autor que se distinguiu na composição de *partimenti*, classificou-os, segundo as suas características, da maneira seguinte: 1) *regola*; 2) *partimenti numerati*; 3) *partimenti diminuitie* 4) *fughe*.

Recentemente, Robert Gjerdingen distinguiu os *partimenti* da seguinte forma: 1) cadências; 2) regra de oitava e 3) movimentos especiais (*movimenti*) (Berkowitz 2010, 30).

O primeiro manual de acompanhamento, de origem portuguesa, que incorporou o *partimento* foi da autoria de Romão Mazza (1719-1747). A terceira secção deste manual, denominado *Regras [...] P'a Acompanhar a Cravo* é constituída por oito partimentos dos quais cinco são escritos em estilo fugado. David Perez (1711-1770), músico de origem napolitana radicado em Portugal, escreve também umas *Regras de acompanhar* (entre 1760 e 1790), das quais se conservam seis cópias. Entre estas cópias encontra-se o manuscrito P-Ln MM 1332 intitulado *Solfeijos de Acompanhamento para Piano Forte*.

No final do séc. XVIII, tanto os *partimenti* como os *solfeggi*⁴⁸, adquirem cada vez mais uma função didáctica, sendo as obras de referência deste período os *partimenti* de G. Pasiello (1782), L. A. Sabbatini (1785), St. Mattei (1788) e G. Tritto (ca. 1800).

1.3 Nota conclusiva

Considerando, a relativa escassez de repertório organístico-litúrgico manuscrito ou impresso na Península Ibérica, entre os séculos XVI e XVIII, especificamente em

⁴⁸ Melodias com baixos cifrados.

Portugal⁴⁹; os inúmeros órgãos em uso neste período e a sua tipologia; os vários Cerimoniais e Regimentos, com referências específicas às intervenções do órgão; os Tratados e de Manuais; e a índole improvisatória evidenciada nalgumas obras do repertório organístico existente, pode-se inferir que a improvisação em órgão foi uma prática musical instituída, entre os séculos XVI a XVIII, na Península Ibérica, fundamentalmente com fins didáticos e litúrgicos, à semelhança dos remanescentes países europeus.

⁴⁹ O livro *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* (Lisboa, 1540) de Gonzalo de Baena; *As Flores de Música* de Rodrigues Coelho MM42 e MM43; os Manuscritos e publicações de música para tecla em Portugal, dos séculos XVI e XVII, parcialmente transcritos e editados: *P-BRp* MM 964, *P-Pm* MM 41, MM 43 e MM 42 onde, entre obras de compositores portugueses e espanhóis, está contida uma *Arte de Cifra* e um *Modo de por as mãos em o orgão*, onde é explicado o sistema de tablatura ibérica para tecla e a técnica de dedilhação; *P-Cug* os MM 52, 236, 243 e um manuscrito com várias obras inéditas pertencentes ao espólio de Manuel Joaquim, adquirido em 1994 pela Universidade de Coimbra.

Capítulo 2. Questões Organológicas

2. Repercussão da evolução organológica nos modelos compositivos para órgão

2.1 O órgão Ibérico: aspectos organológicos

O órgão ibérico, no que respeita à sua tipologia específica e às influências técnico-construtivas provenientes de outras escolas de organaria europeia, é um fenómeno ainda pouco estudado e aprofundado, como refere o organeiro Gerhard Grenzing:

Le monde de la facture d'orgue était à la fois très divers et en constant échange d'idées avec les écoles de l'étranger. Les règnes de Charles V et de Philippe II ont facilité l'activité des facteurs d'orgues flamands en Castille et en Catalogne, où également des facteurs d'orgues allemands ont laissé des traces. L'influence étrangère sur le développement de l'orgue ibérique était importante entre le milieu du XVe et le début du XVIIe siècles et ce phénomène reste encore de nos jours insuffisamment étudié (Grenzing 2006, 77).

O órgão Ibérico dos séculos XVI até ao início do XVIII distingue-se em dois tipos fundamentais, a saber: o órgão de armário e o órgão de tribuna. O órgão de armário é um instrumento de dimensões reduzidas, com apenas um teclado ligado a um só someiro onde estão os registos de flautado, mutações, misturas e palhetas. Neste tipo de órgãos, quando os tubos não são completamente encerrados por portas, é frequente possuírem pelo menos um registo de palheta horizontal na fachada do órgão, por exemplo, o Clarim (meio-registo de tiple) e/ou o registo de trombeta (meio-registo de baixo), que normalmente são completados com tubos na posição vertical, no interior da caixa. O órgão de tribuna caracteriza-se pelo seu número de partes ou secções:

- a) Com uma secção: órgão apenas com um teclado, ligado a um só someiro.
- b) Com duas secções: órgãos duplos, com duas secções bem definidas - o órgão principal e órgão do Eco.
- c) Com três secções: Principal, Eco e Positivo-de-costas.
- d) Com quatro secções: Principal, Eco, Positivo e Realejo.

Os órgãos duplos podem ter um ou dois teclados e possuir, ou não, uma caixa de expressão (ecos) na qual estão encerrados todos os tubos referentes a esta secção:

En sus investigaciones, organeros y organistas exploran lo que se podría calificar de tercera dimensión sonora por la integración de esos planos diferenciados, como partes solistas de primer término y otras de figuración en segundo término, con ecos o *tuttis* (Bocinos 2006, 111).

O “órgão de eco” é uma caixa de expressão, componente que surgiu em Espanha no início do século XVII, situa-se na parte inferior da caixa do órgão, com o someiro instalado ao nível do pavimento.

La région de Castille avait déjà adopté une chamade très fournie et la caja de ecos au début du XVIIIe siècle, tandis que la Catalogne maintenait encore le style d’orgue principalisant développé lors de son apogée, deux siècles auparavant (Grenzing 2006, 72)

O “órgão do eco” é constituído com base num registo de flautado afinado uma oitava acima do registo base do órgão principal e possui também registos de palheta, como por exemplo o “Clarim de eco” e registos de mutação como a “Corneta de eco” menos sonoros e mais suaves do que os registos do órgão principal.

O órgão principal é a secção do órgão, cujo someiro está ligado ao teclado superior, secção constituída com base num registo de 12 palmos⁵⁰, com registos de mutação, mistura e um ou mais registos de palheta.

O *ambitus* do teclado, que foi progressivamente aumentando, pode variar entre Dó - lá2 (42 teclas), Dó - dó3 (45 teclas) e o Dó - ré3 (47 teclas) (Doderer 1978, 91), divididos em baixo e tiple:

⁵⁰ Na Península Ibérica a unidade de comprimento utilizada para medir os tubos labiais é o «palmo» (1 palmo varia entre 0,10m e 0,20m). A grandeza desta unidade de medida difere, no entanto, entre Portugal e Espanha, sendo o palmo espanhol menor que o português. O mesmo tubo, com a medida de 24, 12 e 6 palmos em Portugal tem a medida de 26, 13 e 6½ palmos em Espanha.

El medio siglo que transcurre entre las décadas de 1460 y 1510, inmediatamente anterior al nacimiento de Antonio de Cabezón, se había carecterizado por las primeras separaciones de registros, pero únicamente dentro de la familia dos Principales. Eran los órganos renascentistas primitivos, que sólo contaban de Principales. Encarnaban el concepto todavía medieval de que el órgano es exclusivamente el Llano. Fue una transformación del órgano de la época del Gótico o *blockwerk* en renascentista primitivo, con las primeras separaciones de registros, importantísimo paso histórico en España y toda Europa (Lama 2010, 39).

A separação dos “registros partidos” verifica-se, em regra, entre o dó1 e o dó#1, facto que possibilita a utilização simultânea de dois timbres diferentes no mesmo teclado. Existe a referência à excepção, nos Reinos de Castela, da divisão do teclado entre o si1 e o dó1 (Hakalahti 2008, 254).

Em Espanha, os registros partidos passaram a ser usuais a partir de 1620, ainda que alguns órgãos italianos (Brescia), de construção anterior, já tivessem o Principal de oito pés dividido (Catalán 2012, 24).

Au XVIIIe siècle le Portugal avait pleinement adopté la coupure des registres en basses et dessus et la plupart de ces orgues n’avaient qu’un seul clavier; quelques registres étaient situés au-dessus ou en dessous du sommier principal et un registre coulissant général permettait leur utilisation depuis le clavier unique (Grenzing 2006, 71).

É frequente encontrarem-se órgãos com a primeira oitava do teclado constituída apenas por oito notas denominada por “oitava curta”, ficando excluídas as notas Dó#, Ré#, Fá# e Sol#. Os teclados de pedal (contras) existem apenas em órgãos de grandes dimensões dos séculos XVII e XVIII, podendo o seu número variar entre 8, 10 ou 12 teclas (Doderer 1971, 219).

Os puxadores ou alavancas de registo estão situados nos lados esquerdo e direito do teclado, actuando nos someiros de baixo e de tiple, respectivamente. Outras posições dos puxadores ou alavancas de registo também são possíveis, por exemplo, no caso de se tratar de um registo inteiro. Os pedais auxiliares (pisantes) mais frequentes são os que permitem inserir ou anular os registros de mistura e/ou palhetados.

Os someiros são, em regra, de dimensões reduzidas e de correções⁵¹, e são construídos de maneira a ordenarem os tubos cromaticamente. As válvulas são longas e estreitas, as condutas de ar são de dimensões reduzidas, construídas em madeira ou chumbo, e a pressão do ar é, em regra, baixa, situando-se entre os 50 e os 70 mm de coluna de água, elementos que contribuem para a leveza e a sensibilidade da tracção mecânica.

La mécanique sensible et l'attaque franche des jeux de fonds qui en résulte, ceux-ci alimentés par un vent très calme grâce aux gravures très longues des pièces gravées, font que ces orgues sont très appréciés pour l'interprétation des oeuvres du XVIIIe comme des siècles précédents (Grenzing 2006, 74).

A transmissão entre as teclas e as válvulas é feita mecanicamente e, nos órgãos de um só manual, bastante curta em virtude de o someiro estar colocado na parte da frente do instrumento.

A disposição típica do órgão ibérico inclui os registos de Flautado aberto de vinte e quatro, de doze ou de seis palmos. Seguem-se os registos harmónicos simples (mutações) ou compostos (misturas), dividindo a oitava até à 29ª ou 36ª, as flautas, os flautados tapados e os de palheta. Os órgãos possuem, em regra, pelo menos um “registo harmónico composto” que inclui o intervalo de 3ª Maior como, por exemplo, a Corneta no tiple e o Clarão no baixo, ambos de índole solística.

O órgão ibérico, de médias dimensões, da segunda metade do séc. XVII e princípio do séc. XVIII, têm a sua estrutura sonora, em regra, fundamentada nos seguintes registos:

- a) Flautados: tubos labiais, abertos, que se caracterizam pelo seu diâmetro estreito, principalmente na região grave;
- b) Flautas, tubos labiais abertos de metal ou madeira que se caracterizam pela maior altura da boca do tubo, tendo como consequência uma menor presença do segundo e terceiro harmónicos.

⁵¹ Régua de madeira perfurada cujos orifícios permitem a passagem do ar do someiro para os tubos.

- c) Palhetas de ressoador completo ou curto, podendo este ser cónico e meio-tapado. Os registos de palheta batente, frequentemente instalados horizontalmente nas fachadas ou verticalmente no interior das caixas, são uma das particularidades dos órgãos Ibéricos. A posição horizontal (em chamada⁵²) de tubos palhetados na fachada do órgão aumenta a projecção sonora, facilita o acesso para afinação contribuindo também para a sua estabilidade e constitui um elemento ornamental de relevo.

Horizontal reed stops – and horizontal trumpets especially – are perhaps the most well-known element commonly associated with the Spanish organs. Although this celebrated invention was thoroughly Castilian in origin, it later spread much beyond the geographical limits of Castile. The whole 17th century was a time of forceful expansion of Castilian politics and culture, and in regard to organs, these influences extended as far as Portugal, Aragon, Andalusia (ibid.) – and Catalonia (Hakalahti 2008, 55).

Por motivos de integração espacial, o órgão situa-se no "coro alto", no fundo da nave da igreja, tendo por vezes uma colocação lateral facilitando o contacto visual com o presbitério ou junto ao altar-mor, do lado da Epístola ou do Evangelho.

A prática "alternatim" bem como a procura da simetria arquitectural estiveram na génese da colocação de dois órgãos, face a face.

2.2 Características do órgão ibérico e suas repercussões no Tento de meio-registo

2.2.1 O aparecimento de órgãos com registos partidos

O registo partido ou meio-registo surge nos órgãos dos Reinos de Espanha entre 1560 e 1570 (Jambou 1988, 147). É possível que esta técnica de construção tenha sido pela primeira vez implementada no órgão construído em 1567, por Guillaume de Lupe, na paróquia de Sta. Cruz em Zaragoza. Aproximadamente, a partir de 1580, e até metade do

⁵² Termo com origem na chamada do exército através do toque da trompeta (Catalán 2012, 27).

séc. XVII, dá-se a difusão do órgão partido, sendo a divisão, baixo/tiple, praticamente aplicada a todos os registos, sendo a *Dulzaina* o registo partido por excelencia:

Cabe destacar en primer lugar que son los registros de lengua los que, en el último tercio del siglo XVI, dividen y parten con preferencia los organeiros. Sucesivamente son las *duzainas* [...] y las *trompetas* [...] los registros que requieren la atención de los organeiros; logo vienen los *orlos* (Jambou 1988, 142).

A tipologia específica do órgão ibérico deveu-se ao desenvolvimento do seu plano sonoro, em particular na exploração de timbres contrastantes, permitindo a execução de solos com o respectivo acompanhamento:

Todo ello viene a coincidir también con el inicio del proceso de implantación del registro partido en la zona castellana. Esta novedad, que permite al organista disponer de dos diferentes sonoridades sobre un único teclado manual, se constituirá en característica genuína del órgano español y su aceptación en el ámbito ibérico llegará a ser tan unánime que ya nunca desaparecerá por completo de su concepto técnico y sonor (Galán 2004, 2).

A divisão dos registos no órgão ibérico abriu a possibilidade para se compor, executar e de improvisar num género concertante, dispondo apenas de um teclado de extensão limitada:

A oposição de acordes cerrados, por vezes prolongados, e duma linha melódica sinuosa de timbre saliente, constituia um dos recursos de maior apelo nas mãos dum executante de órgão de tipo ibérico. Os organistas sentiram bem cedo a necessidade dessa forma de expressão, diferente do contraponto imitativo. Esse sentimento artístico vir-se-ia a concretizar plenamente no estilo concertante (Valença 1990, 101).

2.2.2 Registos de timbre solístico

Para a execução dos solos nas obras de meio-registo, adquirem particular relevância os registos palhetados e os registos de mutação:

Tabela 1: Registos palhetados

Nome	Descrição
Baixão	Registo palhetado de 12 palmos com ressoadores curtos (3 palmos)
Baixãozinho/Baixãozito	Registo palhetado de baixo de 6 palmos; a medida dos ressoadores é a quarta parte dos usados na trompeta

Nome	Descrição
Charamela	Registo palhetado, de 6 ou 12 palmos, com ressoadores curtos
Chirimía	Registo palhetado (trompete) de 6 palmos
Clarim	Registo palhetado de tiple de 12 palmos, na fachada, tem os ressoadores abertos com campânula
Clarim en eco	Registo palhetado de 6 palmos colocado dentro da caixa de eco. Dado tratar-se de um registo cuja medida dos ressoadores é metade dos do Clarim pode também designar-se por Clarim Bastardo.
Dulçaina ou Orlos	Registo palhetado inteiro ou só de baixo de 12 palmos, com os ressoadores semi-tapados, curtos e cónicos com um opérculo com orifício central
Fagote	Registo palhetado de baixo, de 12 palmos, com ressoadores cónicos de medida estreita
Sacabucha ⁵³	Registo palhetado de baixo, de 6 palmos, com ressoadores abertos, cónicos e longos
Trompeta de Batalha	Registo palhetado de baixo de 12 palmos colocado horizontalmente na fachada
Trompeta Magna	Registo palhetado de 24 palmos colocado horizontalmente na fachada
Trompeta real	Registo palhetado instalado na posição vertical dentro da caixa do órgão

Ao nome dos registos palhetados podem ser adicionadas duas designações:

- a) “bastarda”, indicando que os ressoadores são curtos;
- b) “real”, significando que os ressoadores têm comprimento equivalente aos dos tubos labiais da mesma tessitura.

⁵³ Registo existente “[...] no órgão de Santa Cruz de Coimbra, como meio registo de palheta de mão esquerda e também em S. Vicente de Fora, no órgão do eco, igualmente de mão esquerda” (Pereira 1984, 164).

Tabela 2: Registos de mutação

Organaria Ibérica	Correspondência em Pés ⁵⁴
12ª dozena	Quinta 2' $\frac{2}{3}$
15ª quinzena	Oitava 2'
17ª dezassetena	Terceira 1' $\frac{2}{3}$
19ª dezanovena	Quinta 1' $\frac{1}{2}$
22ª vintedozena	Oitava 1'
Clarão	Registro de baixo, com 6 a 7 filas, inclui os harmónicos de 3ª (31ª), 5ª (26ª, 33ª) e 8ª (22ª, 36ª) e não se repete
Corneta	(8'), 4', 2' $\frac{2}{3}$, 2', 1' $\frac{3}{5}$, inclui o harmónico de terceira (1' $\frac{3}{5}$) e não se repete

2.3 A registação no Tento de meio-registo

Os registos partidos constituíram uma inovação técnica que foi amplamente difundida, em particular, nos órgãos da Península Ibérica:

En el siglo XVI, concretamente, los organeros de la península, algunos procedentes de más allá de las fronteras, hacen alarde de su ingenio y transforman el teclado único del órgano lleno, antes estudiado y que seguirá siendo base y cimiento del instrumento, en dos masas sonoras independientes «partiendo» el teclado entre el Do₃ y el Do sostenido₃, con sus correspondientes modificaciones técnicas internas, en el secreto de modo particular, y la duplicación del número de registros, divididos entre bajos y agudos o tiples, entre mano izquierda y mano derecha. Esta capital innovación técnica aparece en torno a los años 1560-1570, es decir que es contemporánea de los últimos años de la vida de Antonio Cabezón, fallecido en 1566, y uno de los elementos provocadores en España del naciente barroco (Jambou 1983, 15).

⁵⁴ A medida de “um pé” (1') corresponde a 0,30480m.

A componente tímbrica adquiriu um relevo notório na música instrumental a partir da segunda metade do séc. XVI. No órgão ibérico este elemento musical evidenciou-se de forma particular com o aparecimento de registos partidos com características solísticas permitindo valorizar e/ou contrastar os elementos temáticos:

No solamente permitía oponer masas o planos sonoros, el conjunto de los bajos al de los tiple, práctica que se ha experimentado sin duda pero de la cual no queda rastro, sino, y sobre todo, que autorizaba el contraste de un timbre con otro, de un registro bajo con un tiple o viceversa. A finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII el órgano lleno se une, en el mismo instrumento y ampliando sus posibilidades, al órgano partido u órgano de medio registro (Jambou 1983, 15).

A registação do órgão ibérico, em particular no repertório constituído por obras de meio-registo, está implícita nos títulos das obras, que remetem para o instrumento ou o tipo de registo pretendido (Klinda 1995, 98).

O livro “O estilo musical do Padre Manuel R. Coelho / A Interpretação da Música Hispânica para Tecla desde 1450 até 1650” (Kastner 1936) inclui dois capítulos dedicados à registação. O capítulo V, sobre a registação no cravo, inicia-se da seguinte forma: “Para o órgão e o cravo rege o axioma: Quanto mais austeramente se procede na registação tanto mais autêntica de estilo é a interpretação” (Kastner 1936, 131). Neste mesmo capítulo, o autor aborda o problema das mudanças de registação: “Em geral pode-se dizer, que na música hispânica para tecla de cerca de 1600 o melhor é mudar a sonoridade só no fim de cada secção, variação ou andamento” (Kastner 1936, 132). No capítulo VI, sobre a registação do meio-registo, o musicólogo adverte:

A voz glosada é executada com um meio-registo ou registo dividido e as vozes restantes que acompanham são tocadas num registo menos forte (Kastner 1936, 143).

No artigo “Interpretación de la música hispânica para tecla de los siglos XVI y XVII” (Kastner 1976), o autor remete o tema da registação no órgão ibérico, em particular das obras de meio-registo, para o artigo de James Wyly “La Registracione della Musica

Organística di Francisco Correa de Arauxo”, publicado na *Revista di Cultura e Organística L’Organo Anno VIII – N.1, Gennaio-Giugno 1970*⁵⁵ (Bologna, 1970).

Francisco Correa de Arauxo (1584–1654), na sua obra intitulada *Facultad orgânica*, apresenta dois tentos de meio-registo de baixo com advertências acerca da execução e a registação. No *Médio registro de baxon de prim. Por gesolrr. de a ocho* sugere um registo de 6 palmos para o solo “[...] quitese el flautado o bardon mas baxo, y dexese la octaua O flautas, para que respondam mejor [...] e no “Discurso de med. Reg. de baxon de seg. por D. de treinta y dos”, por este ter notas rápidas, sugere que seja tocado no teclado de realejo, pelo facto de a mecânica das teclas responder melhor que a do teclado principal (Hakalahti 2008, 309).

Nas actas do I Congresso de Musicologia (SEM) de 1981 encontra-se o artigo “Registracion de la Musica de Organo de los Siglos XVI y XVII” da organista Montserrat Torrent onde a autora, a propósito do *Médio registro de baxon de prim. Por gesolrr. de a ocho*, menciona:

[...] este médio registo de mano izquierda se tocaba com base de 4’pies mientras que la mano derecha lo hacia com base 8’pies. De outro modo no llegarían a contarse los dieciocho puntos (notas) de âmbito sonoro comprendidos desde Re 2 hasta el Sol 4 com repetición al unísono de las notas comprendidas entre el Do sostenido 3 hasta el Do sostenido 4 (Torrent 1981, 199).

Neste mesmo artigo, Monserrat Torrent sugere a possibilidade de, ao registo de 4’, se juntar um registo de *Docena Nazarda* obtendo-se um 8’ acústico, embora sonoramente mais débil (Torrent 1981, 199).

Na “Declaración de los órganos que hay el monasterio [...]” dos finais do século XVII, encontram-se elementos sobre a registação dos órgãos do Escorial, do Mosteiro de S. Lourenço em Madrid (Klotz 1986, 268) e dos grandes e pequenos órgãos do coro do Prior e do coro do Vigário (Klotz 1986, 272). Nas referências encontradas relativas ao órgão do

⁵⁵ O acesso a esta publicação, não foi possível.

Prior encontram-se, por exemplo, para solos de mão direita (tiple) e de mão esquerda (baixo) as seguintes registações:

Tabela 3: Solo de *tiple*

II teclado CDEFGA - sol ² la ² /41	I teclado CDEFGA – sol ² la ² /41 g (solo)
Quincenas 2'	Flautado ordinário 8'
Flautas octava abajo 8'	Flautas abiertas 2'
Flautas tapadas 4'	Chirumbela III (tiple) (4' 2' ² / ₃ 1' ¹ / ₃)

Tabela 4: Solo de baixo

II teclado CDEFGA - sol ² la ² /41 (solo)	I teclado CDEFGA – sol ² la ² /41
Flautas octava abajo 8'	Flautado ordinário 8'
Flautas tapadas 4'	Octavas 4'
Dulzaynas 8'	Quintas abiertas 2' 2' ² / ₃

Os “Versos de Meio Registro” incluídos no “Livro de Cyfra” (*P-Pm* MM42), mencionam os registros de Clarim, Corneto e Dulçaina tanto para a execução de solos de tiple como de baixo. Neste manuscrito encontram-se ainda versos de «Trompeta Baixa» de estrutura idêntica ao *basse de trompette*,

[...] Martinho de Olagué utilisait beaucoup ce registre qui est présent dans presque tous ses jeux de versets, à la seule exception des versets de «trombeta baixa e dois tiples» et d'un verset pour «trombeta baixa e dois baixos» composé de deux voix de basses et deux de tiples (Rocha 2007, 243).

O organista José Luis González Uriol no seu artigo “La practica del buen tañer” (Uriol and Caudevilla 2003, 26) recomenda a corneta magna para os solos de mão direita,

[...] die *Corneta Magna* empfohlen, aufgrund ihrer charakteristischen Volltönigkeit, Klarheit und Stärke. Die Begleitung in der linken Hand wäre dann immer mit *Flautado 8'* und *Octava* auszuführen (Uriol and Caudevilla 2003, 26).

Para os tentos partidos de mão esquerda o autor sugere um cheio de nazardos, podendo alternar com um registro palhetado,

Wäre die Verwendung eines *Lleno de nasardos* (8', 4', 2', 2' ²/₃, 1' ¹/₃) in der Hauptstimme, eventuell abwechselnd mit einer Zunge in einer anderen Werksektion. Die rechte Hand würde wiederum mit *Flautado 8'* und *Octava* musizieren, wobei zusätzlich noch *Quincena*

und eventuell *Decinovenas* in den Abschnitten hinzuzufügen wären, wo die linke Hand auf einer Zunge spielt⁵⁶ (Uriol and Caudevilla 2003, 26).

Uma das características mais peculiares na registação do órgão ibérico, em particular dos registos partidos, relaciona-se com os cruzamentos harmónicos das tessituras sendo estes cruzamentos considerados “lícitos y necessários” (Lama 2005, 65):

El empleo de tesituras diferentes para cada mano (por ejemplo 4 pies en los bajos y 8 pies en los tiple) supone un entrecruce de tesituras en que cantan al unísono la octava tenor y la primera octava tiple. Correa de Arauxo es el primero de los tratadistas que institucionaliza y da carta de ligalidad a los cruzamientos armónicos no sólo prescribiéndolos, sino, además, razonando acústicamente dicha prescripción [...]. Tales cruzamientos aparecen por primera vez en la Lengüetería partida de los órganos de El Escorial, obra de Gilés Brevos en 1584. Desde 1626 constituirían una constante en la registración española, no sólo en las obras de medio registro, sino especialísimamente en nuestro original Llento de Lengüetería. La introducción de los cruzamientos armónicos tiene una base funcional, es una consecuencia de la estructura y de la construcción misma de los órganos barrocos españoles, está avalada por el antiguo y constante uso de nuestros organeros, compositores y tratadistas y produce, finalmente, un excelente resultado acústico (Lama 2005, 65).

A registação do órgão ibérico é um tema vasto e muitas vezes inconclusivo, considerando as especificidades de cada instrumento bem como a diversidade de variáveis implicadas como, por exemplo, os factores acústicos e as especificidades das obras:

1. Factores acústicos:

- a) A acústica do espaço;
- b) A colocação do órgão;
- c) A disposição (tipo e número de registos);
- d) A intonação de cada registo;
- e) A intonação geral do órgão.

2. Factores interpretativos/estilísticos:

- a) A estrutura da obra;
- b) O carácter musical da obra;

⁵⁶ A utilização de um *Llento de nasardos* (8', 4', 2', 2' $\frac{3}{4}$, 1' $\frac{3}{4}$) na voz principal alternando com um registo palhetado noutra secção da obra. A mão direita toca com o *Flautado 8'* e a *Octava* e eventualmente com a *Quincena* ou a *Decinovenas* nas secções onde toca o registo palhetado (tradução do autor).

- c) A densidade polifónica;
- d) Os componentes de acompanhamento;
- e) Os elementos solísticos.

Contribuem também na escolha da registação outros os factores extrínsecos como, por exemplo, a circunstância em que a obra é executada e a sensibilidade estética do intérprete.

2.4 Tinto de meio-registo: Revisão bibliográfica

No artigo intitulado “Ursprung und Sinn des Medio registro” (Kastner 1964, 57-69) de Macario Santiago Kastner permanece ainda como a publicação de referência sobre esta temática. Neste trabalho refere os aspectos organológicos e musicais mais relevantes que estiveram na origem do tinto de meio-registo, evidenciando fontes documentais identificativas de práticas musicais com instrumentos de sopro, entre 1520 e 1750, ou seja antes introdução dos instrumentos de corda friccionada na Península Ibérica. O autor identifica igualmente as práticas musicais nas igrejas espanholas e portuguesas, nos séculos XVI e XVII, que se constituem como contributos fundamentais para o aparecimento do tinto de meio-registo, a saber: a polifonia dobrada por instrumentos de sopro ou pelo órgão ou por ambos em simultâneo; a música de instrumentos de sopro com acompanhamento do órgão; a integração nos órgãos de elementos identificativos da estética barroca, no fim do século XVI e início do século XVII, na Península Ibérica, fazendo corresponder a cada parte do teclado/someiro registos palhetados colocados na fachada, imitando instrumentos de sopro como, por exemplo, a chirimía, a corneta, a dulçaina, o baixão e o orlos e a transcrição para órgão de obras originalmente escritas para instrumentos de sopro. Kastner salienta o facto de os tentos de meio-registo não integrarem temas litúrgicos, não as restringindo apenas ao meio religioso, aspecto amplamente fundamentado nos elementos de natureza concertante, baseado no princípio italiano *Tutti-solo*.

No terceiro capítulo do livro de Gerhard Doderer “Orgel und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts” (Doderer 1978, 159-179), são referidas seis composições de meio-registo incluídas no Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga (*P-Brp* MM 964). O autor refere a inexistência de obras completas de meio-registo, de compositores portugueses, nas fontes historiográficas anteriores à 2ª metade do séc. XVII existentes em Portugal⁵⁷, argumentando, a título de exemplo, o facto de a obra *Flores de música* de Manuel Rodrigues Coelho (1620), não incluir obras para registos partidos. Gerard Doderer referencia o Ms 1577 (*P-Pm* MM42), com obras de meio-registo de compositores de origem espanhola como, por exemplo, Andrés de Sola, Sebastián Durón, Sebastián Aguilera de Heredia e Pablo Bruna, considerados pelo autor como os mais importantes representantes da Escola Aragonesa. Neste manuscrito, também designado por *Libro de Cyfra*, o autor menciona um conjunto de *Jogos de versos* para uso litúrgico, entre os quais se encontram alguns identificados como *Versos de Registos partidos* atribuídos ao compositor espanhol Joseph Urros. Elementos relacionados com a origem do tento de meio-registo são também abordados neste trabalho, embora este tema seja remetido para as observações incluídas no artigo já citado de Santiago Kastner (1964).

No artigo “Some thoughts on the divided keyboard and divided stops. Where did it start?” (Pol 2006, 593-597) Wijnand Van de Pol apresenta uma perspectiva geral sobre a implementação da divisão dos registos nas várias escolas de organaria europeias, a saber: italiana, holandesa, belga, francesa, alemã e espanhola. São particularmente destacados neste artigo as influências da organaria italiana, flamenga e francesa na construção de órgãos no séc. XVI em Espanha, atribuindo a invenção do meio-registo aos organeiros do Reino de Castela. É também referido neste artigo o organista da catedral de Sevilha Francisco Peraza (1564-1598), geralmente considerado como o primeiro compositor de um meio-registo, e Francisco Correa de Arauxo que na sua *Facultad Organica* (1626) integra um total de trinta e seis tentos de meio-registo.

⁵⁷ Encontra-se um manuscrito (MM48) na Biblioteca da Universidade de Coimbra com um fragmento (21 compassos) de um *Tento de Meyo Registo, Oitavo Tom Natural* de Dom Gabriel (Doderer 1978, 169).

Na publicação *Les origines du Tiento* (Jambou 1974) era de esperar uma aproximação ao tema do tiento de meio-registo, algo que não acontece, sendo todo o trabalho direccionado para o tiento inteiro em particular para o tiento de vihuela. A quinta parte deste estudo, com o título *Naissance du Tiento a L'Orgue: 1555* mais uma vez, é apenas confinado ao tiento de *lleno*.

Como se pode verificar, são exíguos os trabalhos e os estudos científicos realizados sobre o tiento de meio-registo. Podem, no entanto, encontrar-se algumas referências, particularmente nas perspectivas da registação como da organaria.

2.5 Nota conclusiva

As características acústicas do órgão ibérico no séc. XVII, em particular no que respeita à estrutura do seu plano sonoro e tímbrico, enquadram-se numa concepção globalizante de procura de efeitos contrastantes, expressa nas várias formas de arte neste período da história da arte europeia.

A eloquência e a exuberância evidenciadas nas caixas dos órgãos barrocos, conferindo-lhes uma função decorativa, repercutiram-se sonoramente com a integração de novos registos - *Diferencias*.

A função do órgão como elemento cénico-teatral, integrante e dialogante da acção litúrgica, constitui um dos factores preponderantes para a sua localização no espaço religioso.

A partir da primeira metade do séc. XVI, o órgão passa a partilhar o espaço sonoro com outros instrumentos, em particular os de sopro, como, por exemplo, as sacabuchas tocadas por menestréis, baixões ou dulçainas e cornetas, como refere o *Regimento da Capela Real*, componente musical que suscita, tanto nos organistas como nos organeiros, a procura de alternativas sonoras mais volumosas e contrastantes.

Entre as soluções encontradas pelos organeiros ibéricos encontram-se as que derivam do movimento expansionista, ocorrido na Europa nos finais do séc. XVI, que trouxe até à Península Ibérica algumas das características da organaria flamenga e alemã, como a integração de registos de timbre solístico, em particular os palhetados. A implementação do “teclado partido” passa a permitir a execução, no mesmo teclado, de solos com o respectivo acompanhamento.

A integração de registos de timbre solístico no órgão constituiu um grande desafio para os organeiros. Timbres como o do baixão, instrumento utilizado no acompanhamento litúrgico, pass a incorporar o órgão ibérico, possibilitando o aparecimento de obras com o baixo solista, semelhante ao *basse de trompette* da música barroca francesa para órgão.

A transcrição de obras originalmente escritas para instrumentos de sopro e a respectiva adaptação às novas possibilidades técnicas e acústicas dos órgãos ibéricos; o acompanhamento de instrumentistas, activos nas igrejas e catedrais, detentores de um virtuoso nível técnico e artístico na arte de glosar, contribuíram para a transferência de elementos relevantes para a música de órgão, impregnando-a, nos solos de baixo e de *tiple* de coloraturas, fraseados e articulações características dos instrumentos de sopro.

Os organistas viram assim potenciadas as possibilidades técnicas e sonoras do órgão ibérico, elementos que os estimularam a improvisar e a compor segundo os modelos da música instrumental concertante, de que as obras de meio-registo, com origem nos Reinos de Castela, são o exemplo musical mais paradigmático.

II - PARTE ANALÍTICA

Capítulo 3. Tentos de meio-registo de baixo: Síntese analítica

3.1 Os tentos de meio-registo de baixo

Para a realização deste trabalho, foi crucial a realização de um levantamento exaustivo das fontes existentes, facto que permitiu reunir 40 tentos de meio-registo de baixo, para a realização da componente analítica e identificação dos padrões tonais que permitiram a fundamentação e elaboração das estratégias educativas para a improvisação do meio-registo de baixo, objectivo deste estudo.

Tabela 5: Listagem dos Tentos de meio-registo de baixo

Nº	Obra	Compositor
1	Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda	Anónimo (séc. XVII)
2	Registro baixo do 1º tom	Sebastián Aguilera de Heredia
3	Vajo, 1º tono	Sebastián Aguilera de Heredia
4	Vajo de 1º tono	Sebastián Aguilera de Heredia
5	Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda	Pedro de San Lorenzo
6	Medio registro de baxon de segundo por desol, diez y seis	Francisco Correa de Arauxo
7	Medio registro de baxon, de setimo, por desol, de diez y seis	Francisco Correa de Arauxo
8	Medio registro de baxon de segundo por desol, de ocho	Francisco Correa de Arauxo
9	Otro de baxon de segundo por desolre, de ocho	Francisco Correa de Arauxo
10	Medio registro de baxon de prim por gesol. de ocho	Francisco Correa de Arauxo
11	Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr. de a ocho	Francisco Correa de Arauxo
12	Otro de baxon de noveno, por almiré de ocho	Francisco Correa de Arauxo
13	Otro médio regist. de baxon de noveno por almiré, de ocho	Francisco Correa de Arauxo
14	Outro de baxon de sexto por cefaut de ocho al compas	Francisco Correa de Arauxo
15	Medio registro de duodécimo irreg por gesol, de ocho	Francisco Correa de Arauxo
16	Tiento de 5º tono de mano izquierda	Pablo Bruna
17	Medio registro bajo [de 8º tono]	Pablo Bruna

Nº	Obra	Compositor
18	Bajo de Premier Tono	Jusepe Ximénez
19	Registro Bajo a tres	Jusepe Ximénez
20	Medio Registro de Bajo de Sexto Tono	Jusepe Ximénez
21	Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda	Sebastián Duron
22	Tiento partido de mano izquierda 8º tono M386 nº15	Juan Cabanilles
23	Tiento de 2º tono partido de mano izquierda M386 nº27	Juan Cabanilles
24	Tiento de 3º tono partido de mano izquierda M386 nº29	Juan Cabanilles
25	Tiento partido de mano izquierda de 8º tono M386 nº34	Juan Cabanilles
26	Tiento partido de mano izquierda de 7º tono M386 nº38	Juan Cabanilles
27	Tiento de 3º tono partido de mano izquierda M386 nº40	Juan Cabanilles
28	Tiento de 6º tono partido de mano izquierda M386 nº63	Juan Cabanilles
29	Tiento partido de mano izquierda de 1º tono M386 nº65	Juan Cabanilles
30	Tiento partido de mano izquierda de 5º tono M386 nº66	Juan Cabanilles
31	Tiento de 4º tono partido de mano izquierda M386 nº69	Juan Cabanilles
32	Tiento partido de mano izquierda de 3º tono M386 nº85	Juan Cabanilles
33	Tiento partit de mà esquerra 3.	Juan Cabanilles
34	Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda	Juan Cabanilles
35	Gaitilla 5.	Juan Cabanilles
36	Tocata II de mà esquerra 5.	Juan Cabanilles
37	Tiento partido para a mano izquierda 1º tono	Gabriel Menalt
38	Tiento partido de mano izquierda 8º tono	Gabriel Menalt
39	Tento de médio registro de baxón de 2º tono	Francisco Correa de Arauxo
40	Obra de 1º tom Bajo	Joseph de Torres

3.2 Estudo comparativo do tento de meio-registo de baixo

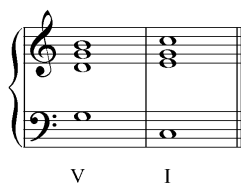
3.2.1 Análise harmónica aplicada

A análise dos tentos de meio-registo de baixo fundamentou-se nos princípios harmónicos e contrapontísticos estabelecidos no *Libro llamado Arte de tañer fantasia* (1565) de Tomas de Santa Maria (ca. 1510 – 1570), na *Facultad Orgânica* (1626) de Francisco Correa de Arauxo (1584–1654) e nas *Reglas Generales de acompanhar* (1736) de Joseph Torres (ca.1670-1738).

A análise harmónica recorre à “teoria dos graus” teoria que, dadas as suas características, se adequa às especificidades do ensino da improvisação sendo amplamente aplicada no sistema de ensino especializado de música português.

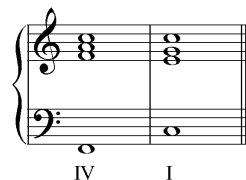
Complementarmente, foi implementada uma metodologia de análise baseada no *Grundtonfortschreitung*⁵⁸ (Gárdonyi and Nordhoff 1990, 7) que permite avaliar e classificar os encadeamentos dos acordes, em função dos intervalos gerados pelas suas notas fundamentais.

Assim, como se pode verificar na cadência autêntica ou perfeita (V-I), a relação intervalar entre as notas fundamentais dos acordes é de quinta descendente, dando origem a um encadeamento de índole estável, forte e conclusivo (Bochmann 2003, 19):



⁵⁸ “Progressão da nota fundamental” (tradução do autor).

Na Cadência Plagal (IV-I), pelo contrário, a relação intervalar entre as notas fundamentais dos acordes é de quinta ascendente, originando um encadeamento de carácter menos estável:



Considerando dois encadeamentos harmónicos apresentados, pode-se inferir que:

- a) Os encadeamentos são autênticos, quando as notas fundamentais dos acordes originam relações intervalares de terceira, quinta ou de sétima descendente ou os respectivos intervalos complementares ascendentes (Gárdonyi and Nordhoff 1990, 7).
- b) Os encadeamentos são plagais, quando as notas fundamentais dos acordes originam relações intervalares de terceira, quinta ou de sétima ascendente ou os respectivos intervalos complementares descendentes (Gárdonyi and Nordhoff 1990, 7).

Estes elementos de análise são preponderantes para o enquadramento estilístico da linguagem musical em particular no que se refere à ambivalência modal/tonal, característica dos tentos de meio-registo de baixo. No período histórico em que os tentos de meio registo se enquadram, a linguagem musical denota elementos distintivos da transição do modalismo para o tonalismo, entre os quais de destaca a prevalência encadeamentos plagais, evidenciando uma linguagem musical com características tendencialmente modais.

A orientação modal/tonal de uma linguagem musical está estreitamente relacionada com o tipo de encadeamentos harmónicos. Assim, o predomínio de encadeamentos plagais remetem para uma linguagem de índole modal e o predomínio de encadeamentos autênticos para uma linguagem de natureza tonal, como se pode asseverar a partir da percepção auditiva das seguintes sequências harmónicas:

a) Sequência harmônica de quintas autênticas (descendentes):

Ex. 1: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 30-34

b) Sequência harmônica de quintas plagais (ascendentes):

Ex. 2: “Medio registro de baxon, de segundo” (8) Correa de Arauxo, cc. 109-114

3.3 Os sistemas de modos

A ambivalência modal/tonal, evidenciada nos tentos do séc. XVI e início do séc. XVII, é um dos elementos distintivos de uma linguagem musical em processo de evolução. A compreensão deste fenómeno carece do conhecimento dos sistemas modais e da sua evolução, nomeadamente na península Ibérica.

O sistema de modos adoptado por Francisco Correa de Arauxo, referido no *quarto pvnto* das *advertencias* da *Falcultad orgânica*, tem como fundamento os oito modos eclesiásticos, aos quais acrescentou os modos IX e X com início em lá e os modos XI e XII com início na nota dó, constituindo assim um sistema de doze modos. O primeiro modo passou a iniciar-se na voz *ut*⁵⁹ (Dó) pois o *ut* é “el basis y fundamento, y primera voz de la musica” como esclarece Correa de Arauxo no *tercero pvnto* das *advertencias*. O uso de notas alteradas, que teoricamente não pertenciam ao modo usado, acabou por desvirtuar a teoria modal preconizada pelo próprio Correa de Arauxo (Hakalahti 2008, 148).

No final do séc. XVI estiveram em uso três sistemas modais. A par do sistema constituído pelos tradicionais “oito modos eclesiásticos”, derivados dos tons salmódicos utilizados na época medieval e primeira Renascença, encontram-se os sistemas de Heirich Loriti Glareanus (1488-1563) - *Dodecahordon* (1547) e o de Gioseffo Zarlino (1517-1590) - *Dimostrationsi Harmoniche* (1571) (Schwenkreis 2002, 8).

No séc. XVII, os teóricos continuaram a fundamentar os seus estudos nos sistemas modais de oito e doze modos. Pelo contrário, os compositores deram contributos relevantes para a implementação da tonalidade:

While seventeenth-century theorists continued to perpetuate eight and/or twelve modes, seventeenth-century composers continued to move toward strict major/minor polarity. One very superficial manifestation of changes in seventeenth-century musical style can be found in the use of key signatures of more and more sharps and flats (Atcherson 1973, 214).

Os oito modos eclesiásticos, dos quais quatro são autênticos e os restantes plagais, em uso na Idade Média e primeira Renascença, foram os seguintes:

⁵⁹ A primeira voz do *hexacorde naturale* (*ut, re, mi, fa, sol, la*). (Apêndice IX)

Tabela 6: Os oito Modos Eclesiásticos

Nome	Finalis	Repercussa	Ambitus	Transposições
I Tom (Dorius)	Ré	Lá	ré-ré'	4ª superior (per b-molle)
II Tom (Hypodoricus)	Ré	Fá	Lá-lá	4ª superior (per b-molle), oitava superior
III Tom (Phrygius)	Mi	Dó	mi-mi'	4ª superior (per b-molle) - rara
IV Tom (Hypofrygius)	Mi	Lá	Si-si'	4ª superior (per b-molle)
V Tom (Lydius) ⁶⁰	Fá (com o sib na clave)	Dó (5ª superior)	fá-fá'	4ª inferior (sem alterações)
VI Tom (Hypolydius)	Fá	Lá	dó-'do'	5ª superior (sem alterações na clave)
VII Tom (Mixolydius)	Sol	Ré	sol-sol'	5ª inferior (per b-molle) - rara
VIII Tom (Hypomixolydius)	Sol	Dó	ré-ré'	4ª superior (per b-molle) - rara

Posteriormente foram acrescentados por Glareanus (*Dodecahordon*, 1547) mais quatro modos, dois autênticos e dois plagais, originando um sistema constituído por doze modos:

Tabela 7: Os modos de Glareanus

Nome	Finalis	Repercussa	Transposições
IX Tom (Aeolius) –“tonus peregrinus”	Lá	Mi	5ª inferior (per b molle)
X Tom (Hypoeolius)	Lá	Dó	4ª superior (per b molle)
XI Tom (Jonicus)	Dó	Sol	4ª superior (per b molle)
XII Tom (Hypojonicus)	Dó	Mi	4ª superior, 8ª superior

Entre os oito modos eclesiásticos e os modos de Glareanus, podem-se estabelecer as seguintes correspondências (Schwenkreis 2002, 8):

⁶⁰ A transposição deste tom para Dó corresponde ao XI Tom de Glareanus.

Tabela 8: Os Modos Eclesiásticos e os de Glareanus/Zarlino

Oito modos eclesiásticos (tradicionais)	Modos de Glareanus / Zarlino (antes de 1571)
I Modo (ré, autêntico)	I Modo
II Modo (ré, plagal)	II Modo
III Modo (mi, autêntico)	III Modo
IV Modo (mi, plagal)	IV Modo
V Modo (fá, autêntico, com b)	XI (transposto para Fá)
VI Modo (fá, plagal, com b)	XII (transposto para Fá)
VII Modo (sol, autêntico)	VII
VIII Modo (sol, plagal)	VIII
	IX (lá, autêntico)
	X (lá, plagal)
V Modo (transposto para Dó)	XI (dó, autêntico)
VI Modo (transposto para Dó ¹)	XII (8ª superior, plagal))

Em 1573, Zarlino reconfigura a organização dos modos baseada no sistema de hexacordes, passando os dois primeiros modos (Dorius e Hypodorius), autêntico e plagal respectivamente, a iniciarem-se em Dó (Meier 1992, 183).

No séc. XVII, em particular na música instrumental, os modos passam a ser designados por “tons”, podendo constituir um número de oito ou doze tons, consoante o sistema utilizado. (Hakalahti 2008, 147). A disparidade entre os modos autênticos e plagais passa a ser menos rigorosa, passando o segundo, o sexto e décimo primeiro tons a integrarem um bemol na clave. A transposição dos tons, à quarta e quinta inferior e superior, passa a ser cada vez mais frequente evidenciando, gradativamente, uma tendência para o aparecimento do sistema maior/menor.

Durante o séc. XVII foram dados passos determinantes para a implementação e desenvolvimento do sistema maior/menor, mas somente no séc. XVIII foi claramente formulada uma distinção entre “tom” e “modo” pelo teórico Saint-Lambert no seu *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments* (Paris, 1707).

3.4 Conceitos harmónicos

1. Encadeamento harmónico de Quinta Plagal - Quinta Autêntica:



- a) I-V: Encadeamento de quinta plagal (instável);
- b) V-I: Encadeamento de quinta autêntica (estável).

2. Duplo Encadeamento Autêntico

Entre dois acordes verifica-se um duplo encadeamento autêntico quando pelo menos um dos encadeamentos é de quinta e o acorde do penúltimo encadeamento inclui a sensível. Neste tipo de encadeamento, o carácter conclusivo fica reforçado (dois encadeamentos autênticos) sendo, por este facto, usado como processo cadencial:



- a) IV-V: Encadeamento de segunda autêntica.
- b) V-I: Encadeamento de quinta autêntica.
- c) O penúltimo acorde inclui a sensível.

3.4.1 “Del modo de usar mala por buena”

O conceito “del modo de usar mala por buena” está descrito por Joseph de Torres nas suas *Reglas generales de acompañar*, embora este conceito estivesse já estipulado na tratadística da época do compositor (Parra 2010, 298):

Mala por buena llamamos a la segunda nota que supone por la primera, o la segunda nota que se hace mala por suponer por la primera, que es buena; ésta, para que se pueda practicar sobre los acompañamientos se han de observar três cosas: la primera, cantoría de três notas que asciendan o desciendan gradatín; la segunda, que las dos primeras sean de igual valor, y la tercera, que dé o alce el compás en la primera en la forma que se ve en la demostración siguiente en donde se hallan estas três circunstancias que deben precisamente concurrir (Torres 1736).



Figura 1 *Male por buena* (Murphy 2000, 39)

A primeira e terceira notas são consonâncias (buena) sendo a segunda (nota de passagem não acentuada) uma dissonância (*mala*), cuja aplicação deve observar três normas estabelecidas por Torres nas suas *Reglas generales de acompañar*:

- 1) movimento do baixo, ascendente ou decendente, realizado por grau conjunto;
- 2) duas primeiras notas de igual valor rítmico;
- 3) a primeira nota no tempo forte.

Este conceito foi aplicado na primeira parte da “Obra de 1º tono bajo” de Joseph Torres, cujo princípio de construção melódica está referido no *Capítulo Primero* do *Tratado Tercero* das suas *Reglas Generales de Acompañar*:

Primera regla:

Hallada esta canturía, la primera y última nota son las que se acompañan, se jando la intermedia, o la que se halla en la segunda parte del dar o del alzar, con la consonancia de la nota antecedente, tolerando las falsas que con dicha consonancia por las consonantes que la preceden, o por suponer esta segunda nota por la primera, que es que llamamos mala por buena (*cit in* Murphy,39).



Figura 2 Prática com terceira menor, para exercitar dicha regla (Murphy 2000, 40)

Como se verifica no exemplo anterior, retirado das *Regras Generales* de Torres, a nota de passagem não acentuada (*mala por buena*) não está harmonizada, sendo a dissonância (*falsa*) tolerada auditivamente.

A terceira regra do mesmo capítulo refere a transformação de uma dissonância numa consonância (nota *mala por buena*), convertendo a nota de passagem não acentuada numa nota integrante da harmonia:



Figura 3 Nota mala por buena (Murphy 2000, 44)

3.4.2 Acompañamiento da glosa

No capítulo V “Del modo de acompañar las figuras disminuidas, o glosas, y su inteligencia”, do *Tratado Tercero das Regras Generales de Acompañar*, Joseph de Torres apresenta vários exemplos de glosa, explicando e exemplificando a sua construção:

[...] Siempre que se hallan corcheas o semicorcheas en los acompañamientos, regularmente de acompañam dando consonância a la figura en que da y alza el compás solamente, dejando las demás sin posturas por passar por glosa, y por considerarse en dichos movimientos rápidos, notas de más valor que las abrazan y comprenden, para lo cual pondré unos ejemplos prácticos en donde se verán algunas glosas y la inteligencia o construcción que se les debe dar para acompañarlas, sivendo estas de ejemplar para todas las que se hallaren (*cit in* Murphy, 75):

1. Glosa em oito notas:



Figura 4 Ejemplo de glosas y su construcción o inteligencia (Murphy 2000, 75)

2. Glosa em dezasseis notas:



Figura 5 Ejemplo de glosas y su construcción o inteligencia (Murphy 2000, 75)

3. Glosa na *proporción menor*:

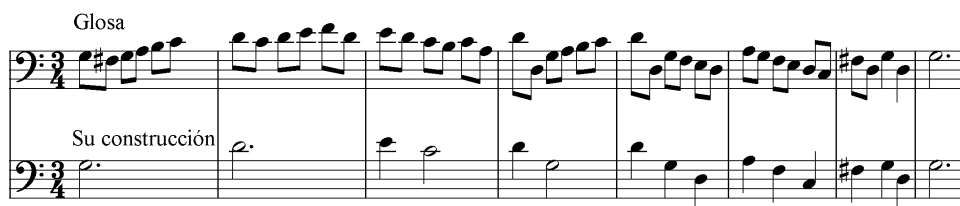


Figura 6 Ejemplo de glosas y su construcción o inteligência (Murphy 2000, 75)

3.5 Identificação de padrões tonais

A integração da componente histórico-estilística, elemento hegemônico nas estratégias para o ensino/aprendizagem da improvisação do tento de meio-registo de baixo, foi conseguida através da implementação de padrões tonais harmonicamente identificados e contextualizados, extraídos dos 40 Tentos de meio-registo de baixo que constituíram o *corpus* de análise desta investigação.

Assim, como resultado da análise exaustiva dos tentos de meio-registo de baixo, foram identificados os seguintes padrões tonais (Apêndice I):

1. Encadeamentos harmônicos/cadências:
 - a) Quinta Plagal e Quinta Autêntica: I-V-I;
 - b) Quinta Autêntica e Quinta Plagal: I-IV-I.
 - c) Encadeamento harmônico de Quinta Plagal e Quinta Autêntica: I-V-I, com o retardo 4-3;
 - d) Encadeamento harmônico de Quinta Plagal e Quinta Autêntica: I-V-I, com o duplo retardo;
 - e) Encadeamento harmônico de Quinta Autêntica e Quinta Plagal: I-IV-I;
 - f) Encadeamento harmônico de Segunda Plagal e Segunda Autêntica: I-VII-I;
 - g) Encadeamento harmônico de Segunda Plagal e Segunda Autêntica: I-VII-I, com o retardo 7-6;
 - h) Cadência plagal;

- i) Duplo Encadeamento Autêntico de Segunda e de Quinta: (I)-IV-V-I;
 - j) Duplo Encadeamento Autêntico de Segunda e de Quinta: (I)-IV-V-I, com o retardo 4-3;
 - k) Duplo Encadeamento Autêntico: (I)-II-V-I;
 - l) Duplo Encadeamento Autêntico: (I)-IV-VII-I;
 - m) Cadência frígia;
 - n) Cadências no baixo.
2. Sequências harmônicas:
- a) Sequências harmônicas Terceiras Autênticas;
 - b) Sequências harmônicas de Terceiras Autênticas e Quintas Autênticas;
 - c) Sequências harmônicas de Quintas Autênticas;
 - d) Sequências harmônicas Quintas Plagais.
3. Nota pedal
- a) Nota pedal com e sem figuração.

3.6 Padrões tonais. Análise harmônica

3.6.1 Encadeamento harmônico de Quinta Plagal e Quinta Autêntica

52

I V I

Ex. 1: "Registro baixo do 1º tom" (2), Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 52-53

3.6.1.1 Encadeamento de Quinta Plagal e Quinta Autêntica com retardo 4-3

27

Ex. 2: “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 27-29

3.6.1.2 Encadeamento de Quinta Plagal e Quinta Autêntica com duplo-retardo

75

Ex. 3: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguillera de Heredia, cc. 75-76

3.6.2 Encadeamento de Quinta Autêntica e Quinta Plagal

78

Ex. 3: “Outro de baxon de sexto” (14) Correa de Arauxo, cc. 78-80

3.6.3 Encadeamento de Segunda Plagal e Segunda Autêntica



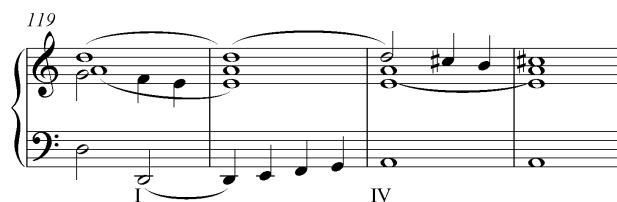
Ex. 4: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 83-84

3.6.4 Encadeamento de Segunda Plagal e Segunda Autêntica com retardo 7-6



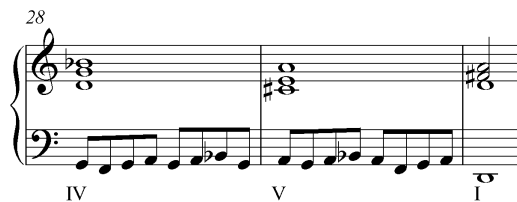
Ex. 5: "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 67-69

3.6.5 Cadência plagal



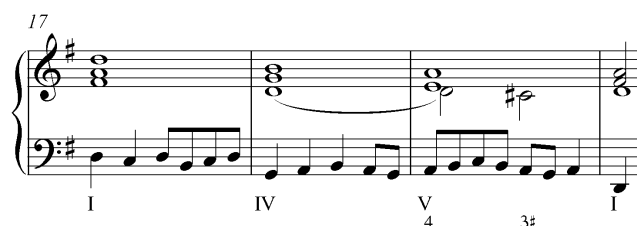
Ex. 6: "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 119-122

3.6.6 Duplo encadeamento de Segunda Autêntica e Quinta Autêntica



Ex. 7: “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 28-30

3.6.6.1 Duplo Encadeamento de Segunda Autêntica e Quinta Autêntica com retardo 4-3



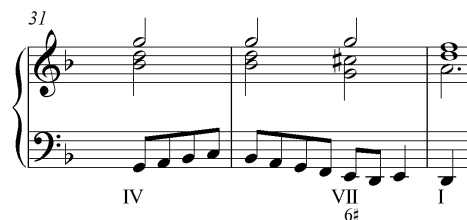
Ex. 8: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 17-20

3.6.7 Duplo encadeamento de Quintas Autênticas



Ex. 9: “Otro médio regist. de baxon de noveno” (12) Correa de Arauxo, cc. 17-19

3.6.8 Duplo encadeamento de Quintas Autênticas e Segundas Autênticas



Ex. 10: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 31-33

3.6.9 Cadência frígia autêntica



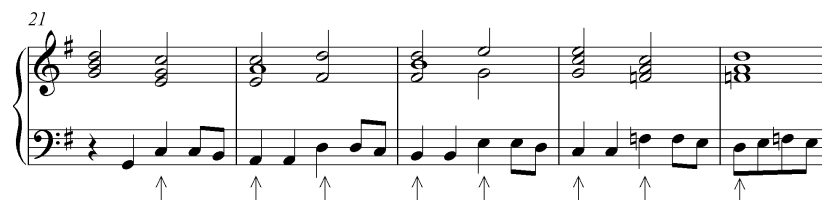
Ex. 11: “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 20-22

3.6.10 Sequência harmônica de Terceiras Autênticas



Ex. 12: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximenéz, cc. 108-111

3.6.11 Sequência harmónica de Terceiras Autênticas e Quintas Autênticas



Ex. 13: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 21-25

3.6.12 Sequência harmónica de Quintas Autênticas

Ex. 14: “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 30-34

3.6.12.1 A “escala perpétua”

A “escala perpétua” ou “eterna” (Parra 2010, 222), assim denominada dada a sua relação retórica com a palavra *eternidad* no “Salmo 8 com Violines y Clarín” de José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738), é um conceito que deriva dos movimentos em espiral sem fim e dos movimentos perpétuos, como resultado de elementos construtivos da harmonia e da estrutura melódica e rítmica (Parra 2010, 222). A *escala perpétua* está associada à sequência de quintas autênticas, seguindo o *Círculo das Quintas*, também

denominado por *Rueda* (Parra 2010, 227), encontrando-se vários exemplos da sua aplicação nas obras de Torres bem como em obras de compositores da escola aragonesa.

Musical score for Ex. 15, measures 17-20. The score is in 2/4 time and features a sequence of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The chords are: F#m (F#2, A2, C3), Gm (G2, B2, D3), F#m (F#2, A2, C3), and Gm (G2, B2, D3).

Ex. 15 "Obra de 1º tono bajo" (39) Joseph Torres, cc. 17-20

Musical score for Ex. 16, measures 59-66. The score is in 2/4 time and features a sequence of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The chords are: Gm (G2, B2, D3), F#m (F#2, A2, C3), Gm (G2, B2, D3), F#m (F#2, A2, C3), Gm (G2, B2, D3), F#m (F#2, A2, C3), Gm (G2, B2, D3), and F#m (F#2, A2, C3).

Ex. 16 Obra de lleno de 7º tono, Joseph de Torres, cc. 59-66

3.6.13 Sequência harmónica de Quinta Plagal

Musical score for Ex. 17, measures 47-50. The score is in 2/4 time and features a sequence of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The chords are: F#m (F#2, A2, C3), Gm (G2, B2, D3), F#m (F#2, A2, C3), and Gm (G2, B2, D3). Arrows point to the bass notes of each chord.

Ex. 17: "Medio registro de baxon de prim" (10) Correa de Arauxo, cc. 47-50

3.6.14 Nota pedal



Ex. 18: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 130-131

3.6.14.1 Nota pedal com figuração



Ex. 19: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 130-131

3.7 Pré-imitação

3.7.1 Pré-imitação a duas vozes



Ex. 20 "Tiento de sexto tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 1-12

3.7.2 Pré-imitação a três vozes



Ex. 21 "Outro de baxon de sexto por cefaut" (14) Correa de Arauxo, cc. 1-16

3.8 Modelos Sequenciais

Os seis *modelos* sequenciais (Apêndice III) foram concebidos a partir da justaposição sequencial e gradativa de padrões tonais:

- a) *Modelo I*: Encadeamentos harmônicos e cadências.
- b) *Modelo II*: Encadeamentos harmônicos, uma sequência harmônica de quintas autênticas e cadências.
- c) *Modelo III*: Encadeamentos harmônicos, sequências harmônicas de quintas autênticas e de quintas plagais e cadências.
- d) *Modelo IV*: Encadeamentos harmônicos, sequências harmônicas de quintas autênticas e de quintas plagais, nota pedal e cadências.
- e) *Modelo V*: Pré-imitação (a duas vozes), encadeamentos harmônicos, sequências harmônicas de quintas autênticas e de quintas plagais, nota pedal e cadências.
- f) *Modelo VI*: Pré-imitação (a três vozes), encadeamentos harmônicos, sequências harmônicas de quintas autênticas e de quintas plagais, nota pedal e cadências.

Os *modelos* têm como objectivos gerais a assimilação e a elaboração gradual do modelo composicional - Tento de meio-registo de baixo e a subsequente implementação de um discurso musical estilisticamente orientado.

Os objectivos específicos dos *modelos* são os seguintes:

- a) Sintetizar os conhecimentos;
- b) Demonstrar as possibilidades de sequenciação dos padrões tonais;
- c) Instituir uma idiomática musical;
- d) Criar conexões entre a “imagem mental” e a “imagem auditiva” do modelo composicional.
- e) Gerar automatismos de resposta motora.

Os *modelos* adquirem assim uma função didáctica relevante na implementação da improvisação ao estabelecerem as suas linhas orientadoras, a partir de uma estrutura concreta, ao invés de conceitos abstratos, permitindo resultados musicais mais eficazes, estruturados e consistentes, com efeitos indubitáveis na motivação dos alunos.

III - PARTE PRÁTICA

Capítulo 4. Estratégias educativas: Estudo de Caso

As estratégias educativas, como meios de orientação educacional, ao serem incorporadas numa sequência de acções e actividades planificadas, organizadas, executadas e controladas, em consonância com os objectivos formativos previamente planificados, constituem um elemento fundamental no processo de ensino/aprendizagem.

As estratégias educativas, determinam os métodos de intervenção mais adequados e controlam a sua aplicação, estabelecem os parâmetros das tarefas e identificam os erros possibilitando a tomada de decisões a partir de resultados obtidos.

A motivação dos alunos, a organização da informação e o estabelecimento dos meios para a compreensão, a aprendizagem dos conhecimentos bem como a sua monitorização/avaliação, estabelecem alguns dos principais objectivos das estratégias educativas.

Numa perspectiva alargada, as estratégias educativas gerem o processo de ensino e aprendizagem, contribuindo para a incorporação do novo conhecimento e para o aperfeiçoamento de competências como a observação, a memória, a classificação, a comparação, a inferência, a interpretação de dados, a elaboração, o resumo e a verificação, devendo observar os seguintes pressupostos:

- a) Serem flexíveis, susceptíveis de alterações e adequações, em função da natureza pedagógica dos problemas;
- b) Terem um nível de generalidade, de acordo com os objectivos definidos;
- c) Preconizarem a planificação a curto, médio e longo prazo;
- d) Serem planificadas depois de um estudo rigoroso da situação pedagógica;
- e) Serem constituídas por uma sequência de etapas e acções;
- f) Respeitarem as diferenças individuais da aprendizagem;
- g) Devem considerar os conhecimentos prévios, os estilos de aprendizagem e os níveis de desenvolvimento;
- h) Incutirem a confiança e o auto-aperfeiçoamento;

- i) Incluirem o diagnóstico inicial e final, para assim alcançarem a certeza científica na solução dos problemas.

Que importância se pode então atribuir às estratégias educativas no processo de aquisição do conhecimento?

A génese do conhecimento é o resultado de um processo dialético de assimilação/acomodação e de conflito/equilíbrio (Jiménez 2010, 35), considerando que:

- a) Todo o conhecimento tem uma origem genética (evolutiva);
- b) O novo conhecimento parte da existência de conhecimentos e experiências anteriores;
- c) O fenómeno educativo é um processo permanente de autoconstrução e reconstrução de conhecimento;
- d) O ensino/aprendizagem é um processo interactivo, através do qual o sujeito constrói o seu próprio conhecimento (Jiménez 2010, 35).

Estudos existentes sobre a cognição humana referem teorias cognitivas da aprendizagem que explicam a forma como aprendemos, como pensamos e como utilizamos os recursos cognitivos. Então, sobre que pressupostos cognitivos devem ser estabelecidos as estratégias educativas para o ensino da improvisação instrumental?

Entre os vários componentes considerados significativos para improvisar, a memória ocupa um lugar de destaque, a par de outros factores cognitivos como, por exemplo, a capacidade de pensar e exprimir os pensamentos através da linguagem musical. É de notar, contudo, que o conhecimento do repertório, dos modelos composicionais e de fórmulas melódicas, harmónicas e rítmicas são decisivas na aprendizagem da improvisação, a par do desenvolvimento das aptidões perceptivas, da implementação de rotinas de resolução de problemas, da criação de estruturas hierárquicas de memória e do desenvolvimento das aptidões motoras (cit in Kenny 2002, 118).

Pode então inferir-se que a improvisação é, na sua génese, um produto de conhecimentos adquiridos e de gestos automatizados.

The creative management of gestures relies on the projection of gestures by gestural morphisms and, even more substantially, on the connectivity of gestures within hypergestures (Mazzola 2012, 245).

Estudos recentes no âmbito da cinestesia possibilitam compreender como é que as distintas partes do corpo se relacionam, em particular as interacções musculares complexas realizadas durante a performance instrumental e as suas conexões com a mente. Os processos mentais associados à criação/improvisação musical incorporam vários elementos como a percepção, as emoções, a atenção, a aprendizagem, a memória, a criatividade semântica e a interacção humana (Wachowski 2012, 184).

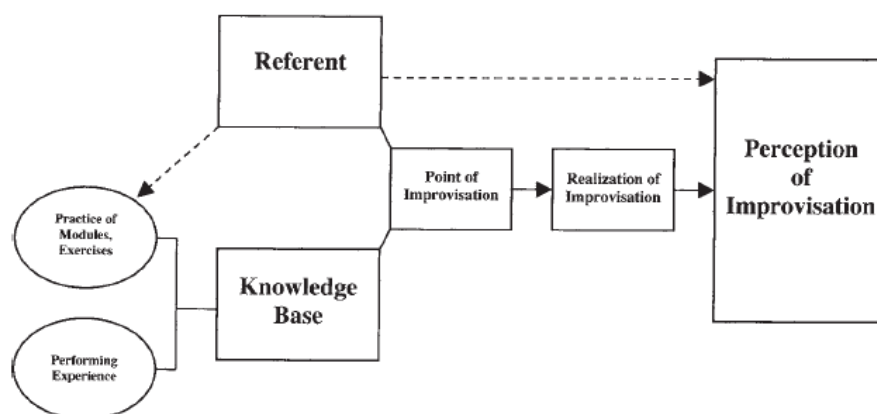


Figura 7 O processo criativo de estruturas musicais improvisadas (Barry 2002, 119)

Uma análise detalhada de vários estudos permite verificar que o processo criativo de estruturas musicais improvisadas, como está representado na figura 1, é o produto da interacção dos conhecimentos adquiridos (memorização), da prática performativa (automatização do gesto), num referencial musical específico (modelo composicional e linguagem), sendo a percepção final da improvisação o resultado das conexões síncronas entre a percepção do referencial e a sua variante modificada/improvisada (Kenny 2002, 119).

O processo criativo é frequentemente explicado a partir das teorias concebidas por Graham Wallas (1858-1932). O modelo a partir do qual Wallas explica o processo criativo é constituído por quatro fases distintas: a) preparação; b) incubação; c) iluminação d) elaboração e verificação (Lehmann 2007, 133).

A primeira fase (preparação), estabelece-se a partir de procedimentos mentais em que são reunidos os recursos intelectuais geradores de novas ideias e, concomitantemente, uma fase de estudo, de identificação do problema e de observação.

A fase da incubação é um processo mental integralmente inconsciente, não existindo, nesta fase, uma influência directa sobre o problema/ideia, sendo privilegiadas as associações mentais.

A iluminação é, por excelência, a fase da interpretação e da solução do problema, caracterizando-se por uma espécie de “lampejo de percepção”, cujo conceito se fundamenta na ideia de “iluminação súbita” de Henri Poincaré (1854-1912).

Por último, a verificação caracteriza-se por ser um processo mental eminentemente consciente, sendo a fase de teste e validação da solução encontrada.

O processo criativo implícito na improvisação musical, observado a partir do modelo de Wallas, permite estabelecer as seguintes associações:

- a) Preparação - identificação do problema; aquisição de conhecimentos e de competências; concepção do processo de resolução;
- b) Incubação ou gestação - procura de ideias;
- c) Iluminação - aparecimento inopinado de ideias;
- d) Elaboração - aplicação e desenvolvimento das ideias encontradas, aplicando o método de tentativa/erro. Teste das ideias e respectiva aceitação ou rejeição;
- e) Verificação - avaliação do produto criativo (Lehmann 2007, 133).

A primeira fase do processo criativo (preparação) desempenha uma função preponderante no processo de aprendizagem da improvisação musical, em geral, e na

improvisação estilística, em particular, se considerarmos que os parâmetros, como a idiomática e o estilo, têm que ser aprendidos. É, também, nesta fase que são desenvolvidas determinadas competências consideradas fundamentais para improvisar, como a memória e a automatização.

Idiomatic compositions, presented by the improviser in *statu nascendi*, are the result of musical education and hard work (cit in Wachowski 2012, 183).

Parece ser possível argumentar que a memorização/evocação é, efectivamente, uma das estratégias educativas de ensino/aprendizagem da improvisação estilística.

Our understanding of the craft of stylistic improvisation and its acquisition has benefited in recent decades from two consensuses. First, improvisational expertise derives from the performer's memory and fluent recall of idiomatic patterns (Callahan 2012, 59).

A memorização/evocação de padrões idiomáticos proporciona ao improvisador um equilíbrio entre as estruturas formais básicas aprendidas e as decisões espontâneas que surgem durante a improvisação.

[...] Of particular relevance to improvisation in the style of the Baroque, concerns the hierarchical way in which these patterns interact: a set of referents contextualizes the formulas that constitute an improvisational knowledge base, or generic formulas are subjected to more specific techniques for varying them, such that a relative scarcity of learned patterns can generate a large amount of improvised music by means of an *ars combinatorial* (Callahan 2012, 60).

A criação de um repositório memorizado de padrões tonais/idiomáticos possibilita ao improvisador uma escolha flexível de soluções idiomáticas em tempo real que, associadas à aprendizagem de códigos, regras e convenções, convergem para a concretização de um modelo composicional com significação semântica e sintáctica, ou seja, para uma linguagem musical estilisticamente inteligível e identificável (Berkowitz 2010, 101).

As competências ao nível da linguagem musical, à semelhança da linguagem falada, podem distinguir-se em duas componentes fundamentais: competência perceptual “is the ability to recognize and comprehend the music(s) of the culture(s) to which one has been exposed” (Berkowitz 2010, 98) e a competência produtiva “in music as the ability to

generate novel stylistically idiomatic music in real time, i.e., the capacity to improvise” (Berkowitz 2010, 98):

Tabela 9: A linguagem e a música

	LINGUAGEM	MÚSICA
Sistema básico de som	Fonologia/Prosódia	Sons/intervalos, durações e timbre
Construções	Morfologia/Léxico/Semântica (dicionário mental ou sistema de significado)	Fórmulas/Esquemas/Padrões
Regras	Sintaxe (regras para combinar palavras para a formação de frases com significado)	Convenções estilísticas, gama de variações e combinações

Neste contexto, a improvisação estilística envolve a aprendizagem da sintaxe subjacente a um estilo musical específico, ou seja, a aprendizagem de um sistema de fórmulas e padrões idiomáticos que estabelecem um discurso musical com uma orientação estilística, ou, por outras palavras, historicamente informado/inspirado.

Thus, musical syntax with respect to schemata can be defined as the ways in which musical schemata are created and combined in given style (Berkowitz 2010, 107).

O estilo musical pode ser adquirido com o recurso a distintas estratégias educativas. Por exemplo, a transposição, a memorização e a automatização de padrões tonais/idiomáticos, são estratégias frequentemente aplicadas no ensino da improvisação estilística, com bons resultados, tanto ao nível da percepção e da sistematização dos conhecimentos, como na agilização do raciocínio funcional-harmónico.

Improvisation treatises from the Baroque support this bipartite conception of improvisation, providing idioms and instructing students to transpose, concatenate and vary them (Callahan 2012, 60).

A transposição de cadências e sequências harmónicas contribuem para uma ampla compreensão e interiorização das relações tonais, gerando, concomitantemente, mecanismos de resposta motora.

Throught rote rehearsal of any formula in all keys, the student can internalize the fundamental tonal relationships underlying the formula. That is, the memorization of

parallel instances of the same underlying chord progression can instantiate a more abstract representation of the progression in a key-neutral fashion (Berkowitz 2010, 41).

Os mecanismos de resposta motora, gerados pela repetição/automatização de fórmulas idiomáticas, constituem uma estratégia educativa incontornável no processo de aprendizagem da improvisação estilística.

Learning formulas in all keys to the point at which they can be performed instantly and without preplanning is an essential component of learning to improvise in a style. Fundamental formulas must become automatic (Berkowitz 2010, 42).

4.1 Descrição das etapas de trabalho

A criação de estratégias educativas para o ensino/aprendizagem da improvisação consistiu na planificação de um conjunto de operações bem como na concentração de recursos e meios, segundo princípios previamente definidos, para a sua posterior aplicação no âmbito de um modelo específico de ensino, de forma a fundamentar a proposta de Manual (ver Cap. 5).

Assim, tendo como fundamento os pressupostos apresentados, foram identificados os objectivos, seleccionados os conteúdos e estabelecidas as estratégias educativas para o ensino/aprendizagem da improvisação do tento de meio-registo de baixo. As estratégias educativas inicialmente estabelecidas mantiveram o seu carácter experimental até à verificação da sua validade científica, depois de submetidas ao estudo de caso implementado.

Tabela 10: Objectivos e estratégias educativas

OBJECTIVOS	ESTRATÉGIAS EDUCATIVAS
<ul style="list-style-type: none">- Conhecer o modelo composicional- Aprender os conceitos e a terminologia específica- Executar em “teclado partido”	<ul style="list-style-type: none">- Audição, análise e execução de tentos de meio-registo de baixo- Execução e transposição de cadências e exercícios de harmonia adaptados ao “teclado partido”
<ul style="list-style-type: none">- Adquirir os fundamentos harmónicos e contrapontísticos:<ul style="list-style-type: none">• Formação dos acordes e suas inversões	<ul style="list-style-type: none">- Execução e transposição de cadências, sequências e escalas no baixo, adaptadas ao “teclado partido”

OBJECTIVOS	ESTRATÉGIAS EDUCATIVAS
<ul style="list-style-type: none"> • Distribuição das notas no acorde, posições, supressão e duplicação de notas • Encadeamentos harmónicos e conduções melódicas • Figuração rítmica, melódica e harmónica • Conceito de cadência e de ritmo harmónico • Condução melódica • Tratamento da dissonância • Imitação 	<ul style="list-style-type: none"> - Execução e transposição de cadências com retardos - Cantar os acordes a partir do baixo - Execução dos acordes (contexto harmónico) e cantar o solo (melodia)
<p>- Formar o ouvido para:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O reconhecimento auditivo dos acordes e suas inversões • O reconhecimento auditivo dos encadeamentos harmónicos • A adaptação ao temperamento mesotónico 	<ul style="list-style-type: none"> - Execução e transposição de cadências adaptadas ao “teclado partido” - Cantar acordes a partir do baixo - Execução dos acordes e cantar o solo - Tocar num órgão ibérico com temperamento mesotónico
<p>- Desenvolver:</p> <ul style="list-style-type: none"> • A memória; • A concentração; • As competências motoras 	<ul style="list-style-type: none"> - Execução, transposição e memorização de cadências e sequências adaptadas ao “teclado partido” - Execução, transposição e memorização de padrões tonais/idiomáticos - Identificação auditiva de padrões tonais/idiomáticos - Execução de excertos, tecnicamente relevantes, de tentos de meio-registo de baixo
<ul style="list-style-type: none"> - Aprender o modelo composicional - Criar conexões entre a música ouvida e o campo de conhecimento - Aprender as técnicas composicionais 	<ul style="list-style-type: none"> - Análise de tentos de meio-registo de baixo - Execução, transposição e memorização de padrões tonais/idiomáticos - Execução, transposição e memorização dos <i>modelos</i> (I a VI) - Tocar e analisar pré-imitações de tentos de meio-registo de baixo
<ul style="list-style-type: none"> - Identificar e compreender o estilo - Aquirir o estilo 	<ul style="list-style-type: none"> - Execução, transposição e memorização de sequências e escalas no baixo - Execução, transposição e memorização de padrões tonais/idiomáticos - Audição e análise e execução de tentos de meio-registo de baixo
<ul style="list-style-type: none"> - Improvisar - Articular objectivamente a análise e a improvisação 	<ul style="list-style-type: none"> - Aplicação de padrões tonais, memorizados e automatizados aos <i>modelos</i> (I a VI) - Planificação das improvisações - Gravação e análise das improvisações
<ul style="list-style-type: none"> - Implementar o discurso musical - Ligar as várias secções temáticas 	<ul style="list-style-type: none"> - Cantar o solo - Improvisação com o auxílio do metrónomo

OBJECTIVOS	ESTRATÉGIAS EDUCATIVAS
<ul style="list-style-type: none"> - Adquirir a fluência do discurso - Regularizar o tactus - Desenvolver os suportes sensoriais, emocionais e intelectuais 	<ul style="list-style-type: none"> - Contagem mental dos tempos - Automatização do gesto
<ul style="list-style-type: none"> - Interpretar (articular, frasear, aplicar a agógica e executar ornamentos) 	<ul style="list-style-type: none"> - Audição de gravações de tentos de meio-registo de baixo - Conhecimento dos ornamentos e suas aplicações - Gravação e análise das improvisações
<ul style="list-style-type: none"> - Validar os conhecimentos - Melhorar a aprendizagem - Adaptar as estratégias educativas ao grau de aprendizagem dos alunos - Ajustar a intervenção pedagógica do professor às competências cognitivas dos alunos - Promover a qualidade educativa, em geral, e o processo de aprendizagem, em particular 	<ul style="list-style-type: none"> - Avaliação qualitativa e quantitativa - Avaliação e correcção das tarefas - Avaliação contínua
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver o pensamento crítico e criativo - Obter conceitos de ordem estética e artística historicamente informados - Promover uma relação correcta entre a metodologia e a sua aplicação prática - Adquirir atitudes e processos que conduzam à aprendizagem autónoma 	<ul style="list-style-type: none"> - Auto-avaliação

O estudo de caso teve como objectivo aplicar as estratégias de ensino/aprendizagem previamente elaboradas. Neste estudo pretendeu-se que o aluno fosse o agente activo da sua própria formação na aprendizagem da improvisação, com a orientação, adaptação e avaliação do processo de aprendizagem bem como a análise sistemática dos conteúdos – no que concerne à sua pertinência - e da metodologia aplicada. Contudo, o enfoque final deste trabalho foram as estratégias educativas em si e não a actuação dos participantes em relação aos conteúdos. Neste caso, os planos de aula sustentaram primordialmente a criação de um manual com as estratégias e técnicas para a improvisação do tento de meio registo de baixo. Assim, estudo de caso cumpriu as seguintes etapas de trabalho:

- a) Selecção dos participantes;
- b) Elaboração dos planos de aula contendo os objectivos gerais e específicos, os conteúdos, as tarefas e as folhas de trabalho (Apêndice V);

- c) Implementação das estratégias educativas (vinte aulas);
- d) Elaboração de relatórios das aulas (Apêndice V);
- e) Análise comparativa dos resultados.

Os planos de aula constituíram o instrumento de trabalho central do estudo de caso implementado. Estes planos, concebidos para cada uma das aulas, incluíram os objectivos gerais e específicos, os conteúdos e as tarefas. A concepção geral dos planos de aula partiu do pressuposto que as vinte aulas programadas seriam as suficientes para a obtenção dos dados pretendidos, facto que se veio a confirmar.

Os conteúdos programáticos de cada aula obedeceram a uma lógica sequencial, o que permitiu, ao longo do estudo, a consolidação de conhecimentos indispensáveis para a fase subsequente. A sua implementação revestiu-se de alguma flexibilidade, possibilitando, sempre que necessário, a realização de revisões.

4.1.1 Seleção dos participantes

Este trabalho de campo contou com um universo de participantes, provenientes de instituições como a Universidade de Aveiro e o Conservatório de Música do Porto, que satisfizeram os pré-requisitos fixados:

- a) Base de conhecimentos analítico-musicais: conhecimentos básicos de harmonia e baixo-cifrado, ao nível do 2º ano da disciplina de Análise e Técnicas da Composição do Ensino Artístico Especializado.
- b) Prática de execução instrumental (órgão, cravo ou piano), de nível médio.
- c) Alguma experiência auditiva e de execução de repertório de órgão da Península Ibérica, especificamente tentos de meio-registo.
- d) Conhecimentos elementares na área da execução historicamente informada, no que respeita à articulação, fraseado e ornamentação praticada nos instrumentos de tecla no século XVII, na Península Ibérica.

Para este estudo de caso foram seleccionados quatro participantes com conhecimentos de órgão, embora com níveis de formação diferentes:

- a) Um dos participantes concluiu o curso secundário de órgão do Ensino Artístico Especializado.
- b) Dois frequentam, actualmente, o curso secundário de órgão do Ensino Artístico Especializado.
- c) Um frequenta o nível superior de órgão.

4.1.2 Tipologia e duração da investigação

A investigação foi realizada mediante a aplicação de um procedimento metodológico com o objectivo de verificar as estratégias educativas para o ensino/aprendizagem da improvisação do tento de meio-registo de baixo, neste caso em particular, aplicando um processo de investigação qualitativa com as seguintes etapas (Freixo, 2011):

- 1. Formulação do problema;
- 2. Enunciado de questões;
- 3. Escolha do método de colheita de dados (observação, aulas, relatórios);
- 4. Escolha de uma população;
- 5. Análise de dados;
- 6. Eventual reformulação do problema.

Os dados recolhidos, posteriormente analisados e interpretados, foi obtida pela técnica da observação participante.

Foram previstas vinte aulas (Apêndice IV) com a duração, por aula, de 120 minutos, em grupo, de forma a promover a interacção e a motivação dos participantes. As aulas decorreram durante o período de seis meses (entre Janeiro e Julho de 2013), no órgão histórico da Igreja de Sto. Ildefonso-Porto (Apêndice VIII).

4.2 Organização e planificação do Estudo de Caso

4.2.1 Implementação das estratégias educativas

A primeira parte deste trabalho de campo foi realizada ao longo dos anos 2011-2012. Neste período foram elaborados todos os planos de aula e respectivas folhas de trabalho. Fruto de um levantamento analítico seleccionaram-se, de forma exaustiva, os padrões tonais das obras compiladas, criaram-se exercícios de harmonia adaptados ao “teclado partido” do órgão ibérico (Apêndice I), elaborou-se um conjunto de seis *modelos* sequenciais (Apêndice III), já referidos no capítulo anterior (Cap. 3) e conceberam-se as listas de tarefas com os respectivos instrumentos de observação (Apêndice V).

A segunda parte, realizada no 1º semestre de 2013, foi constituída pelas vinte aulas onde foram implementadas e testadas as estratégias educativas para o ensino/aprendizagem da improvisação do tento de meio-registo de baixo anteriormente planificadas.

A terceira parte do estudo integrou a análise dos dados e relatórios (Apêndice V), e a revisão das estratégias educativas inicialmente propostas.

As aulas foram organizadas em duas fases: Fase 1 - aulas nº1 a 11 e Fase 2 - aulas nº12 a 20. A fase 1 foi dividida em duas subfases, 1A e 1B. A subfase 1A teve como objectivo geral dotar os participantes de conhecimentos básicos de harmonia como, por exemplo, encadeamentos harmónicos, duplos encadeamentos autênticos, sequências, cadências, realizados em “teclado partido” com o solo no baixo e a criação de um repositório memorizado de padrões tonais.

A subfase 1B, compreendida entre as aulas nº6 e nº11, incluiu quatro dos seis *modelos* sequenciais, criados especificamente para este estudo de caso contribuindo para:

- a) Sintetizar os conhecimentos adquiridos;
- b) Estabelecer a idiomática musical;
- c) Demonstrar a interligação dos vários elementos musicais;
- d) Implementar o modelo composicional;

- e) Criar associações entre a “imagem mental” e a “imagem auditiva”;
- f) Fomentar automatismos de resposta motora.

Os seis *modelos* (Cap.3) criados pelo autor especificamente para este trabalho, foram implementados respeitando a aquisição gradual dos conhecimentos, sendo três *modelos* implementados na fase 1 e três *modelos* na fase 2. O novo conhecimento adicionado a cada *modelo* está representado a negrito no cronograma seguinte:

Tabela 11: Cronograma da implementação dos *modelos*

Fases	Aula	MODELOS
1	6	I: Encadeamentos Harmónicos e Cadências
1	8	II: Encadeamentos Harmónicos - Sequência harmónica de QA e Cadências
1	10	III: Encadeamentos Harmónicos - Sequência harmónica de QA e QP e Cadências
2	11	IV: Encadeamentos Harmónicos – Sequências - Cadências e Nota pedal
2	14	V: Pré-imitação (a duas vozes) – EH – Sequências - Cadências e Nota pedal
2	17	VI: Pré-imitação (a três vozes) – EH – Sequências - Cadências e Nota pedal

A fase 2 do estudo, iniciada na aula nº11, teve como objectivo principal a aplicação dos conhecimentos adquiridos na fase 1 na improvisação de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo, tendo como referência o *modelo* IV. Os *modelos* V e VI constituíram-se como matrizes para as improvisações finais gravadas e reunidas no CD (Apêndice VII).

O conhecimento auditivo de uma realidade musical específica é um elemento preponderante na aprendizagem da improvisação estilística. Neste caso, a audição de música ibérica do século XVII para órgão foi determinante em todo o processo de aprendizagem. Foi apurado que apenas os participantes A e D conheciam alguns compositores de música para órgão ibérico do século XVII. Perante esta evidência, os participantes foram motivados a ouvirem música ibérica, em geral, e tentos de meio-registo de baixo, em particular. Foram dadas orientações específicas para a audição dos tentos de meio-registo de baixo de modo a que fosse retirada informação que permitisse:

- 1) O conhecimento do modelo composicional;
- 2) Uma aproximação ao estilo musical;
- 3) O estímulo do ouvido analítico;

- 4) A identificação e respectiva memorização de padrões tonais;
- 5) O contacto com diversas práticas e opções de execução, no que respeita a andamentos, fraseado, articulação, ornamentação e registação.

Com este propósito, foram compiladas num CD seis gravações de tentos de meio-registo de baixo dos seguintes compositores:

1. Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1624), Médio registo de 1º tono (Hora 1992)
2. Pablo Bruna (1611-1679), Tiento de quinto tono de mano izquierda (Uriol 1992).
3. Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), Quinto tiento de médio registo de baxon de primero tono (Götz 2002).
4. Pablo Bruna, Tiento de quinto tono de mano izquierda (Uriol 1992).
5. Sebastián Aguilera de Heredia, 1er Registro Bajo 1er tono (Hora 1994).
6. Sebastián Durón (1660-1716), Gaitilla de mano izquierda (Minke 1999).

A implementação de tarefas obrigatórias, em todas as aulas, foi determinante para a obtenção de resultados relativos às estratégias aplicadas. Em regra, as tarefas incluíam a execução, a memorização e a transposição de:

- a) Exercícios de harmonia adaptados ao *ambitus* do “teclado partido” do órgão ibérico⁶¹;
- b) Padrões tonais extraídos dos tentos de meio-registo de baixo;
- c) *Modelos (I a VI)*;

A partir da aula nº7, as tarefas passaram a integrar a improvisação de secções temáticas de tentos tendo como referência os vários *modelos* propostos. As improvisações de pré-

⁶¹ A execução dos acordes na mão direita, na tessitura contígua à divisão do teclado (dó#¹), por vezes obriga à supressão de uma das notas do acorde, com excepção da terceira, para que esse âmbito não seja ultrapassado.

imitações, a duas e três vezes, integraram as tarefas a partir da aula nº 14. Com a implementação de tarefas pretendeu-se fundamentalmente:

- a) Aplicar, desenvolver e consolidar os conhecimentos adquiridos;
- b) Monitorizar a compreensão e o grau de aquisição dos conhecimentos;
- c) Contribuir para a resolução de problemas e para o esclarecimento de dúvidas;
- d) Avaliar os participantes;
- e) Recolher dados para posterior apreciação e eventual correcção das estratégias educativas aplicadas.

As tarefas implementadas incluíram elementos distintivos que remetiam para diferentes capacidades e saberes concorrendo para o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento. As tarefas distinguiram-se pelos seus atributos intrínsecos, ou seja, pelo modo como acuravam:

- a) O raciocínio;
- b) A memória;
- c) A capacidade de abstracção;
- d) A criatividade;
- e) A acuidade auditiva;
- f) A técnica instrumental.

Foi distribuído aos participantes, para posterior análise musical, estudo e respectiva execução, a partitura do Registo baixo do 1º tom de Sebastián Aguilera de Heredia com o objectivo de implementar:

- 1) O contacto directo com o modelo composicional;
- 2) A técnica de execução no “teclado partido”;
- 3) A sistematização e a memorização de dedilhações;
- 4) A automatização do gesto.

O Registo baixo do 1º tom de Aguilera de Heredia estabeleceu-se como referência no *corpus* dos tentos de meio-registo de baixo, dada a índole improvisatória que incorpora, caracterizada pelos seguintes componentes:

- 1) Dois temas, ambos curtos, com notas repetidas e graus conjuntos;
- 2) Pré-imitações com respostas à terceira e à oitava, no primeiro e segundo tema respectivamente;
- 3) Técnica de contraponto incipiente;
- 4) Recurso constante a encadeamentos harmónicos;
- 5) Recurso frequente a sequências harmónicas;
- 6) Repetição sequenciada dos motivos;
- 7) Uso da *tiratta* e da *meza tiratta*, ascendentes e descendentes;
- 8) Uso de acordes na mão direita, com figuração incipiente, por vezes só nas cadências;
- 9) Plano tonal circunscrito ao modo inicial;
- 10) Cláusulas com o encadeamento harmónico I-V-I.

4.2.2 Avaliação

As avaliações das tarefas foram realizadas com base numa escala ordinal de cinco níveis, sendo os resultados expressos pelos níveis⁶²: 1- muito mau; 2- mau; 3- razoável; 4- bom e 5- muito bom. Este sistema de avaliação foi unicamente aplicado no estudo de caso não incorporando a proposta de manual. O estudo implementado pretendeu ter como enfoque específico a aprendizagem dos conteúdos e não o participante em si mesmo.

A avaliação das tarefas incidiu preferencialmente sobre os seguintes parâmetros:

- a) Formação dos acordes;

⁶² Nível 1- Muito mau; nível 2- Mau; nível 3- Razoável; nível 4- Bom; nível 5- Muito bom (Metodologia Científica Fundamentos Métodos e Técnicas, Manuel João Vaz Freixo, 2011, pág. 213).

- b) Duplicação de notas;
- c) Encadeamentos harmônicos;
- d) Condução melódica;
- e) Aplicação de dissonâncias;
- f) Memorização de padrões tonais;
- g) Memorização dos *modelos*;
- h) Transposição;
- i) Execução no “teclado partido”;
- j) Fluência do discurso musical.

Nas fases 1 e 2 foram efectuados três momentos de avaliação (aulas números 6, 12 e 20) com improvisações gravadas (Apêndice VII), sendo avaliados os seguintes parâmetros:

- a) Gestão do tempo cronológico (duração ajustada aos limites impostos);
- b) Aplicação dos conhecimentos anteriormente adquiridos (harmonia, idiomática, estilo e forma)
- c) Invocação de componentes memorizados (padrões tonais e *modelos*);
- d) Fluência do discurso musical;
- e) Concentração;
- f) Criatividade;

As gravações realizadas nas aulas números 6, 12 e 20 foram escutadas e analisadas na respectiva aula na sequência seguinte:

- a) Reflexão crítica informal;
- b) Análise do orientador;
- c) Comentários e apreciações dos participantes;
- d) Comentários finais e síntese do orientador.

4.2.3 Análise e interpretação dos dados obtidos

Os dados obtidos no estudo de caso constituíram-se como os elementos mais significativos para a rectificação e validação das estratégias educativas implementadas.

O nível atingido pelos participantes, na generalidade das tarefas realizadas ao longo das vinte aulas, pode-se considerar muito profícuo. Foram, no entanto, verificados problemas de várias índoles identificando-se, os seguintes:

- 1) Teoria:
 - a) Dificuldades na aplicação de conceitos teóricos e das regras de harmonia;
- 2) Técnica:
 - a) Inadaptação ao “teclado partido”;
- 3) Operacionalização:
 - a) Incompreensão das tarefas;
 - b) Erros de transposição;
 - c) Notas e/ou ritmos errados;
 - d) Desadequação formal.
- 4) Realização:
 - a) Falhas de memória;
 - b) Metodologia desadequada;
 - c) Preparação insuficiente;
 - d) Falta de fluência no discurso musical, sobretudo evidenciados nas ligações entre componentes memorizados e automatizados;
 - e) Instabilidade do *tactus*.

Entre os problemas anteriormente enunciados, dois manifestaram-se de forma recorrente, a saber:

- a) Dificuldades na aplicação prática das regras da harmonia;
- b) Falta de fluência no discurso musical.

Os problemas relacionados com a aplicação de regras de harmonia e contraponto foram fundamentalmente os seguintes:

- a) Duplicação generalizada da terceira;
- b) Ausência da terceira;
- c) Duplicação da terceira com a função de sensível;
- d) Realização de quintas e oitavas paralelas;
- e) Aplicação errada do acorde de quinta diminuta;
- f) Utilização errada das inversões dos acordes;
- g) Aplicação errada de dissonâncias;

Os problemas de fluência no discurso musical verificaram-se essencialmente nos momentos de ligação entre as secções temáticas tendo como origem:

- a) A falta de planificação;
- b) Quebras na concentração;
- c) Falhas de memória;
- d) Automatização insuficiente;
- e) Medo de falhar e/ou insegurança geral;
- f) Questões técnicas de execução como, por exemplo, a aplicação de dedilhações.

De uma forma generalizada, os participantes cumpriram o plano de aulas previamente estabelecido com bons níveis de concretização.

A célere aquisição do estilo musical, com repercussões na coerência discursiva obtida em particular nas improvisações finais, manifestou um notável interesse, motivação e trabalho de todos os participantes.

4.2.4 Análise comparativa das improvisações gravadas

As aulas nº 7, nº12 e nº20 integraram improvisações de secções temáticas de um Tonto de meio-registo de baixo e a respectiva gravação (Apêndice VII).

Assim, na primeira gravação efectuada os resultados obtidos pelos participantes foram similares (ver tab. 12).

Tabela 12: Avaliação da improvisação, aula nº7

TAREFA	AVALIAÇÃO		
	B	C	D
Improvisação (aula nº7)	3.7	3.7	3.7

A avaliação das improvisações incidiu essencialmente no cumprimento dos parâmetros e respectivas directrizes anteriormente estabelecidas, a saber:

- a) Duração: Duração máxima de 1 minuto. Este limite temporal constituiu uma estratégia para a aquisição da consciência do tempo cronológico levando os participantes a focarem-se nos elementos musicais mais relevantes;
- b) Tonalidade/modo: De livre escolha, devendo a improvisação iniciar e terminar na mesma tonalidade/modo;
- c) Linguagem harmónica: Acordes de três sons, no estado fundamental e primeira inversão;
- d) Idiomática: Constituída por encadeamentos harmónicos e DEA, com e sem retardos;
- e) Estilo: Aplicação de padrões tonais com encadeamentos harmónicos e DEA;
- f) Forma: Tendo como referência o *modelo I*;
- g) Execução: Discurso musical fluente e *tactus* estável.

De uma forma generalizada, foram identificados problemas tanto ao nível da idiomática como da forma:

- a) Idiomática: Em regra, os padrões tonais de encadeamentos harmónicos não foram suficientemente memorizados e automatizados;

b) Forma: O *modelo I*, em regra, não foi tido como referência.

Na segunda gravação efectuada, foram realizadas improvisações de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo cujos resultados alcançados pelos participantes foram também semelhantes, mas superiores à etapa anterior (ver tab.13).

Tabela 13: Avaliação da improvisação, aula nº12

TAREFA	AVALIAÇÃO		
	B	C	D
Improvisação (aula nº12)	4.8	4.8	4.71

A avaliação das improvisações incidiu essencialmente no cumprimento dos parâmetros e respectivas directrizes anteriormente estabelecidas, a saber:

- a) Duração: Duração compreendida entre 1' 00'' e 1'30'';
- b) Tonalidade/modo: De livre escolha, devendo a improvisação iniciar e terminar na mesma tonalidade/modo;
- c) Linguagem harmónica: Acordes de três sons, no estado fundamental e primeira inversão;
- d) Idiomática: Constituída por encadeamentos harmónicos e DEA, com e sem retardos;
- e) Estilo: Aplicação de padrões tonais com encadeamentos harmónicos e DEA;
- f) Forma: Tendo como referência o *modelo IV*;
- g) Execução: Discurso musical fluente e *tactus* estável;
- h) Interpretação da improvisação recorrendo à articulação, ao fraseado e à agógica.

Poderam ser ainda verificadas, nas improvisações realizadas, as seguintes falhas:

- a) Instabilidade no *tactus* no final da improvisação (participante B);
- b) Alterações da fluência do discurso musical (participante C);
- c) Perda de fluência nos momentos de ligação (participante D).

Na terceira e última gravação foram improvisadas secções temáticas de um tento de meio-registo de baixo (improvisação/avaliação final), tendo como referência o *modelo VI*. Cada participante entregou, por escrito, a planificação da sua improvisação (Apêndice VI).

A avaliação das improvisações incidiu essencialmente no cumprimento dos parâmetros e respectivas directrizes anteriormente identificadas, a saber:

- a) Duração: Duração compreendida entre 1'30'' e 2'00'';
- b) Tonalidade/modo: De livre escolha, devendo a improvisação iniciar e terminar na mesma tonalidade/modo;
- c) Linguagem harmónica: Acordes de três sons, no estado fundamental e primeira inversão;
- d) Idiomática: Constituída por encadeamentos harmónicos e DEA, com e sem retardos;
- e) Estilo: Aplicação de padrões tonais com encadeamentos harmónicos e DEA;
- f) Forma: Tendo como referência o *modelo VI*;
- g) Execução: Discurso musical fluente e *tactus* estável;
- h) Interpretação da improvisação recorrendo à articulação, ao fraseado e à agógica.

Os resultados finais obtidos foram ainda superiores, atingindo praticamente o máximo a nível de todos os participantes (ver tab. 14)

Tabela 14: Avaliação da improvisação, aula nº20

TAREFA	AVALIAÇÃO FINAL		
	B	C	D
Improvisação final (aula nº20)	5	4.85	5

Como se pode asseverar pelas gravações das improvisações (Apêndice VII), os objectivos fixados para esta tarefa foram plenamente atingidos evidenciando-se, nas improvisações dos três participantes, os seguintes aspectos:

- a) O rigor obtido ao nível da linguagem harmónica;
- b) A consistência alcançada ao nível da idiomática e do estilo;

- c) A coerência formal, tendo como referência o *modelo VI*;
- d) A fluidez do discurso musical;
- e) Os níveis de execução técnica atingidos;
- f) A musicalidade manifestada ao nível da articulação, do uso da agógica, da ornamentação e da criatividade em geral.

Quanto ao parâmetro de duração apenas um dos participantes não respeitou o tempo mínimo imposto de 1'30'', apresentando uma improvisação com a duração de 1'13'' facto que o penalizou na avaliação final em 0,15 pontos, motivo para a distinção nos resultados finais obtidos.

4.3 Interpretação de resultados

A subfase 1, que teve como principal objectivo dotar os participantes de conhecimentos elementares de harmonia e contraponto, revelou-se indispensável dada a discrepância de conhecimentos entre os participantes.

Embora os *modelos* sequenciais não tenham produzido, inicialmente, os resultados preconizados, pôde-se verificar que, nas fases subsequentes, os *modelos* foram determinantes na implementação do modelo composicional.

A memorização e a automatização de padrões tonais/idiomáticos constituíram o núcleo das estratégias educativas possibilitando a assimilação e a respectiva implementação do estilo musical.

A transposição dos padrões tonais/idiomáticos, prática constante ao longo do estudo de caso, conduziu a resultados indubitáveis, tanto ao nível da compreensão, da sistematização dos conhecimentos como na agilização do raciocínio funcional-harmónico.

As planificações das improvisações, incorporadas a partir da aula nº 17, permitiram que os participantes atingissem níveis elevados de execução, tanto em termos de consistência formal como estilística. Pode-se observar, nas últimas aulas, que a fluidez do discurso

musical foi cada vez mais alcançada por todos os participantes, ficando assim manifestada a importância das planificações das improvisações.

A adaptação dos exercícios práticos de harmonia à tipologia do “teclado partido” contribuiu de forma decisiva para a aquisição de aptidões, tanto ao nível da execução, da construção dos acordes e respectiva distribuição das vozes (*voicing*) como da amplitude melódica do solo (*ambitus*).

Os resultados obtidos no estudo de caso implementado permitiram instituir as principais linhas orientadoras da proposta de manual, ao asseverar:

- a) A pertinência das matérias leccionadas;
- b) A sequenciação dos conteúdos, considerando o seu grau de dificuldade;
- c) A correlação dos conteúdos, tendo como referência a sua especificidade e prioridade (hierarquia e ordenação dos conteúdos);
- d) A selecção dos momentos das improvisações bem como a sua tipologia, observando os conhecimentos mínimos necessários;
- e) A monitorização da aprendizagem, através da inclusão de tarefas.

Capítulo 5. Proposta de Manual

5.1 Improvisação do Tento de meio-registo de baixo

5.1.1 Prólogo

Esta proposta de manual reúne exercícios de harmonia prática, padrões tonais e seis *modelos sequenciais*, para a aprendizagem da improvisação estilística do tento de meio-registo de baixo.

A ordem de apresentação da matéria fundamenta-se em critérios de ordem pedagógica, bem como em componentes de natureza didáctica.

5.1.2 Advertências

- Todos exercícios devem ser inicialmente tocados em andamento lento e sem interrupções sendo-lhes, progressivamente, conferida maior fluência.
- Os exercícios e os padrões tonais devem ser tocados nas tonalidades propostas e subsequentemente transpostos para outras tonalidades.
- Os exercícios apresentados foram concebidos de acordo com a tipologia do “teclado partido” do órgão ibérico. Nas transposições, pode ser necessário fazer alterações, tanto no solo como no acompanhamento, caso estes ultrapassem o *ambitus* respectivo⁶³.

⁶³ Nos órgãos de construção moderna o “meio-registo” toca-se em dois teclados diferentes, respeitando, em regra, o *ambitus* do “teclado partido” e aplicando os princípios de registação do órgão ibérico. Em órgãos ibéricos com dois teclados, tendo um dos teclados as mesmas possibilidades de registação solística no baixo e no *tiple*, o *ambitus* do solo poderá ser excepcionalmente ultrapassado, como se verifica na *Gaytilla* de Sebastián Duron e no *Tiento partido de mano izquierda de 8º tono* de Gabriel Menalt.

- Na execução dos exercícios, dos padrões tonais e dos *modelos*, o órgão deve ser registado de maneira a que o solo fique destacado sonoramente⁶⁴, evidenciando os movimentos melódicos realizados pelo solo.
- Nas improvisações, deve ser utilizada uma registação solística, dado que o timbre é um componente relevante para a concepção do modelo composicional.
- A improvisação do meio-registo de baixo deve orientar-se pela metodologia proposta na Demonstração Sequencial.

⁶⁴ Registação de estudo: Mão direita- Flauta 8'; Solo- Flautado 8'+4'.

5.2 Encadeamentos harmônicos 1: QP-QA-QA-QP [I-V-I-IV-I]

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos, na posição cerrada.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Cante cada uma das vozes.
- 4) Transponha para as tonalidades: RéM e rém.

a) Posição de 8ª:



b) Posição de 5ª:



c) Posição de 3ª:



- As notas comuns aos acordes, devem manter-se na mesma voz.
- Movimentos intervalares de quinta e oitava paralelas devem ser evitados, por não se enquadrarem estilisticamente.
- Em regra, a terceira do acorde não deve ser duplicada.
- Quando a terceira adquire a função de sensível nunca deve ser duplicada.
- Nas tonalidades menores, o acorde do V grau deve integrar a sensível.
- O *ambitus* do teclado partido tem que ser respeitado, o que acarreta, por vezes:

- ❖ A supressão ou duplicação de uma das notas do acorde (a terceira do acorde não pode ser suprimida);
 - ❖ A mudança de tessitura do solo;
 - ❖ A mudança da posição do acorde de acompanhamento.
- 5) Toque e analise o “Registo baixo do 1º Tom” de S. A. de Heredia (1561-1624).
 - 6) Ouça gravações de tentos de meio-registo de baixo.

5.3 Encadeamentos harmónicos 2: QP-QA-QA-QP [I-V⁶-I-IV⁶-I]

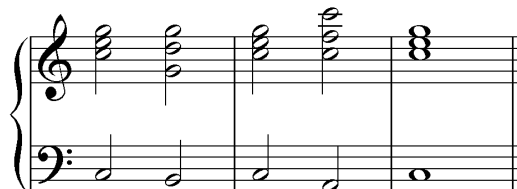
- 1) Pratique os encadeamentos harmónicos, na posição cerrada.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Cante cada uma das vozes.
- 4) Transponha para as tonalidades: RéM, dóm e rém.

a) Posição de 8ª:



OBSERVE: No acorde do IV grau na primeira inversão a quinta não está duplicada, sendo assim respeitado o *ambitus* do “teclado partido”.

b) Posição de 5ª:



OBSERVE: No acorde do V grau está duplicada a fundamental e no acorde do IV grau está duplicada a quinta.

c) Posição de 3ª:



OBSERVE:

- Nos acordes dos IV e V graus, estão duplicadas as notas fundamentais.
- As notas comuns aos acordes devem permanecer na mesma voz.

5.3.1 Padrões tonais: Encadeamentos harmônicos QP-QA [I-V-I]

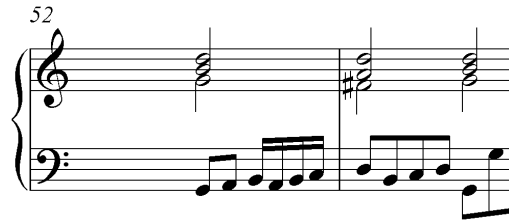
- 1) Toque os padrões tonais.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha os padrões tonais: -1Tom / + 1Tom.
- 4) Memorize o maior número possível de padrões tonais.



Ex. 22 “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 147-149



Ex. 23 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguillera de Heredia cc.52-52



Ex. 24 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 52-53



Ex. 25 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 52-53



Ex. 26 "Bajo, 1º tono" (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 43-44



Ex. 27 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 131-132



Ex. 28 "Tiento partido de mano izquierda de 8º tono (25) Juan Cabanilles cc. 52-53

OBSERVE:

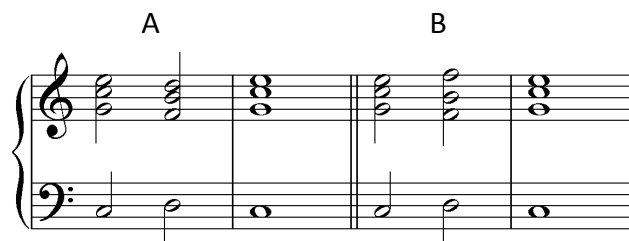
- A execução dos padrões tonais deve ser, inicialmente, em andamento lento.
- A execução deve ser fluente e com o *tactus* estável.
- Na memorização dos padrões tonais deve pensar harmonicamente.

5.4 Encadeamentos harmônicos 3: SP-SA [I-VII⁶-I]

- 1) Toque os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para as tonalidades: dóM, SolM, solm, RéM e rém.
 - a) Posição de 8ª:



- b) Posição de 3ª, com a duplicação da terceira (A); duplicação da quinta (B):



OBSERVE:

- O acorde do VII grau (quinta diminuta) está na primeira inversão.

5.4.1 Padrões tonais: Encadeamentos harmônicos SP-SA

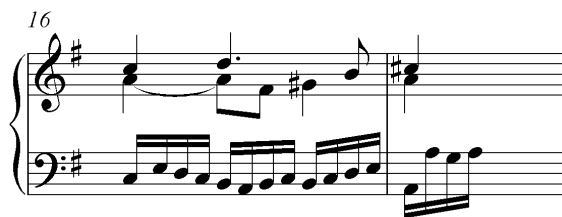
- 1) Toque e memorize os padrões tonais.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha: -1Tom / + 1Tom.



Ex. 29 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 83-84



Ex. 30 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 29-30



Ex. 31 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 16-17

OBSERVE:

- Os padrões tonais devem ser inicialmente tocados em andamento lento.
- A execução deve ser fluente e com o *tactus* estável.

5.5 Encadeamentos harmônicos 4: QP-QA [I-V-I] Retardo 4-3 e duplo-retardo

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Cante a voz que integra o retardo.
- 3) Transponha para as tonalidades: dóM, SolM, solm, RéM, rém e FáM.
 - a) Retardo 4-3



- b) Duplo-retardo



OBSERVE:

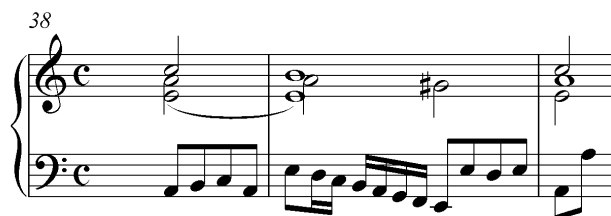
- O intervalo de quarta é uma dissonância, como tal deve ser preparado e resolvido.

5.5.1 Padrões tonais: EH de QP-QA com o retardo 4-3

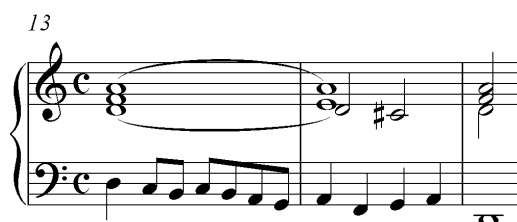
- 1) Toque e memorize o maior número possível de padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom / + 1Tom.



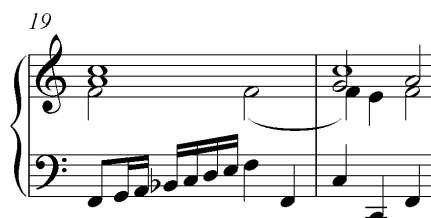
Ex. 32 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” anónimo (1), cc. 128-130



Ex. 33 “Bajo, 1º tono” (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 38-40



Ex. 34 “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 13-15



Ex. 35 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 19-20



Ex. 36 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 21-22



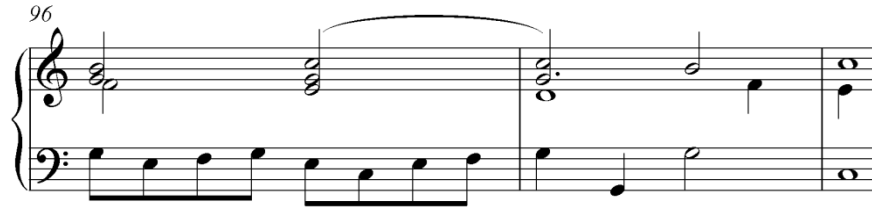
Ex. 37 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 127-128



Ex. 38 "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 26-28



Ex. 39 "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 33-35



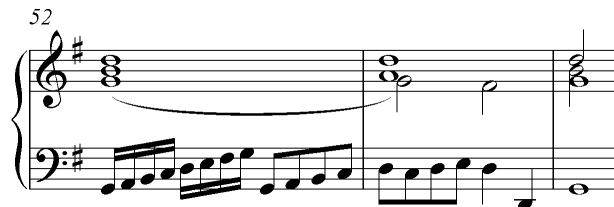
Ex. 40 "Otro de baxon de segundo por desolrre, de ocho" (9) Correa de Arauxo, cc. 96-98



Ex. 41 "Otro de baxon de noveno, por almiré de ocho" (12) Correa de Arauxo, cc. 41-43



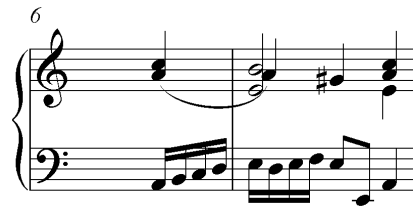
Ex. 42 "Medio registro bajo" (17) Pablo Bruna, cc. 38-40



Ex. 43 "Medio registro bajo" (17) Pablo Bruna, cc. 52-55



Ex. 44 “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 103-104



Ex. 45 “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 6-7



Ex. 46 “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 18-19



Ex. 47 “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 52-54



Ex. 48 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 67-69



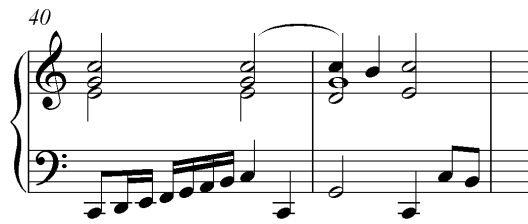
Ex. 49 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 89-94



Ex. 50 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 27-29



Ex. 51 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 61-62



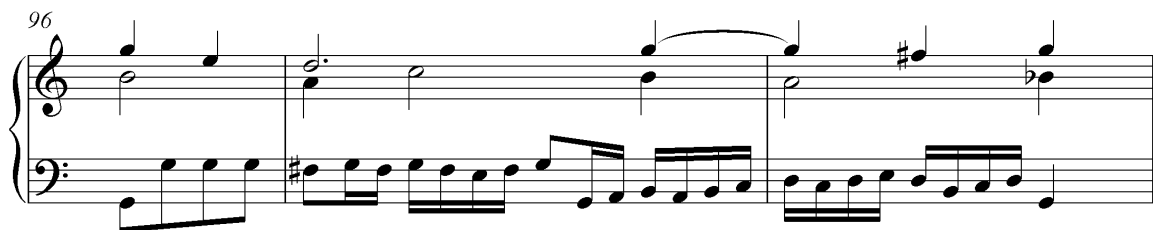
Ex. 52 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 40-41



Ex. 53 "Medio registro de duodécimo" (15) Correa de Arauxo, cc. 22-24



Ex. 54 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 93-95



Ex. 55 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 96-98

99

Ex. 56 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 99-101

102

Ex. 57 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 102-104

15

Ex. 58 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 15-17

121

Ex. 59 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 121-123

32

Ex. 60 "Gaitilla 5." (35) Juan Cabanilles, cc. 32-34

59

Ex. 61 "Gaitilla 5." (35) Juan Cabanilles, cc. 59-61

83

Ex. 62 "Gaitilla 5." (35) Juan Cabanilles, cc. 83-86

36

Ex. 63 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" [37] Gabriel Menalt, cc. 36-37

5.6 Encadeamentos harmônicos 5: SP-SA com o retardo 7-6 [I-VII⁷⁶-

I]

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Cante a voz com o retardo.
- 3) Transponha para as tonalidades: dóM, SolM, solm, RéM, rém e FáM.

- a) Com a duplicação da terceira:

Posição de 8ª:



Posição de 5ª:



- b) Com a duplicação da quinta:

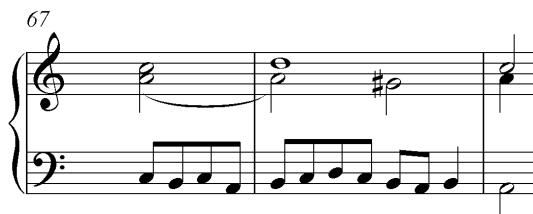


OBSERVE:

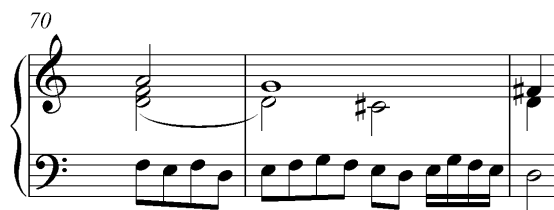
- O intervalo de sétima é uma dissonância, como tal deve ser preparado e resolvido.

5.6.1 Padrões tonais: EH de SP-SA com o retardo 7-6

- 1) Toque e memorize os padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom / + 1Tom.



Ex. 67 “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 67-69



Ex. 68 “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 70-72



Ex. 69 “Medio registro de baxon de prim.Por gesolrr.” (11) Correa de Arauxo, cc. 70-72



Ex. 70 "Medio registro bajo" (17) Pablo Bruna, cc. 60-62



Ex. 71 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (34) Juan Cabanilles, cc. 19-21

5.7 Duplo Encadeamento Autêntico 1: SA-QA [I-IV-V-I]

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para outras tonalidades maiores e menores.

a) Posição de 8ª:



b) Posição de 5ª:



c) Posição de 3ª:



OBSERVE:

- Os acordes do IV e V graus não têm notas comuns. Para evitar os movimentos paralelos dos intervalos de quinta e de oitava, todas as notas da mão direita devem deslocar-se por movimento contrário em relação ao baixo.

5.8 DEA 2: SA-QA [I-IV-V-I] com retardo 4-3 e duplo-retardo

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para outras tonalidades maiores e menores.

a) Retardo 4-3:

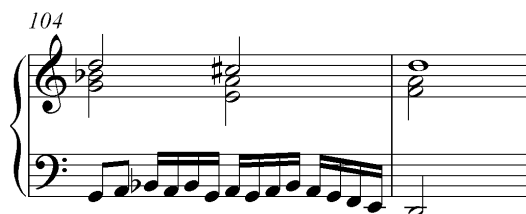


b) Duplo-retardo:

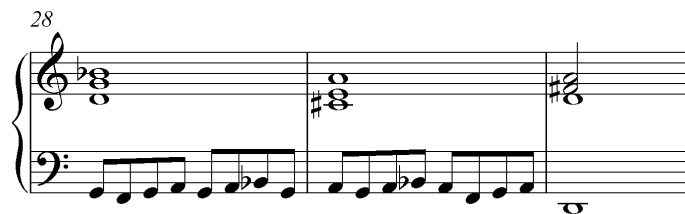


5.8.1 Padrões tonais: DEA [I-IV-V-I] com e sem retardos

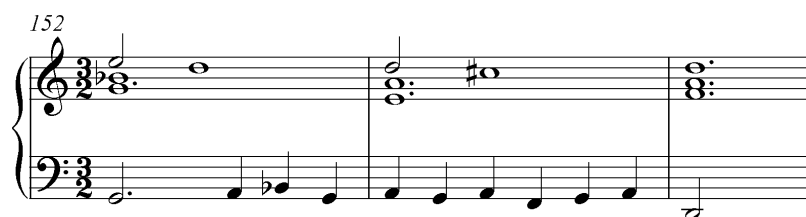
- 1) Toque e memorize o maior número possível de padrões tonais.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha: -1Tom / + 1Tom.



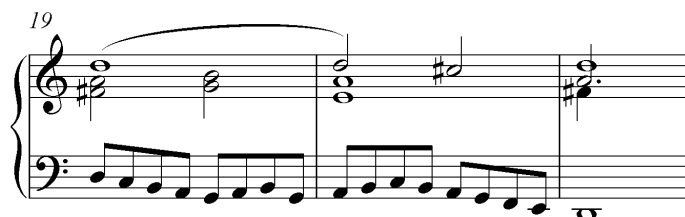
Ex. 72 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 104-105



Ex. 73 "Bajo, 1º tono" (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 28-30



Ex. 74 "Bajo, 1º tono" (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 152-154



Ex. 75 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 19-21



Ex. 76 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 84-86

69

Ex. 77 "Otro de baxon de segundo por desolrre" (9) Correa de Arauxo, cc. 69-71

90

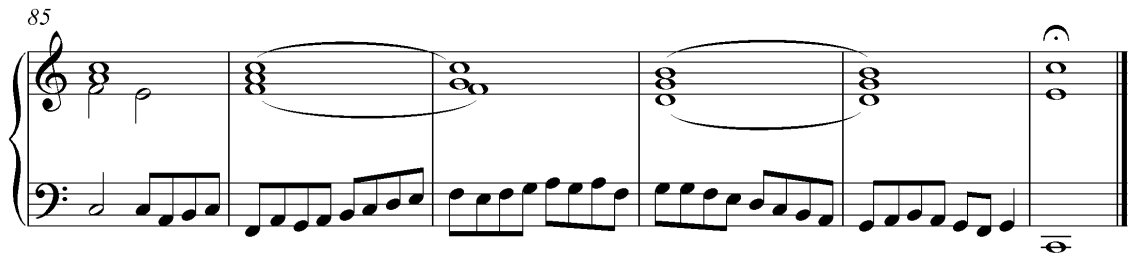
Ex. 78 "Medio registro de baxon de prim por gesol." (10) Correa de Arauxo, cc. 90-91

35

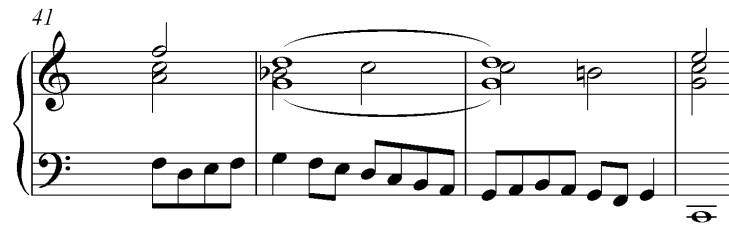
Ex. 79 "Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr." (11) Correa de Arauxo, cc. 35-37

57

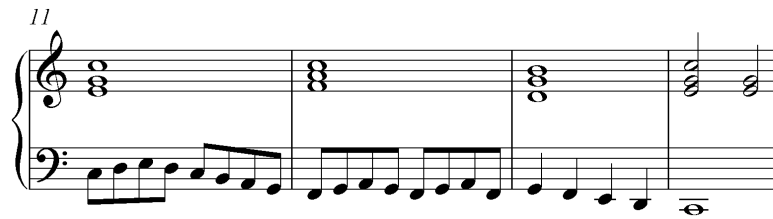
Ex. 80 "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 57-59



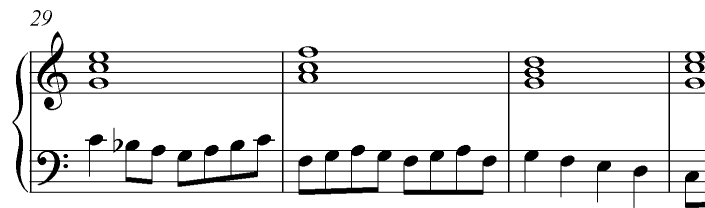
Ex. 81 "Outro de baxon de sexto por cefaut de ocho" (14) Correa de Arauxo, cc. 85-90



Ex. 82 "Medio registro de duodécimo irreg por gesol" (15) Correa de Arauxo, cc. 41-44



Ex. 83 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) pablo Bruna, cc. 11-14



Ex. 84 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 29-32

58

Ex. 85 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 58-61

171

Ex. 86 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna cc. 171-174

17

Ex. 87 "Medio registro bajo" (17) Pablo Bruna, cc. 17-20

27

Ex. 88 "Medio registro bajo" (17) Pablo Bruna, cc. 27-30



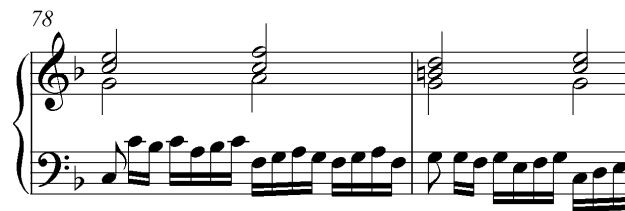
Ex. 89 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 70-72



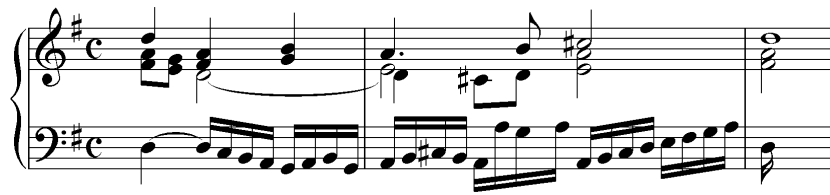
Ex. 90 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 78-80



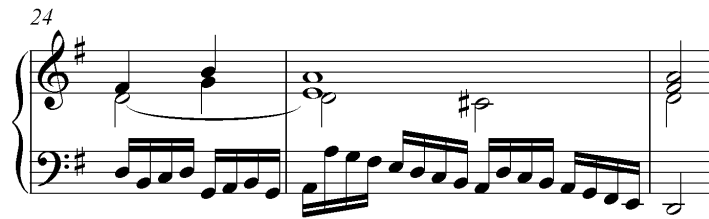
Ex. 91 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 77-78



Ex. 92 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 78-79



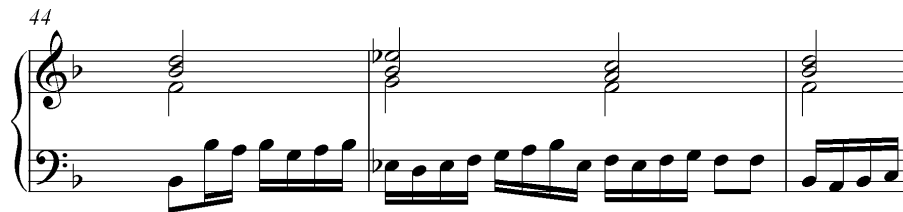
Ex. 93 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 14-15



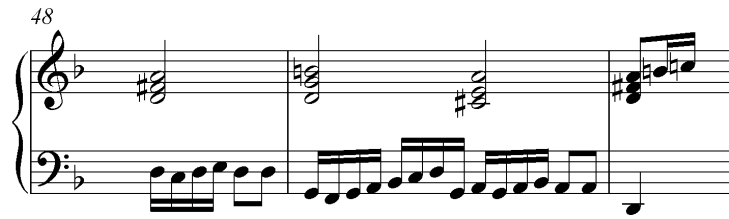
Ex. 94 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 25-25



Ex. 95 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" (31) Juan Cabanilles, cc. 176-178



Ex. 96 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (34) Juan Cabanilles. cc. 44-46



Ex. 97 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (34) Juan Cabanilles, cc. 48-50



Ex. 98 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (34) Juan Cabanilles, cc. 55-56

5.9 DEA 3: QA-SA [I-IV-VII⁶-I]

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para outras tonalidades maiores e menores.

a) Posição de 8ª:



b) Posição de 5ª, “cláusula do soprano” com a “nota de passagem” no solo:



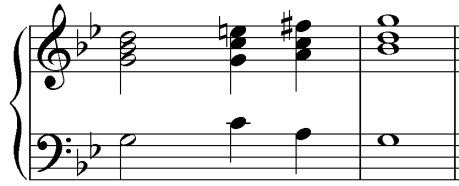
OBSERVE:

- O acorde do VII grau (quinta diminuta) está na primeira inversão.

c) Posição de 3ª:



d) Posição de 5ª, no modo menor:



5.10 Cadências no baixo (solo)

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para outras tonalidades maiores e menores.

a) Encadeamento harmônico de SP-SA, com retardo 7-6:



b) DEA I-II-V-I:



c) DEA (I)-V-IV-V-I:



d) Retardo no baixo:



5.10.1 Padrões tonais: Cadências no baixo

- 1) Toque e memorize os padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom / + 1Tom.



Ex. 99 “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 111-112



Ex. 100 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (34) Juan Cabanilles, cc. 14-16

5.11 Regra de oitava

- 1) Pratique e transponha os exercícios.
- 2) Toque a mão direita e cante o baixo (solo).

a)

Exercise a) is a musical score in C major, 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, F4-A4-C5, F4-A4-C5, E4-G4-B4, E4-G4-B4, D4-F4-A4, D4-F4-A4, and C4-E4-G4. The left hand (bass clef) plays a sequence of notes: C3, E3, G3, F3, E3, C3, G2, E2, C2, and G1.

b)

Exercise b) is a musical score in B-flat major, 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: Bb4-Db5-Fb5, Bb4-Db5-Fb5, Ab4-Cb5-Eb5, Ab4-Cb5-Eb5, Gb4-Bb5-Db5, Gb4-Bb5-Db5, Fb4-Ab5-Cb5, Fb4-Ab5-Cb5, and Bb4-Db5-Fb5. The left hand (bass clef) plays a sequence of notes: Bb2, Db3, Fb3, Eb3, Db3, Bb2, Fb2, Db2, Bb1, and Fb1.

c)

Exercise c) is a musical score in B major, 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: B4-D#4-F#4, B4-D#4-F#4, A4-C#4-E#4, A4-C#4-E#4, G4-B4-D#4, G4-B4-D#4, F#4-A4-C#4, F#4-A4-C#4, and B4-D#4-F#4. The left hand (bass clef) plays a sequence of notes: B2, D#3, F#3, E4, D#4, B4, G#4, F#4, B4, and D#4.

d)

Exercise d) is a musical score in D major, 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, C#4-E4-G#4, C#4-E4-G#4, B4-D#4-F#4, B4-D#4-F#4, A4-C#4-E#4, A4-C#4-E#4, and D4-F#4-A4. The left hand (bass clef) plays a sequence of notes: D2, F#2, A2, G#2, F#2, D2, B2, A2, D2, and F#2.

e)



Ex. 101 Fedele Feranoli 1775 "Partimento sale di grado"

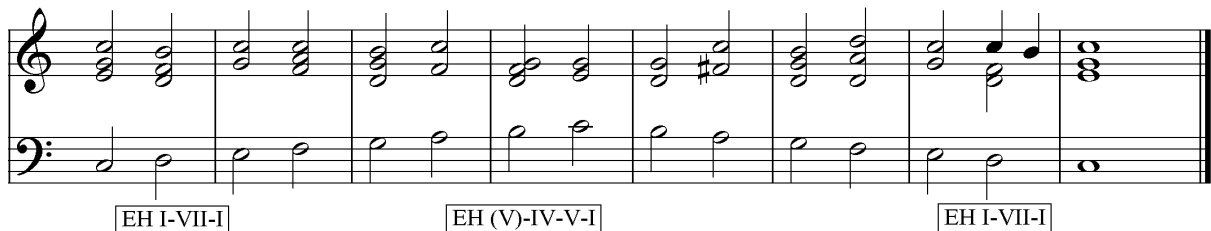
f)



Ex. 102 Giovanni Paisiello "Regule per bene accompagnare il partimento, 1782"

OBSERVE:

- No exemplo A são aplicados os seguintes encadeamentos harmónicos:



EH I-VII-I EH (V)-IV-V-I EH I-VII-I

5.11.1 Padrões tonais: Motivos em escala no baixo

- 1) Toque e memorize os padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom / + 1Tom.



Ex. 103 "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 21-25



Ex. 104 "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 159-161



Ex. 105 "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 56-61

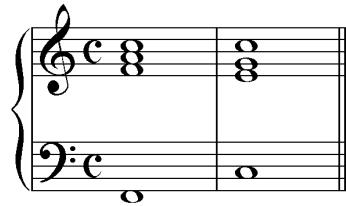
Ex. 106 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 64-69

Ex. 107 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" (31) Juan Cabanilles, cc. 183-184

Ex. 108 "Tocata II de mà esquerra 5." (36) Juan Cabanilles, cc. 6-7

5.12 Cadência plagal [IV-I]

- 1) Pratique o encadeamento harmônico.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para outras tonalidades maiores e menores.



5.12.1 Padrões tonais: Cadência plagal

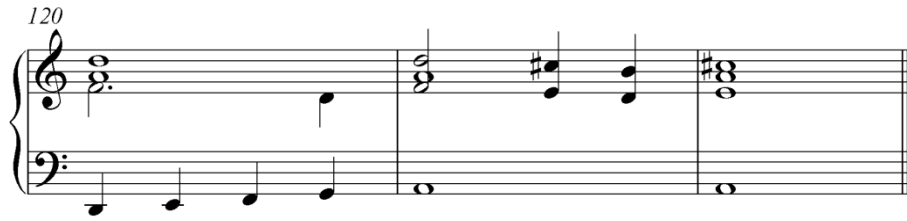
- 1) Toque e memorize o maior número possível de padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom / +1Tom.



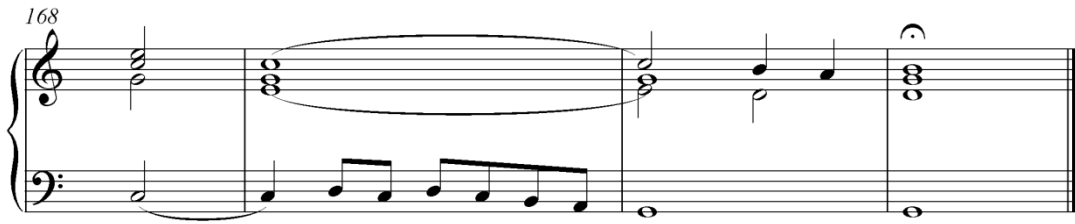
Ex. 109 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 155-157



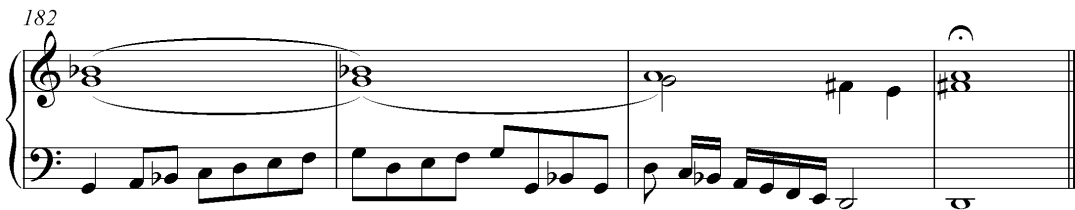
Ex. 110 "Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr." (11) Correa de Arauxo, cc. 97-99



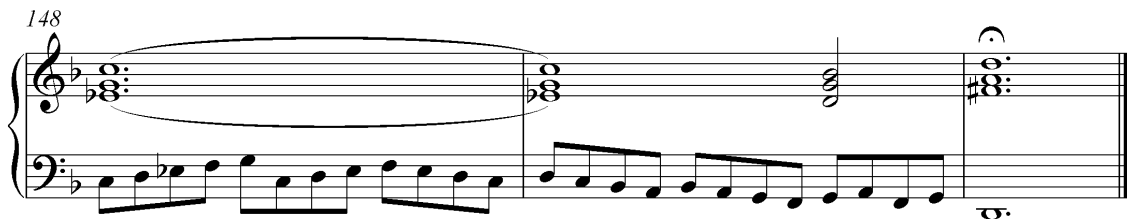
Ex. 111 "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 120-122



Ex. 112 "Medio registro de duodécimo irreg por gesol" (15) Correa de Arauxo, cc. 168-171



Ex. 113 "Registro Bajo a tres" [19] Jusepe Ximénez, cc. 182-185



Ex. 114 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 148-150

201

Ex. 115 "Tiento XI: partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 201-203

227

Ex. 116 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 227-229

201

Ex. 117 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 201-205

197

Ex. 118 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" [30] Juan Cabanilles, cc. 197-199

185

Ex. 119 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" (31) Juan Cabanilles, cc. 185-188

199

200

Ex. 120 "Tiento parti de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc.199-202

5.13 Nota pedal

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Transponha para as tonalidades: dóM, SolM, solm, RéM, rém, LáM, lám e FáM.

a) Encadeamento harmônico I-IV-I

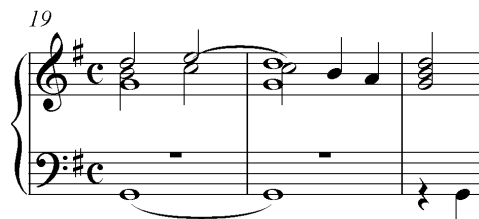


b) Duplo encadeamento autêntico I-IV-VII⁶-I



5.13.1 Padrões tonais: Nota pedal

- 1) Toque e memorize o maior número possível de padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom / + 1Tom.



Ex. 121 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 19-21



Ex. 122 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 130-131



Ex. 123 "Registo baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 137-139



Ex. 124 "Obra de 1º tono de mano izquierda" [5] Pedro de San Lorenzo, cc. 132-133



Ex. 125 "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 17-19



Ex. 126 "Otro de baxon de segundo por desolrre" (9) Correa de Arauxo, cc. 53-55



Ex. 127 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 194-197

5.14 Modelos

Os seis *modelos sequenciais* incluídos neste manual, têm os seguintes objectivos:

- Estruturar e sistematizar os conhecimentos anteriormente aprendidos;
- Implementar o modelo composicional “meio-registo de baixo”;
- Exemplificar a aplicação dos padrões tonais;
- Instituir a idiomática musical.
- Criar ligações entre a “imagem mental” e a “imagem auditiva” do modelo composicional;
- Estabelecer automatismos de resposta motora.

5.15 Modelo I

O *modelo I* é constituído pela justaposição sequencial de padrões tonais com os encadeamentos [I-V-I] e [I-IV-I] e por cadências [I-V⁴⁻³-I]:

The musical score for 'Modelo I' is presented in two systems. The first system contains five measures, and the second system begins at measure 6 and contains four measures. The notation is in C major and 2/4 time. The right hand (treble clef) features chords and melodic lines, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece ends with a cadence in the final measure of the second system.

- Pratique e memorize o *modelo I*.
- Toque a mão direita e cante o solo.
- Transponha: uma 2ª M inferior e uma 4ª P superior e compare com as transposições A e B.
- Tendo como suporte formal o *modelo I*, substitua os padrões tonais por outros com a mesma estrutura harmónica.

OBSERVE:

- O órgão deve ser registado de forma solística.

A. Transposição (2^am inferior) do *modelo I*:

Musical score for organ, transposition 2^am inferior of *modelo I*. The score is in 2/4 time, key of B-flat major (two flats). It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system has five measures, and the second system has four measures, starting with a measure number '6' above the treble staff. The music features block chords in the treble and a moving bass line.

B. Transposição (4^aP superior) do *modelo I* e adaptação ao “teclado partido”:

Musical score for organ, transposition 4^aP superior of *modelo I* and adaptation to “teclado partido”. The score is in 2/4 time, key of E-flat major (three flats). It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system has five measures, and the second system has four measures, starting with a measure number '6' above the treble staff. The music features block chords in the treble and a moving bass line, with some notes in the treble staff being beamed together.

OBSERVE:

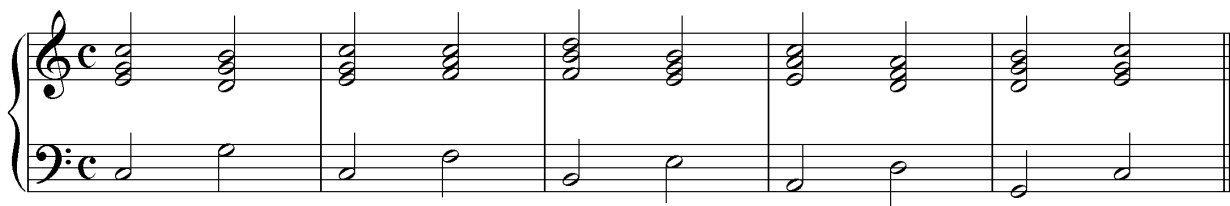
- Para manter o solo no *ambitus* respectivo, no c. 3 da transposição B, o intervalo de quinta ascendente passa a ser de quarta decedente e o intervalo de oitava descendente passa a unísono, tal como acontece nos c.c. 5 e 6.

IMPROVISAÇÃO 1: Ver demonstração sequencial (5.27.) passos 7 e 8.

- Observe as seguintes instruções para a execução da improvisação:
 - a) Duração: entre 30'' e 60'';
 - b) Tonalidade: Deve iniciar e terminar na mesma tonalidade/modo;
 - c) Harmonia: Acordes de três sons, no estado fundamental e primeira inversão;
 - d) Idiomática: Constituída por encadeamentos harmônicos e cadências, com e sem retardos;
 - e) Estilo: Aplicação de padrões tonais (consulte a listagem dos padrões tonais);
 - f) Forma: Tendo como referência o *modelo I*;
 - g) Execução: Discurso musical fluente com *tactus* regular.

5.16 Sequências 1: QA-QA (acordes de três sons no EF)

- 1) Pratique as sequências harmônicas.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para as tonalidades: SolM, solm, RéM, rém, LáM, lám e FáM.
 - a) Posição de 8ª:



- b) Posição de 5ª:



c) Posição de 3ª:

A musical score for a piano exercise in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The left hand (bass clef) plays a simple bass line: C, D, E, F, G, A, B, C.

5.16.1 Sequências 2: QA-QA (EF/ 1ª inversão)

- 1) Pratique as sequências harmônicas.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para três tonalidades diferentes.

a) Posição de 3ª:

A musical score for a piano exercise in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The left hand (bass clef) plays a simple bass line: C, D, E, F, G, A, B, C.

b) Posição de 5ª:

A musical score for a piano exercise in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The left hand (bass clef) plays a simple bass line: C, D, E, F, G, A, B, C.

c) Posição de 8ª:

A musical score for a piano exercise in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The left hand (bass clef) plays a simple bass line: C, D, E, F, G, A, B, C.

5.16.2 Sequências 3: QA-QA (acordes de sétima no EF)

- 1) Exercite as sequências harmônicas.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para quatro tonalidades diferentes.

a) Posição de 3ª:

Musical notation for the 3rd position sequence in E-flat major. The piece is in 4/4 time. The bass line consists of a descending eighth-note scale: E-flat, D, C, B, A, G, F, E-flat. The treble line features a sequence of chords: E-flat major 7, D minor 7, C major 7, B minor 7, A major 7, G minor 7, F major 7, and E-flat major 7. The final chord is a double bar line.

b) Posição de 5ª:

Musical notation for the 5th position sequence in E-flat major. The piece is in 4/4 time. The bass line consists of a descending eighth-note scale: E-flat, D, C, B, A, G, F, E-flat. The treble line features a sequence of chords: E-flat major 7, D minor 7, C major 7, B minor 7, A major 7, G minor 7, F major 7, and E-flat major 7. The final chord is a double bar line.

c) Posição de 8ª:

Musical notation for the 8th position sequence in E-flat major. The piece is in 4/4 time. The bass line consists of a descending eighth-note scale: E-flat, D, C, B, A, G, F, E-flat. The treble line features a sequence of chords: E-flat major 7, D minor 7, C major 7, B minor 7, A major 7, G minor 7, F major 7, and E-flat major 7. The final chord is a double bar line.

5.16.3 Sequências 4: QA-QA (acordes de sétima EF/2ª inversão)

- 1) Pratique as sequências harmônicas.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para três tonalidades diferentes.

a) Posição de 3ª:

Two systems of musical notation for sequence 4 in 3rd position. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second system also consists of two staves with the same key signature. The notation shows a sequence of chords and notes across five measures, with a double bar line at the end of the second system.

b) Posição de 5ª:

Two systems of musical notation for sequence 4 in 5th position. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second system also consists of two staves with the same key signature. The notation shows a sequence of chords and notes across five measures, with a double bar line at the end of the second system.

c) Posição de 8ª:

The image shows two systems of musical notation for exercise c). The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note F4, and then a quarter note E4. The bass staff contains a sequence of chords and a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a dotted quarter note F3, and then a quarter note E3. The second system also consists of two staves. The treble staff contains a sequence of chords and a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note F4, and then a quarter note E4. The bass staff contains a sequence of chords and a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a dotted quarter note F3, and then a quarter note E3. The key signature has two flats (Bb and Eb).

5.16.4 Sequências 5: QA-QA (acordes de sétima 1ª inversão/3ª inversão)

- 1) Pratique as sequências harmônicas.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha para três tonalidades diferentes.

a) Posição de 3ª:

The image shows two systems of musical notation for exercise a). The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note F4, and then a quarter note E4. The bass staff contains a sequence of chords and a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a dotted quarter note F3, and then a quarter note E3. The second system also consists of two staves. The treble staff contains a sequence of chords and a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note F4, and then a quarter note E4. The bass staff contains a sequence of chords and a melodic line starting with a quarter note G3, followed by a dotted quarter note F3, and then a quarter note E3. The key signature has two flats (Bb and Eb).

b) Posição de 5ª:

The musical score for the 5th position is written in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains five measures of chords, with the first measure featuring a sharp sign (#) above the chord. The bass staff contains five measures of single notes. The second system also consists of two staves. The treble staff contains four measures of chords, with the final measure ending in a double bar line. The bass staff contains four measures of single notes, with the second measure from the end featuring a sharp sign (#) above the note.

c) Posição de 8ª:

The musical score for the 8th position is written in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains five measures of chords, with the first measure featuring a sharp sign (#) above the chord. The bass staff contains five measures of single notes. The second system also consists of two staves. The treble staff contains four measures of chords, with the final measure ending in a double bar line. The bass staff contains four measures of single notes, with the second measure from the end featuring a sharp sign (#) above the note.

5.16.5 Sequências 6: QA-QA (figuradas)

- 1) Pratique as sequências harmônicas.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha -1 tom e +1 tom.

a) Transponha -1Tom:

Musical notation for sequence a) Transponha -1Tom. The piece is in 7/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The right hand (treble clef) plays a melodic line with a slur over the first three measures, followed by a quarter rest in the fourth measure. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The sequence concludes with a double bar line.

b) Transponha +1 Tom:

Musical notation for sequence b) Transponha +1 Tom. The piece is in 7/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) plays a melodic line with a slur over the first three measures, followed by a quarter rest in the fourth measure. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The sequence concludes with a double bar line.

5.16.6 Padrões tonais: Sequências QA-QA

- 1) Pratique e memorize o maior número possível de padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1 tom e + 1tom.



Ex. 128 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 51-56



Ex. 129 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 98-99



Ex. 130 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 121-123

Musical score for Ex. 131, measures 60-61. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3.

Ex. 131 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 60-61

Musical score for Ex. 132, measures 66-68. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3.

Ex. 132 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 66-68

Musical score for Ex. 133, measures 72-74. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3.

Ex. 133 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 72-74

Musical score for Ex. 134, measures 85-90. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3.

Ex. 134 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 85-90

Ex. 135 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 92-97

Ex. 136 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 117-119

Ex. 137 “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 62-64

133

Ex. 138 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 133-135

117

119

Ex. 139 "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 117-121

89

92

Ex. 140 "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 89-94

123

128

Ex. 141 "Medio registro de baxon, de segundo, por desol" (8) Correa de Arauxo, cc. 123-131

56

Ex. 142 "Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr." (11) Correa de Arauxo cc. 56-59

55

Ex. 143 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 55-58

123

Musical score for Ex. 144, measures 123-126. The score is in G major and 2/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

Ex. 144 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 123-126

63

68

Musical score for Ex. 145, measures 63-72. The score is in G major and 2/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

Ex. 145 "Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 63-72

88

92

Musical score for Ex. 146, measures 88-95. The score is in G major and 2/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

Ex. 146 "Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 88-95

87

Ex. 147 “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 87-89

20

Ex. 148 “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 20-23

66

Ex. 149 “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 66-69

164

Ex. 150 “Registro Bajo a tres” (19) Jusepe Ximénez, cc. 164-167

171

Musical score for Ex. 151, measures 171-173. The score is in bass clef with a key signature of one flat. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Ex. 151 "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 171-173

80

Musical score for Ex. 152, measures 80-81. The score is in bass clef with a key signature of one flat. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Ex. 152 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 80-81

120

Musical score for Ex. 153, measures 120-122. The score is in bass clef with a key signature of one flat. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Ex. 153 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 120-122

183

Musical score for Ex. 154, measures 183-187. The score is in bass clef with a key signature of one flat. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Ex. 154 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 183-187



Ex. 155 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 9-10



Ex. 156 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 30-34



Ex. 157 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 37-38



Ex. 158 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 60-65



Ex. 159 "Tiento XI: partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 10-12



Ex. 160 "Tiento XI: partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 14-17



Ex. 161 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 55-57

Musical score for measures 86-88. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 86 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 87 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note A2. Measure 88 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note B2. The right hand plays chords and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 89-91. Measure 89 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a half note C2. Measure 90 has a treble clef with a half note D5 and a bass clef with a half note D2. Measure 91 has a treble clef with a half note E5 and a bass clef with a half note E2. The right hand plays chords and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Ex. 162 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 86-91

Musical score for measures 111-112. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 111 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 112 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note A2. The right hand plays chords and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 113-114. Measure 113 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note B2. Measure 114 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a half note C2. The right hand plays chords and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 115-116. Measure 115 has a treble clef with a half note D5 and a bass clef with a half note D2. Measure 116 has a treble clef with a half note E5 and a bass clef with a half note E2. The right hand plays chords and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 117-118. Measure 117 has a treble clef with a half note F#5 and a bass clef with a half note F#2. Measure 118 has a treble clef with a half note G5 and a bass clef with a half note G2. The right hand plays chords and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 119-120. Measure 119 has a treble clef with a half note A5 and a bass clef with a half note A2. Measure 120 has a treble clef with a half note B5 and a bass clef with a half note B2. The right hand plays chords and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

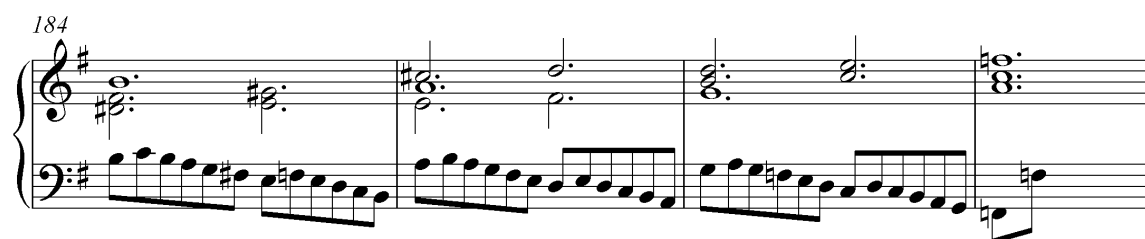
Ex. 163 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 111-120

178



Ex. 164 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 178-180

184

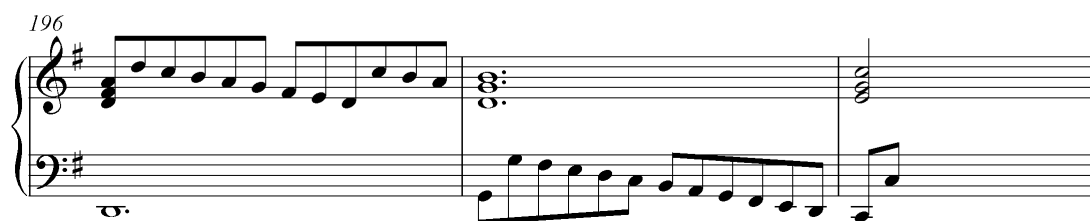


Ex. 165 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 184-187

194



196



Ex. 166 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 194-198

194

Ex. 167 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 194-199

203

Ex. 168 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 203-205

217

Ex. 169 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 217-224

230

Ex. 170 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 230-234

125

Ex. 171 "Tiento partido de mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 125-130

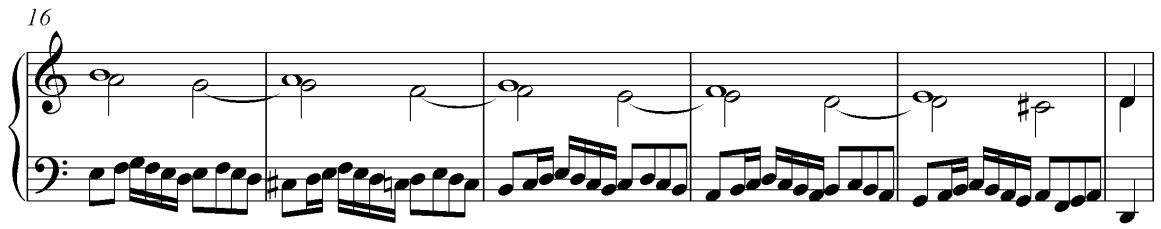
134

138

142

Ex. 172 "Tiento 3º tono partido de mano izquierda" (24) Juan Cabanilles, cc. 134-145

16



Ex. 173 "Tiento partido de mano izquierda" (29) Juan Cabanilles, cc. 16-21

87



Ex. 174 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 87-89

107



Ex. 175 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 107-111

109

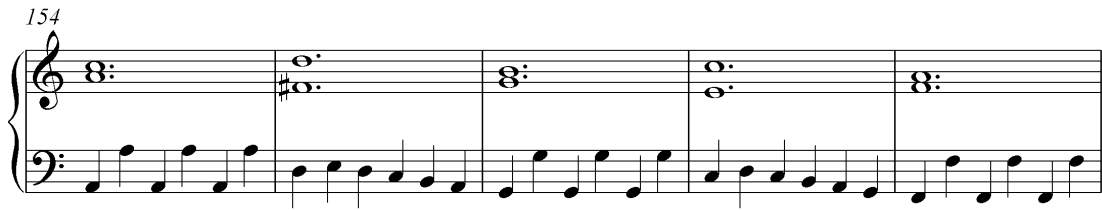


188



Ex. 176 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 188-191

154



Ex. 177 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" (31) Juan Cabanilles, cc. 154-158

23



26



Ex. 178 "Tiento partido mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 23-28

42

Ex. 179 "Tiento partido mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 42-44

5

Ex. 180 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 5-7

57

Ex. 181 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 57-58

77

Ex. 182 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 77-78

40

Musical score for Ex. 183, measures 40-42. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

43

Musical score for Ex. 183, measures 43-45. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

46

Musical score for Ex. 183, measures 46-49. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

Ex. 183 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 40-49

60

Musical score for Ex. 184, measures 60-61. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

62

Musical score for Ex. 184, measures 62-63. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

Ex. 184 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 60-63

80

Musical score for Exercise 185, measures 80-82. The piece is in 6/4 time and 1st tone. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note pattern.

Ex. 185 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 80-82

106

Musical score for Exercise 186, measures 106-108. The piece is in 3/4 time and 1st tone. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note pattern.

Ex. 186 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 106-108

23

Musical score for Exercise 187, measures 23-27. The piece is in 3/4 time and 8th tone. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note pattern.

Ex. 187 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 23-27

47

Musical score for Exercise 188, measures 47-50. The piece is in 3/4 time and 8th tone. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note pattern.

Ex. 188 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 47-50

50

Ex. 189 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 50-53

71

Ex. 190 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 71-78

83

Ex. 191 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 83-86

106

Ex. 192 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 106-110

116

118

Ex. 193 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 116-120

140

142

Ex. 194 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 140-144

147

Ex. 195 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 147-148

17

Ex. 196 "Obra de 1º tono bajo" (39) Joseph Torres, cc. 17-20

63

Ex. 197 "Obra de 1º tono bajo" (39) Joseph Torres, cc. 63-64

5.17 Modelo II

O *modelo II* é constituído pela justaposição sequencial de padrões tonais com os encadeamentos [I-V-I] e [I-IV-I] e uma seqüência harmónica de quintas autênticas:

- Pratique e memorize o *modelo II*.
- Substitua os padrões tonais por outros com a mesma estrutura harmónica.

OBSERVE:

- A seqüência harmónica de QA-QA desenvolve-se entre os c.c. 9-13 pela seguinte ordem: Ré-Sol-Dó-Fá-Sib, terminando na cadência [I-V⁴⁻³-I].

IMPROVISACÃO 2: Ver demonstração sequencial (5.27.) passos 9 e 10.

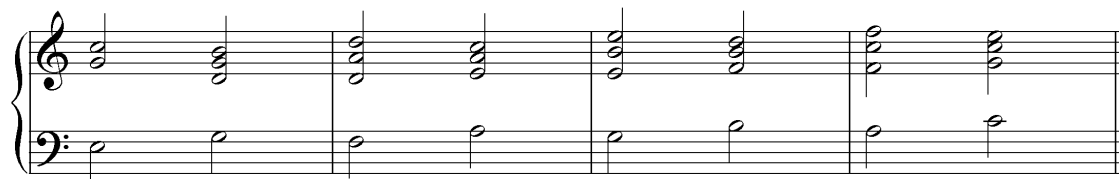
5.18 Sequências 7: QP-QP (acordes de três sons)

- 1) Pratique as sequências harmônicas.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha: -1Tom e +1Tom

a) Estado fundamental:



b) Primeira inversão/Estado fundamental:



c) Estado fundamental/Primeira inversão:



5.18.1 Padrões tonais: Sequências QP-QP

- 1) Pratique e memorize os padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom e + 1Tom.

Musical notation for Example 198, measures 43-50. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (RH) plays a sequence of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The left hand (LH) plays a sequence of notes: G2 (half), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter).

Ex. 198 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 43-50

Musical notation for Example 198, measures 47-50. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (RH) plays a sequence of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The left hand (LH) plays a sequence of notes: G2 (half), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter).

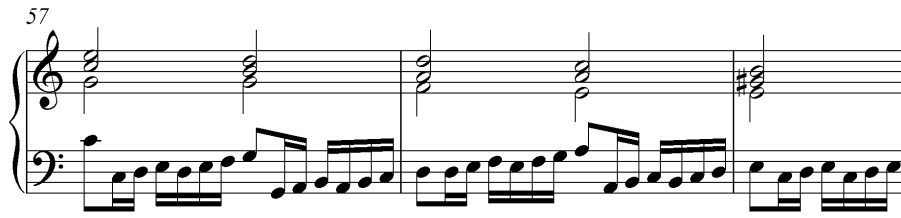
Musical notation for Example 199, measures 87-89. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (RH) plays a sequence of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The left hand (LH) plays a sequence of notes: G2 (half), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter).

Ex. 199 “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 87-89

Musical notation for Example 200, measures 48-50. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (RH) plays a sequence of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The left hand (LH) plays a sequence of notes: G2 (half), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter).

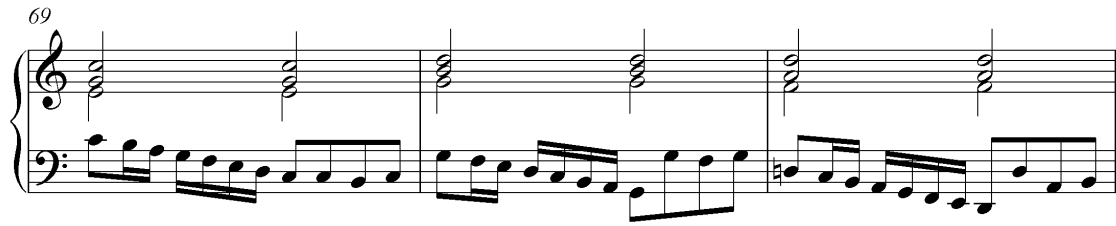
Ex. 200 “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 48-50

57



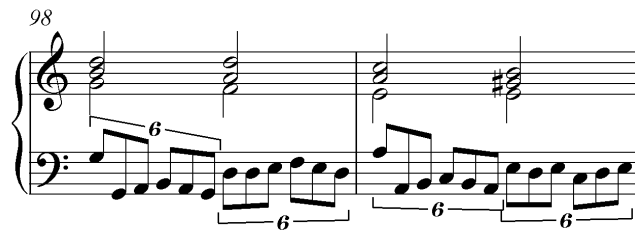
Ex. 201 “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 57-59

69



Ex. 202 “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 69-71

98



Ex. 203 “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 98-99

113



Ex. 204 “Registo baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 113-115

120

Musical score for Ex. 205, measures 120-122. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 205 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 120-122

130

Musical score for Ex. 206, measures 130-132. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 206 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 130-132

136

Musical score for Ex. 207, measures 136-138. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 207 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 136-138

139

Musical score for Ex. 208, measures 139-142. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 208 "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 139-142

125

Ex. 209 “Obra de 1º tono de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 125-127

121

123

Ex. 210 “Medio registro de baxon, de setimo” (7) Correa de Arauxo, cc. 121-124

43

47

Ex. 211 “Medio registro de baxon, de segundo, por desol” (8) Correa de Arauxo, cc. 40-49

109

112

Ex. 212 “Medio registro de baxon, de segundo” (8) Correa de Arauxo, cc. 109-114

47

Ex. 213 “Medio registro de baxon de prim por gesol.” (10) Correa de Arauxo, cc. 47-51

115

Ex. 214 “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 115-118

152

Ex. 215 “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 152-154

33

Ex. 216 “Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 33-36

78

Ex. 217 “Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 78-84

46

Ex. 218 “Bajo de Premier Tono” (18) Jusepe Ximénez, cc. 46-50

89

Musical score for Ex. 219, measures 89-91. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

Ex. 219 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 89-91

135

Musical score for Ex. 220, measures 135-138. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

Ex. 220 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 135-138

167

Musical score for Ex. 221, measures 167-172. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

Ex. 221 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 167-172

175

Musical score for Ex. 222, measures 175-181. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.


Ex. 222 "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 175-181

24



Ex. 223 “Registro Bajo a três” (19) Jusepe Ximénez, cc. 24-25

47



Ex. 224 “Registro Bajo a três” (19) Jusepe Ximénez, cc. 47-50

69



Ex. 225 “Registro Bajo a três” (19) Jusepe Ximénez, cc. 69-72

109



Ex. 226 “Registro Bajo a três” (19) Jusepe Ximénez, cc. 109-111

174

Musical score for Ex. 227, measures 174-177. The score is in 8/8 time. The right hand plays chords in the upper register, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Ex. 227 “Registro Bajo a três” (19) Jusepe Ximénez, cc. 174-177

118

Musical score for Ex. 228, measures 118-120. The score is in 6/8 time. The right hand plays chords in the middle register, and the left hand plays a melodic line with eighth notes.

Ex. 228 “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 118-120

35

Musical score for Ex. 229, measures 35-37. The score is in 3/4 time. The right hand plays chords in the upper register, and the left hand plays a complex eighth-note pattern.

Ex. 229 “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 35-37

Ex. 230 "Tiento partiso de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 46-51

Ex. 231 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 121-125

181

183

Ex. 232 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 181-184

188

Ex. 233 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 188-191

210

212

Ex. 234 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 210-212

47

52

Ex. 235 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 47-56

4

7

Ex. 236 "Tento 3º tono partido de mano izquierda (24) Juan Cabanilles, cc. 81-90

41

Ex. 237 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono (29) Juan Cabanilles, cc. 41-44

69

72

Ex. 238 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono (29) Juan Cabanilles, cc. 69-76

122

127


Ex. 239 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 122-131

Ex. 240 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 177-183

Ex. 241 "Tiento partido mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 143-150

Ex. 242 "Tiento partit de mà esquerra 3." (33) Juan Cabanilles, cc. 79-82

107



110



Ex. 243 "Gaitilla 5." (35) Juan Cabanilles, cc. 107-113

49



52



55



Ex. 244 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 49-57

83

Musical score for Ex. 245, measures 83-84. The right hand plays chords with a slur, and the left hand plays a steady eighth-note pattern.

Ex. 245 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 83-84

103

Musical score for Ex. 246, measures 103-105. The right hand plays chords with a slur, and the left hand plays a steady eighth-note pattern.

Ex. 246 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 103-105

19

Musical score for Ex. 247, measures 19-20. The right hand plays chords with a slur, and the left hand plays a steady eighth-note pattern.

21

Musical score for Ex. 247, measures 21-23. The right hand plays chords with a slur, and the left hand plays a steady eighth-note pattern.

Ex. 247 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 19-23

78

81

Ex. 248 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 78-82

100

Ex. 249 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 100-105

144

Ex. 250 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 144-146

48

Ex. 251 "Obra de 1º tono bajo" (39) Joseph de Torres, cc. 48-51

5.19 Modelo III

O *modelo III* é constituído pela justaposição sequencial de padrões tonais com os encadeamentos [I-V-I] e [I-IV-I], uma sequência harmónica de quintas autênticas e uma sequência harmónica de quintas plagais:

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/4 time. The right hand (treble clef) features chords and melodic lines, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment. Measure 1 starts with a whole note chord in the right hand and a whole note bass note in the left hand. Measures 2-5 show a sequence of chords and moving lines in both hands.

Measures 6-8 of the piece. Measure 6 begins with a new system. The right hand continues with chords, and the left hand has a more active melodic line with eighth notes. Measure 8 ends with a sharp sign (#) above the staff, indicating a key signature change.

Measures 9-11 of the piece. Measure 9 starts with a new system and a key signature change to one sharp (F#). The right hand has chords, and the left hand has a melodic line with eighth notes. Measure 11 ends with a sharp sign (#) above the staff, indicating a key signature change.

Measures 12-14 of the piece. Measure 12 starts with a new system. The right hand has chords, and the left hand has a melodic line with eighth notes. Measure 14 ends with a sharp sign (#) above the staff, indicating a key signature change.

Measures 15-17 of the piece. Measure 15 starts with a new system and a key signature change to one flat (Bb). The right hand has chords, and the left hand has a melodic line with eighth notes. Measure 17 ends with a double bar line, indicating the end of the piece.

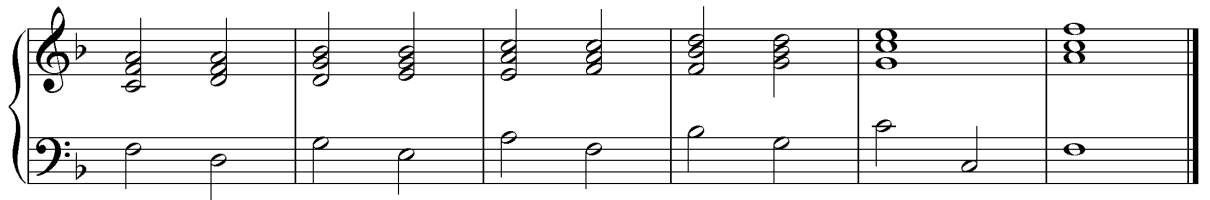
- a) Pratique e memorize o *modelo III*.
- b) Substitua os padrões tonais por outros com a mesma estrutura harmônica.

IMPROVISACÃO 3: Ver demonstração sequencial (5.27.) passos 11 e 12.

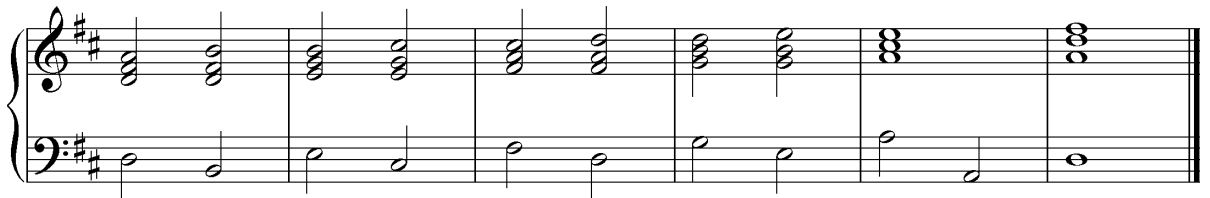
5.20 Sequências 8: TA-QA (acordes de três sons)

- 1) Pratique as sequências harmônicas.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha: -1Tom e +1Tom.

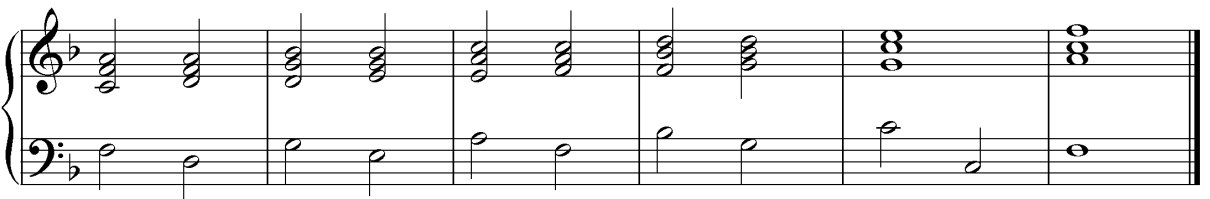
- a) Posição de 3ª:



- b) Posição de 5ª:



- c) Posição de 8ª:



5.20.1 Padrões tonais: Sequências TA-QA

- 1) Pratique e memorize o maior número possível de padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom / + 1Tom.

Musical score for Ex. 252, measures 66-70. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system (measures 66-68) shows a sequence of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 69-70) continues the sequence. The chords in the right hand are: G4-B4-D5 (m. 66), A4-C5-E5 (m. 67), B4-D5-F5 (m. 68), G4-B4-D5 (m. 69), A4-C5-E5 (m. 70). The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes: G2-A2-B2 (m. 66), A2-B2-C3 (m. 67), B2-C3-D3 (m. 68), G2-A2-B2 (m. 69), A2-B2-C3 (m. 70).

Ex. 252 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 66-70

Musical score for Ex. 253, measures 8-14. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: G4-B4-D5 (m. 8), A4-C5-E5 (m. 9), B4-D5-F5 (m. 10), G4-B4-D5 (m. 11), A4-C5-E5 (m. 12), B4-D5-F5 (m. 13), G4-B4-D5 (m. 14). The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes: G2-A2-B2 (m. 8), A2-B2-C3 (m. 9), B2-C3-D3 (m. 10), G2-A2-B2 (m. 11), A2-B2-C3 (m. 12), B2-C3-D3 (m. 13), G2-A2-B2 (m. 14).

Ex. 253 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 8-14

Musical score for Ex. 254, measures 21-25. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: G4-B4-D5 (m. 21), A4-C5-E5 (m. 22), B4-D5-F5 (m. 23), G4-B4-D5 (m. 24), A4-C5-E5 (m. 25). The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes: G2-A2-B2 (m. 21), A2-B2-C3 (m. 22), B2-C3-D3 (m. 23), G2-A2-B2 (m. 24), A2-B2-C3 (m. 25).

Ex. 254 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 21-25

Ex. 255 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 65-71

Ex. 256 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 36-45

5.21 Modelo IV

O *modelo IV* é constituído pela justaposição sequencial de padrões tonais com os encadeamentos [I-V-I] e [I-IV-I], uma sequência harmónica de quintas autênticas, uma sequência harmónica de quintas plagais e nota pedal.

The musical score for 'Modelo IV' is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first system (measures 1-5) features a treble staff with chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 6-8) continues the accompaniment with some chordal changes in the treble. The third system (measures 9-11) shows a change in the treble staff to a different chordal structure. The fourth system (measures 12-14) continues with similar accompaniment. The fifth system (measures 15-16) shows further harmonic development. The sixth system (measures 17-19) concludes the piece with a final chord and a double bar line. A large brace under the bass staff in the final system indicates a pedal point.

- a) Pratique e memorize o *modelo IV*.
- b) Substitua os padrões tonais por outros com a mesma estrutura harmônica.

IMPROVISAZÃO 4: Ver demonstração sequencial (5.27.) passos 13 e 14.

5.22 Imitação

Os esquemas de imitação, baseados em esquemas harmônicos sequenciais, são aplicáveis nas pré-imitações como se demonstra nos exemplos seguintes:

Esquema de imitação A



Aplicação do esquema de imitação A na pré-imitação:



Aplicação do esquema de imitação A na pré-imitação com figuração:

The musical score consists of two systems of piano music. The first system contains six measures. The right hand begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The left hand has whole rests for the first three measures, then plays a half note G3, a half note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The second system starts at measure 7. The right hand plays a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The left hand has whole rests for the first three measures, then plays a half note G3, a half note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4.

1) Pratique e transponha os esquemas de imitação seguintes:

A.

A single staff in treble clef showing a sequence of four chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, and G4-A4-B4-C5.

B.

A single staff in treble clef showing a sequence of four chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, and G4-A4-B4-C5.

C.

A single staff in treble clef showing a sequence of four chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, and G4-A4-B4-C5.

D.

A single staff in treble clef showing a sequence of four chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, and G4-A4-B4-C5.

2) Toque uma das vozes e cante a imitação.

Análise e toque os seguintes exemplos de imitação:

a) Imitação ao unísono



b) Imitação à segunda



c) Imitação à terceira



d) Imitação à quarta



e) Imitação à sexta



f) Imitação à sétima



g) Resposta real - O tema inicia na tônica pelo que a resposta é uma imitação do tema à quinta perfeita superior ou à quarta inferior:



h) Resposta tonal - O tema inicia na dominante assim, para que a exposição fique tonalmente focada. O tema pode sofrer mutações:



5.23 Pré-imitações

1) Analise e toque as pré-imitações.

The image shows two systems of musical notation for Ex. 257. The first system contains measures 1 through 5. The second system, starting with a measure number '6' above the first staff, contains measures 6 through 10. The music is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). The right hand plays a melodic line with some chords, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Ex. 257 “Obra de 8º tono, medio registro, mano izquierda” (1) Anónimo, cc. 1-10

The image shows two systems of musical notation for Ex. 361. The first system contains measures 1 through 7. The second system, starting with a measure number '8' above the first staff, contains measures 8 through 13. The music is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). The right hand features a more active melodic line with eighth notes and chords, while the left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Ex. 361 “Registro baixo de 1º tom” (2) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-13

Ex. 258 “Vajo, 1º tono” (3) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-19

Ex. 259 “Vajo de 1º tono” (4) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-16

Ex. 260 “Obra de 1º tono de registro de mano izquierda” (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 1-10

Musical notation for the first system of Ex. 261, measures 1-8. The score is in common time (C) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, featuring a sequence of chords and moving lines. The bass staff provides harmonic support with sustained chords and occasional moving lines.

Musical notation for the second system of Ex. 261, measures 9-15. The score continues from the first system. The treble staff shows a continuation of the melodic and harmonic ideas, with some chromatic movement. The bass staff continues to provide a steady harmonic foundation.

Ex. 261 "Medio registro de baxon de segundo por desol" (8) Correa de Arauxo, cc. 1-15

Musical notation for the first system of Ex. 262, measures 1-6. The score is in common time (C) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, featuring a sequence of chords and moving lines. The bass staff provides harmonic support with sustained chords and occasional moving lines.

Musical notation for the second system of Ex. 262, measures 7-12. The score continues from the first system. The treble staff shows a continuation of the melodic and harmonic ideas, with some chromatic movement. The bass staff continues to provide a steady harmonic foundation.

Musical notation for the third system of Ex. 262, measures 13-17. The score continues from the second system. The treble staff shows a continuation of the melodic and harmonic ideas, with some chromatic movement. The bass staff continues to provide a steady harmonic foundation.

Ex. 262 "Outro de baxon de noveno, por alamire de ocho" (12) Correa de Arauxo, cc. 1-17



Ex. 263 "Outro de baxon de segundo por desolrre, de ocho" (9) Correa de Arauxo, cc. 1-21



Ex. 264 "Medio registro de baxon de prim por gesol." (10) Correa de Arauxo, cc. 1-18

Musical notation for Ex. 265, measures 1-5. The piece is in common time (C) and features a melody in the right hand with eighth and quarter notes, and a bass line in the left hand that remains mostly silent.

Musical notation for Ex. 265, measures 6-10. The right hand continues with a melodic line, while the left hand begins to play a bass line consisting of quarter and eighth notes.

Ex. 265 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 1-10

Musical notation for Ex. 266, measures 1-9. The piece is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a complex melodic line with many beamed eighth notes, while the left hand is mostly silent.

Musical notation for Ex. 266, measures 10-18. The right hand continues with a highly rhythmic and melodic line, and the left hand begins to play a bass line with eighth and quarter notes.

Ex. 266 "Medio registro bajo (17) Pablo Bruna, cc. 1-18

Musical notation for Ex. 267, measures 1-8. The piece is in common time (C) and features a melody in the right hand with quarter and eighth notes, and a bass line in the left hand that is mostly silent.

Musical notation for Ex. 267, measures 9-18. The right hand continues with a melodic line, while the left hand plays a bass line with quarter and eighth notes.

Ex. 267 "Bajo de Primier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 1-18

Musical score for Ex. 268, measures 1-7. The piece is in common time (C) and features a treble clef. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The bass line is mostly rests.

Musical score for Ex. 268, measures 8-13. The piece is in common time (C) and features a treble clef. The melody continues in the treble clef, with some notes in the bass clef. The bass line is mostly rests.

Ex. 268 "Registro Bajo a três" (19) Jusepe Ximénez, cc. 1-13

Musical score for Ex. 269, measures 1-12. The piece is in common time (C) and features a bass clef. The melody is primarily in the bass clef, with some notes in the treble clef. The treble line is mostly rests.

Musical score for Ex. 269, measures 13-19. The piece is in common time (C) and features a bass clef. The melody continues in the bass clef, with some notes in the treble clef. The treble line is mostly rests.

Ex. 269 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 1-19

Musical score for Ex. 270, measures 1-8. The piece is in common time (C) and features a treble clef. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The bass line is mostly rests.

Ex. 270 "Obra de 1º tono bajo" (29) Joseph de Torres, cc. 1-8

5.23.1 Pré-imitação 1 (a duas vozes)

Ex. 271 "Tiento de sexto tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 1-12

5.23.2 Pré-imitação 2 (a três vozes)

Ex. 272 "Outro de baxon de sexto por cefaut de ocho" (14) Correa de Arauxo, cc. 1-16

5.24 Modelo V

O *modelo V* é constituído por uma pré-imitação a duas vozes, pela justaposição sequencial de padrões tonais com os encadeamentos [I-V-I] e [I-IV-I], uma sequência harmónica de quintas autênticas, uma sequência harmónica de quintas plagais e nota pedal.

The musical score for 'Modelo V' is written in G major and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-6) shows a pre-imitation with a bass line starting on G2. The second system (measures 7-10) features a sequence of chords: G major, B minor, D major, and E minor. The third system (measures 11-13) continues with G major, B minor, and D major. The fourth system (measures 14-16) shows a sequence of chords: G major, B minor, D major, and E minor. The fifth system (measures 17-20) continues with G major, B minor, D major, and E minor. The sixth system (measures 21-24) concludes with G major, B minor, D major, and E minor, with a final G2 note in the bass line.

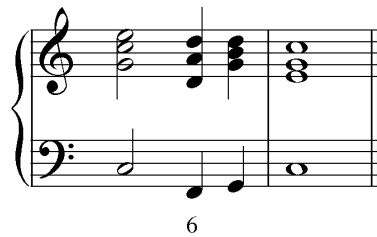
- a) Pratique e memorize o *modelo V*.
- b) Substitua os padrões tonais por outros com a mesma estrutura harmônica.

IMPROVISACÃO 5: Ver demonstração sequencial (5.27.), passos 1 a 6.

5.25 DEA 4: QA-QA [(I)-II⁶-V-I] (acordes de três sons)

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o baixo (solo).
- 3) Transponha para outras tonalidades maiores e menores.

- a) Posição de 3ª:



- b) Posição de 5ª:



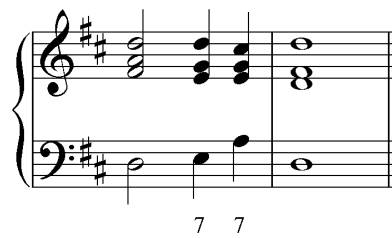
- c) Posição de 8ª:



5.25.1 DEA 5: QA-QA [(I)-II-V-I] (acorde de sétima no EF)

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o baixo (solo).
- 3) Transponha para outras tonalidades maiores e menores.

a) Posição de 8ª:



b) Posição de 5ª:

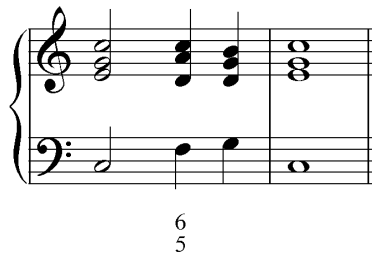


c) Posição de 3ª:

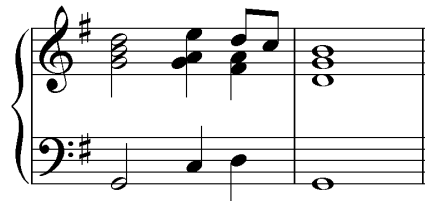


5.25.2 DEA 6: QA-QA [(I)-II-V-I] (acorde de sétima na 1ª inversão)

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o baixo (solo).
- 3) Transponha para outras tonalidades maiores e menores.
 - a) Posição de 8ª:



- b) Posição de 5ª:



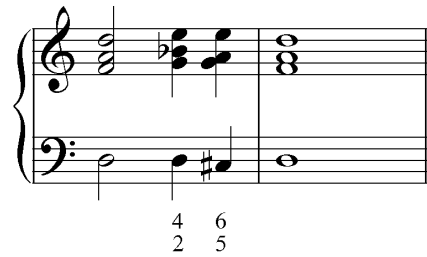
- c) Posição de 3ª:



5.25.3 DEA 7: QA-QA [(I)-II-V-I] (acorde de sétima na 3ª inversão)

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o baixo (solo).
- 3) Transponha para outras tonalidades maiores e menores.

a) Posição de 8ª:



b) Posição de 5ª:

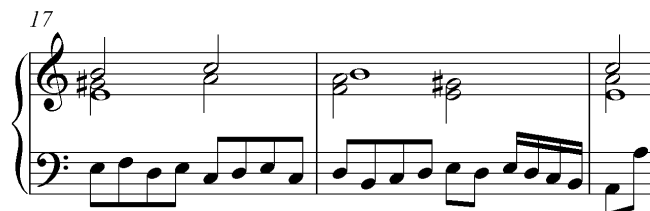


c) Posição de 3ª:



5.25.4 Padrões tonais: DEA (I)-II-V-I

- 1) Pratique e memorize os padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom e + 1Tom.



Ex. 273 "Otro médio regist. de baxon por almiré" (12) Correa de Arauxo, cc. 17-19



Ex. 274 "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 11-13



Ex. 275 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 47-49



Ex. 276 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 17-19



Ex. 277 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 22-24



Ex. 278 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 31-33



Ex. 279 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 84-85



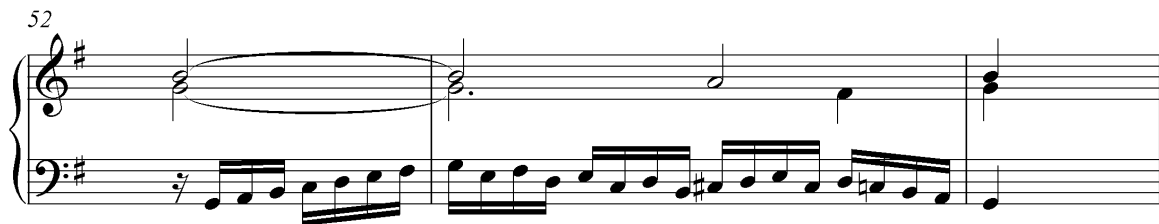
Ex. 280 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 15-17



Ex. 281 "Tiento 4º tono partido de mano izquierda" [31] Juan Cabanilles, cc. 112-116



Ex. 282 "Tiento partido de mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 16-17



Ex. 283 "Tiento partido de mano izquierda 3º tono" (32) Juan Cabanilles, cc. 52-54



Ex. 284 "Tiento partido de mano izquierda 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 17-19

5.26 Sequências 9: Terceiras Autênticas TA

- 1) Pratique as sequências harmônicas.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.
- 3) Transponha: -1Tom e +1Tom.



5.26.1 Padrões tonais: Sequências TA

- 1) Pratique e memorize os padrões tonais.
- 2) Transponha os padrões tonais: -1Tom e + 1Tom.



Ex. 285 “Medio registro de baxon, de segundo, por desol” (8) Correa de Arauxo, cc. 73-77



Ex. 286 “Medio registro de baxon, de segundo, por desol” (8) Correa de Arauxo, cc. 108-111

52

Ex. 287 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 52-54

152

Ex. 288 "Tiento 3º tono partido de mano izquierda (24) Juan Cabanilles cc. 152-154

5.27 Cadência frígia

- 1) Pratique os encadeamentos harmônicos.
- 2) Toque a mão direita e cante o solo.

a) Autêntica:



b) Plagal:



5.28 Modelo VI

O *modelo VI* é constituído por uma pré-imitação a três vozes, a justaposição sequencial de padrões tonais com os encadeamentos [I-V-I] e [I-IV-I], uma sequência harmónica de quintas autênticas, uma sequência harmónica de quintas plagais e nota pedal.

8

13

17

20

24

- Pratique e memorize o *modelo VI*.
- Transponha +1 Tom e compare com a versão transposta.
- Substitua os padrões tonais por outros com a mesma estrutura harmónica.

5.28.1 Modelo VI (transposição e adaptação ao “teclado partido”)

Measures 1-7 of the musical score. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is written for a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

Measures 8-12 of the musical score. The treble clef features a more active melody with eighth-note patterns and some beamed sixteenth notes. The bass clef continues with a steady accompaniment of quarter notes.

Measures 13-16 of the musical score. The treble clef has a melody with some rests and eighth-note runs. The bass clef has a more complex accompaniment with eighth-note patterns.

Measures 17-19 of the musical score. The treble clef features a series of chords and some moving lines. The bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Measures 20-23 of the musical score. The treble clef has a melody with some rests and eighth-note patterns. The bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Measures 24-27 of the musical score. The treble clef has a melody with some rests and eighth-note patterns. The bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes and some longer notes.

5.29 Tabela de Ornamentos⁶⁵

Tabela de ornamentos aplicáveis nas pré-imitações.

a) Quiebro senzillo:



b) Quiebro reiterado:



c) Redoble senzillo:



d) Redoble reiterado:



⁶⁵ Francisco Correa de Arauxo, *Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626).

5.30 Improvisação de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo. Demonstração sequencial (passos 1-14)

Passo 1

Tema

Os temas dos tentos de meio-registo de baixo, em regra, evidenciam as seguintes características:

- A relação intervalar, entre as duas primeiras notas é, em regra, de uníssono, de segunda, de terceira, de quarta ou de quinta superior ou inferior;
- São constituídos por várias de figuras rítmicas com a diminuição progressiva dos valores;
- Contêm a repetição de notas, duas ou mais vezes, produzindo um “efeito trompetístico”;
- Em regra, os movimentos melódicos são por grau conjunto.

TEMA:



Passo 2

Planificação da secção temática

- Orientação formal: *Modelo V*.
- Tonalidade/modo: Ré dórico (*rém*).
- Plano tonal: Inicia e termina na tónica Ré.

- Pré-imitação: A duas vozes.
- Entrada do solo: Na tónica com retardo 4-3#.
- Selecção de padrões tonais.

Passo 3

Resposta

- O tema inicia na tónica.
- Execute a resposta real à quinta inferior.



Passo 4

Pré-imitação

- Pré-imitação a duas vozes.
- Entrada do solo na tónica.



- Como exemplo, foram previstos dois compassos até à entrada do solo.
- Experimente a entrada do solo acrescentando e retirando um compasso.

Passo 5

Entrada do solo

- Efectue a entrada do solo como nota pedal [I-IV^b-I].
- Realize um retardo 4-3# na primeira nota do solo.
- Prepare e resolva o retardo.



Passo 6

Pré-imitação cc. 3 e 4

- A condução das vozes deve dirigida para a harmonia anteriormente definida.
- O movimento das vozes deve ser, preferencialmente, por graus conjuntos ou “intervalos cantáveis”.
- Em regra, nos tempos fortes, os intervalos devem ser de terceira ou de sexta.
- Efectue a contagem dos tempos, até à entrada do solo.



- Toque a pré-imitação com uma registação solística.
- Memorize a pré-imitação.

Passo 7

- Analise e toque o *modelo I*.

- Este *modelo* é constituído pelos encadeamentos harmónicos [I-V-I], [I-IV-I] e pela cadência perfeita [I-V^{4#}-I].
- O *modelo I* deve ser utilizado apenas como orientação formal.
- Selecciona um novo padrão tonal, com o mesmo encadeamento harmónico dos compassos 3 e 4 [I-V-I] do *modelo I*.
- Por exemplo: O padrão tonal extraído da *Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda* (5) de Pedro de San Lorenzo.

- Insira o padrão tonal [I-V-I] na improvisação, após a entrada do solo.

- Caso seja necessário, transponha os novos padrões tonais para a tonalidade/modo que está a usar na improvisação.
- Toque e memorize esta secção.
- Toque a mão direita e cante o solo.

Passo 8

- Selecione um padrão tonal, com o encadeamento harmónico [I-IV-I].
- Por exemplo: O mesmo padrão tonal aplicado nos compassos 4 e 5 do *modelo 1*.
- Insira este padrão tonal [I-IV-I] na improvisação e termine a frase com a cadência perfeita [I-V^{4#}-I].



- Toque e memorize esta secção.
- Toque a mão direita e cante o solo.

Passo 9

➤ Analise e toque o *modelo II*.

The musical score for Passo 9, Model II, is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) begins with a treble clef staff containing a whole rest followed by a half note chord (F#4, C5) and a half note chord (F#4, C5, G4). The bass clef staff starts with a whole rest, followed by a half note chord (F#4, C5) and a half note chord (F#4, C5, G4). The second system (measures 5-8) continues the harmonic progression in the treble staff and introduces a more active bass line. The third system (measures 9-11) features a treble staff with a whole rest and a half note chord (F#4, C5), while the bass staff has a more complex rhythmic pattern. The fourth system (measures 12-14) concludes the piece with a final chord in the treble staff and a bass line that ends with a whole note chord (F#4, C5).

Passo 10

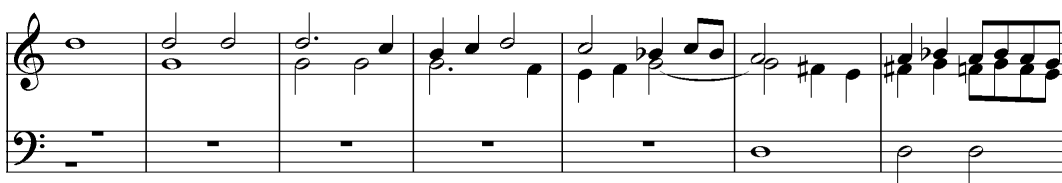
- Selecione um padrão tonal, com uma sequência harmônica de QA-QA.
- Por exemplo: O padrão tonal retirado do *Registro Bajo a tres* (19) de Jusepe Ximénez.



- Transponha o padrão tonal -1tom.



- Insira o padrão tonal na improvisação.



- Toque e memorize esta secção.

Passo 11

- Analise e toque o *modelo III*.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of chords and a melodic line with a sharp sign. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation starts with a measure number '6' above the treble clef. It continues the piece with similar chordal and melodic structures in the upper staff and rhythmic accompaniment in the lower staff.

The third system of musical notation starts with a measure number '9' above the treble clef. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The notation continues with chords and a melodic line in the upper staff, and a more active rhythmic accompaniment in the lower staff.

The fourth system of musical notation starts with a measure number '12' above the treble clef. The key signature remains two sharps. The piece continues with complex chordal textures and a melodic line in the upper staff, and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

The fifth system of musical notation starts with a measure number '15' above the treble clef. The key signature changes to one flat (Bb). The piece concludes with a final melodic phrase in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

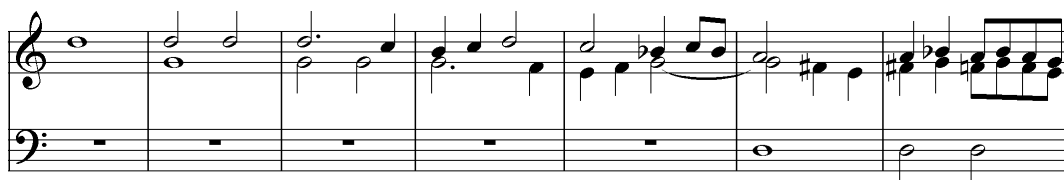
- Este *modelo* é constituído pelos encadeamentos harmónicos [I-V-I], [I-IV-I], pela sequência harmónica de QA-QA (Ré-Sol-Dó-Fá-Sib) e a sequência harmónica de QP-QP (Sib-Fá-Dó-Sol-Ré-Lá), terminando com a cadência perfeita [I-V⁴³-I].

Passo 12

- Selecione um padrão tonal, com uma sequência harmónica de QP-QP.
- Por exemplo: O padrão tonal retirado do *Vajo de 1º tono* (4) de Sebastián Aguilera de Heredia.



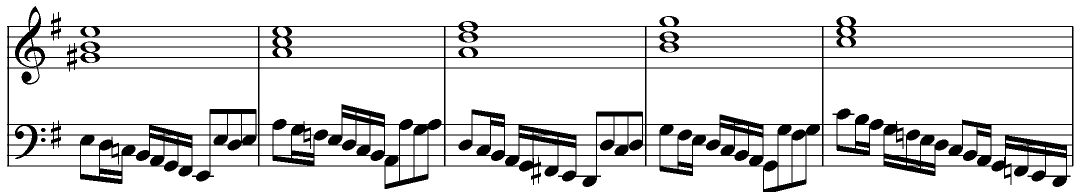
- Insira a sequência harmónica na improvisação.



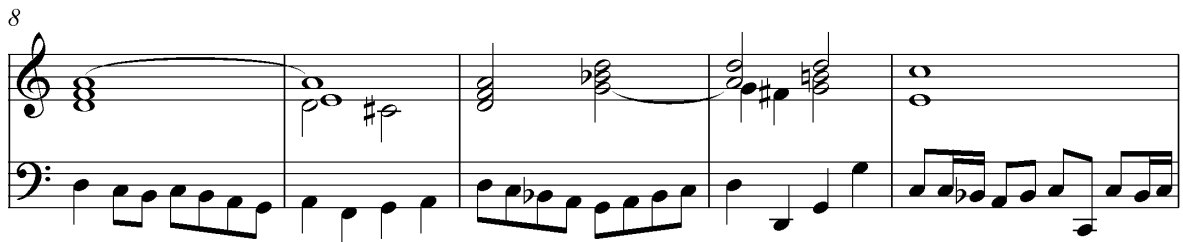
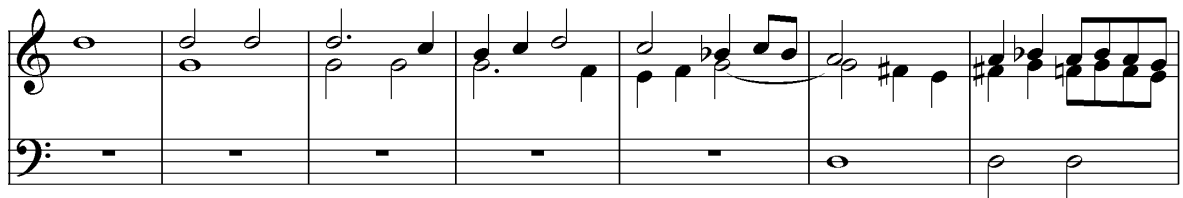
- Toque e memorize esta secção.

Passo 13

- Transponha a sequência de QA-QA retirada da *Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda* (1) de autor anónimo.



- Insira esta sequência harmónica na improvisação.



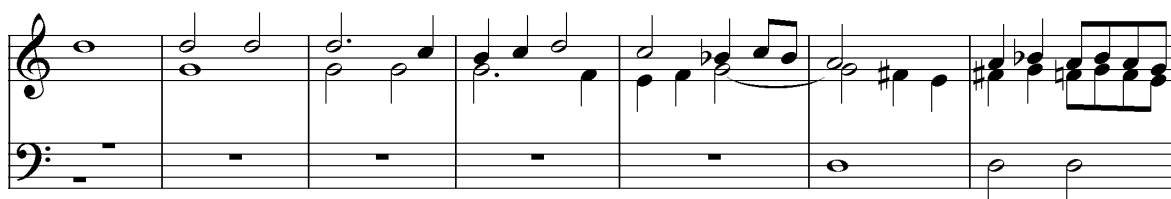
- Toque e memorize esta secção.

Passo 14

- Selecione um padrão tonal com uma sequência harmônica de QP-QP.
- Por exemplo: O padrão tonal retirado do *Registo Baxo de 1º tom (2)* de Sebastián Aguilera de Heredia.



- Transponha e insira esta sequência harmônica na improvisação.
- Cadencie na tônica e termine com uma nota pedal.



17

21

24

- Toque e memorize toda a secção temática.
- Repita estes passos introduzindo outros padrões tonais.
- Inclua ornamentação na pré-imitação por exemplo o *Quebro senzillo*.
- Grave a secção temática para posterior audição e análise.

A perseverança é um dos atributos mais relevantes que se exige do improvisador que deve ter como superior objectivo a ambição de promover a Arte.

“De suerte que el arte es la guia y la luz, y alsi con justo titulo se puede dezir que los que obran ignorado el arte no sabem. Esto es sentencia del Philosopho, el qual preguntando, que es saber, responde el mesmo dizendo, que saber es conocer la cosa por sus causas y primeiros principios, enlo qual consiste el arte”.

Prologo – Al pio Lector, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Compuesto por el muy Reverendo padre Fray Thomas de Sancta Maria, dela Ordem de los Predicadores. Natural de la Villa de Madrid.

Conclusão

Considerando a relativa escassez de repertório organístico-litúrgico, manuscrito ou impresso, na Península Ibérica entre os séculos XVI e XVIII, especificamente em Portugal, os inúmeros órgãos em uso neste período e as referências alusivas à participação litúrgica do órgão contidas nos Cerimoniais e nos Regimentos existentes, pode inferir-se que a improvisação em órgão foi amplamente praticada na Península Ibérica, entre os séculos XVI e XVIII.

A presente investigação pretendeu evidenciar a prática da improvisação organística na Península Ibérica e contribuir para a reabilitação desta tradição musical, concebendo estratégias educativas, concretizadas numa proposta de manual para o ensino/aprendizagem da improvisação do tento de meio-registo de baixo, modelo composicional característico do repertório organístico ibérico.

O enquadramento teórico deste trabalho possibilitou compreender o papel da improvisação, no contexto europeu, como prática musical evidenciada em todos os instrumentos e em particular nos de tecla. Permitiu igualmente perceber como a funcionalidade litúrgica do órgão estimulou os organistas, ao longo da história, a desenvolverem, ao mais alto nível, as suas competências na arte da improvisação.

A opção, neste trabalho, pelo estudo do tento de meio-registo de baixo relacionou-se, fundamentalmente, com a restrita extensão do seu *corpus* musical, possibilitando a análise exaustiva dos tentos de meio-registo de baixo e concomitantemente a obtenção de dados a partir de evidências, aspecto que se considerou relevante para a consecução da veracidade científica pretendida.

A análise sistemática e exaustiva de Tentos de meio-registo de baixo, que constituíram o *corpus* musical deste estudo, permitiu a elaboração de um repositório organizado de padrões tonais/idiomáticos. Posteriormente foram idealizadas e testadas as estratégias educativas, com a implementação de estudo de caso, cujos resultados permitiram

instituir as linhas orientadoras para a elaboração de uma proposta de manual de improvisação.

Os saberes que decorreram desta investigação poderão constituir-se como um sustentáculo para futuros trabalhos de pesquisa, no âmbito da improvisação, tendo como referência outros modelos composicionais específicos do repertório organístico da Península Ibérica. Entre esses saberes, evidenciam-se fundamentalmente aqueles que se relacionam com a metodologia e a didáctica do método de ensino da improvisação estilística em instrumentos de tecla.

Actualmente, cada vez mais é reconhecido pelo público mais especializado o virtuosismo da invenção (improvisação), em detrimento do virtuosismo da execução, sendo preferencialmente na música de *jazz*, no órgão de tubos e até, mais recentemente, na música de *jazz* em órgão de tubos, que música improvisada hoje mais se pratica e destaca. Neste contexto, revelam-se actuais as múltiplas vertentes que incorporam a improvisação musical em geral e nos instrumentos de tecla em particular, a saber: A vertente performativa, a vertente didáctica mas também a vertente geradora/impulsionadora para o acto de compor.

Depois de amplas reflexões sobre o ensino/aprendizagem da improvisação, poderá ainda subsistir a pergunta: Como ensinar/aprender a improvisação estilística? Como na aprendizagem de um idioma, o estilo musical pressupõe a aquisição de um vocabulário, de uma gramática, de uma sintaxe, de expressões idiomáticas, de códigos e de modelos. Então, improvisar “c’est en somme parler la musique. Or, le langage, au moins dans sa forme parlée, s’acquiert essentiellement par imprégnation, lentement, sans que l’on ait réellement le sentiment d’apprendre” (Pétard 2010, 54).

Finalmente, este trabalho predende, sobre tudo, ser um estímulo para o renascimento da improvisação, nos órgãos Ibéricos históricos, prática musical tão genuína como poética.

Bibliografia

ALBUS, Thomas. 1993. Überlegung zur Unterweisung und Praxis de orgelimprovisation aus musiktheoretischer Sicht. Diplomarbeit. Würzburg.

ALEGRIA, José Augusto. 1985. O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da reconquista aos fins do séc.XVI). Ed. Biblioteca Breve. Vol. 101. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação.

ALVIM, Paulo 2013. "A improvisação em órgão na Península Ibérica (séc. XVI-XVII). Enquadramento teórico." Cachada, A e Vieira, M. H. (org) Pensar a Música. Guimarães: Sociedade Musical de Guimarães e Fundação Cidade de Guimarães: 443-460.

ÁNGEL DE LA LAMA, Jesús. 2005. El órgano barroco español: Editorial junta de Castilla y leon. Consejería de Educación.

———. 2010. "Órganos y glosa en la época de Antonio de Cabezón (1510-1566), V centenario de su nacimiento." Nassarre: Revista aragonesa de musicologia no. 26:37-78.

APEL, Willi. 1934. "Early Spanish Music for Lute and Keyboard Instruments." The Musical Quarterly no. 20 (3):289-301.

———. 1962. "Spanish Organ Music of the Early 17th Century." Journal of the American Musicological Society no. 15 (2):174-181.

———. 2004. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel: Bärenreiter.

ATCHERSON, Walter. 1973. "Key and Mode in Seventeenth- Century Music Theory Books." Journal of Music Theory no. 17 (2):204-232.

BACH, CARL Philipp Emanuel. 1753-1762. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Kassel: Ed. Bärenreiter-Verlag 1994, Edição Fac-similada.

BEECHEY, Gwilym. 1972. "A 17th-Century German Organ Tutor." The Musical Times no. 113 (1547):86-90.

- BENT, Margaret. 1983. ""Resfacta" and "Cantare Super Librum"." Journal of the American Musicological Society nº 36 (3):371-391.
- BERKOWITZ, Aaron L. 2010. The Improvising Mind Cognition and Creativity in the Musical Moment. New York: Oxford University Press.
- BIRBOCHUKOV, Hristo. 2008. Application of Figurations to Keyboard Improvisation, Florida State University.
- BOCHMANN, Christopher. 2003. A Linguagem Harmónica do Tonalismo. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- BOCINOS, M^a Bernadette Dufourcet. 2006. "El órgano barroco francés y español: un elemento teatral en el escenario litúrgico." Revista Aragonesa de Musicología nº XXII: 97-120.
- BRADSHAW, Murray C. 1973. "Juan Cabanlles: The Toccatas and Tientos." The Musical Quarterly, Vol 59. nº 2: 285-301.
- BRANCO, João de Freitas. 2005. História da Música Portuguesa. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho. 1985. Órgãos da Sé do Porto e actividade de organeiros que nesta cidade viveram. Porto: Coro da Sé Catedral do Porto.
- BRITO, Manuel Carlos de. 1989. Estudos de História da Música em Portugal. Lisboa: Editorial estampa.
- BUIL, Joaquín Saura. 2001. Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España. Barcelona: Institución Milá y Fontanals.
- BUTT, John. 2002. Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance: Cambridge University Press.

CALDWELL, John. 1966. "The Organ in the Medieval Latin Liturgy, 800-1500." Proceedings of the Royal Musical Association no. 93 (ArticleType: research-article / Full publication date: 1966 - 1967 / Copyright © 1966 Royal Musical Association):11-24.

CALLAHAN, Michael Richard. 2010. Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy, Department of Music Theory Eastman School of Music, University of Rochester, New York.

———. 2012. "Incorporating long-range planning into the pedagogy of Baroque-style Keyboard improvisation." Music Performance Researche nº 5:59-78.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. 2008. Cerimonial da Capela Real. Um manual litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577), Princesa de Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian.

CASPURRO, Maria Helena Ribeiro da Silva. 2006. Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

CATALÁN, Luís González. 2012. "El Órgano Iberico y su Música." Revista NEUMA Año 5 Universidad de Talca nº 1: 20-61.

CEA GALÁN, Andrés. 1993. Diferencias sobre el "Tañer con buen ayre" Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI. Sevilla: In I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI.

———. 2000. "Pablo Bruna según Fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII. Nassare: " Revista aragonesa de musicología nº. 16. Nº 1: 9-34.

———. 2004. "Organos en la España de Filipe II: Elementos de procedencia foreanes en la organería autoctona." In "Políticas y prácticas musicales en el mundo de Filipe II" estudios sobre la música en España, sus instituciones t sus territorios en la segunda metade del siglo XVII. Madrid: ed. J. Griffiths e J. Suárez-Pajares.

———. 2007. "Ayre de España: Cuestiones sobre tiempo y estilo en la Escuela Música de fray Pablo Nassarre." «In organo Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zhender zum 65. Geburtstag», ed. Luigi Colarila & Alexandra Nigito. Bern: Peter Lang.

CHRISTENSEN, Thomas. 1992. "The "Règle de l'Octave" in Thorough-Bass Theory and Practice." *Acta Musicologica* nº 64 (2):91-117.

———. 2004. "Thoroughbass as music theory." In *Partimento and Continuo Playing In Theory and Practice*. Leuven: Leuven University Press.

———. 2007. *Towards Tonality Aspects of Baroque Music Theory*. Leuven: Leuven University Press.

———. 2010. *Partimento and Continuo Playing In Theory and in Practice*. Leuven: Leuven University Press.

CZERNY, Carl. 1836. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200*.

DAHLHAUS, Carl. 1961. "Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert." *Archiv für Musikwissenschaft* nº. 18 (3/4):223-240.

DALLA CASA, Girolamo. 1584. *Il vero Modo de diminuir, com tutte le sorti di stromenti di fiato & corda & di você humana* Facsimile reprint, in one volume, *Bibliotheca musica Bononiensis*, sezione 2, nº 23. Venedig: ed. Arnoldi Forni Editore.

DIRUTA, Girolamo. 1593/1609. *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna* (Venice, 1593 and 1609/R). Ed. Luisa Cervelli. Vol. 132, *Bibliotheca Musica Bononiensis*. Bolonha: Arnaldo Forni.

DODERER, Gerhard. 1971. "Die Orgel Spaniens und Portugal im 17./18. Jahrhundert." *Anuario Musical* XXV: 211-247.

———. 1978. *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts: Untersuchungen an Hand des MS. 964 der Biblioteca Pública in Braga* Ed. Wolfgang Osthoff. Vol. 5, *Würzburger Musikhistorische Beiträge*. Tutzing: Hans Scheider.

DOLL, Egidius. 1989. Anleitung zur Improvisation, Ein Lese- und Lernbuch. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

DUPRÉ, Marcel. 1925. Cours Complet d'improvisation à l'orgue. Paris: Alphonse Leduc.

———. 1931. Manuel d'accompagnement du Plain Chant Grégorien. Paris: Alphonse Leduc.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. 1952. "Terminus "Ricercar"." Archiv für Musikwissenschaft nº 9 (2):137-147.

ELDREDGE, Ruth Defonda. 2008. Porto Music Manuscript 41: Methods of Counterpoint and Musical Style in Seventeenth-Century Portugal, M.A. diss., Lady Margaret Hall Oxford. University of Oxford.

ERIG, R., Zehnder, J. Cl. 1978. "Die instrumentalsolistische Diminution und die organistische Kolorierungspraxis" in Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert.: Ed. Helbling ed. Vol. Band II. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft.

ESTER SALA, María A.. 1980. La Ornamentación en la Música de Tecla Ibérica del Siglo XVI. Vol. 3. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

ESTUDANTE, Paulo. 2006. "A new 17th-century Iberian Source of Instrumental Music." Early Music. Vol. XXXIV, nº 4:645-660.

FÄHNDRICH, Walther. 1992. Improvisation. Vol. I - VI: Amadeus Verlag.

FERNANDES, A. 1626. Arte de Música de Canto Dorgam e Canto Cham, & Proporções de Música divididas harmonicamente. Lisboa: Pedro Craesbeek.

FERRAND, Ernest Thomas. 2010. Die Improvisation: Laaber-Verlag.

FERREIRA, Manuel Pedro. 2004-05. "Mateus de Aranda: o Tractado de cãto llano (1533) - Notas de leitura." Revista Portuguesa de Musicologia nº 14-15:131-186.

FERRER, Cristina Alcalá-Galiano. 2007. La improvisación en la historia de la música y de la educación. Estudio comparativo de la creatividad en la música., Facultad de Filosofía y Letras - Departamento de Música, Universidad Autónoma de Madrid.

FIDOM, Hans. 2008. Organ Improvisation – An Introduction. *New Sound International Magazine for Music* 32: 53-66.

FIORENTINO, Giuseppe. 2009. Música Española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de la Folia en procesos de composición e improvisación, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad de Granada.

FISCHER, Martin. 1929. *Die Organistische Improvisation im 17. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter.

FLOWERS, Margeret Alice Taylor. 2004. *Liturgical Changes and The Church Tones in Post-Tridentine Organ Music*, Rice University, Houston, Texas.

FORKEL, Johann-Nikolaus. 1981. *Vie de Johann Sebastian Bachs*. Ed. Harmoniques Flammarion.

FREIXO, Manuel João Vaz. 2011. *Metodologia Científica Fundamentos Métodos e Técnicas*. Lisboa: Instituto Piaget.

FROTSCHER, Gotthold. 1959. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Band I, II. Berlin: Verlag Merseburger.

———. 1991. *Aufführungspraxis alter Musik*.: Florian Noetzel Verlag.

GAAR, Reiner. 1996/2003. *Orgelimprovisation*. Stuttgart: Carus-Verlag.

GÁRDONY, Zsolt, NORDHOFF, Hubert, PLANYAVSKY, Peter, STOCKMEIER Wolfgang. 1992. *Improvisation von Anfang an. Das Praxisbuch für Organisten Band I*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

GÁRDONYI, Zsolt, HUBERT, Nordhoff. 1990. *Harmonik*. Wolfenbüttel: Mösele Verlag.

- GEBHARD, Hans. 1993. *Praxis der Orgel improvisation: ein Lehrgang*: Edition Peters.
- GEROK, Karl Ludwig. 1976. *Lehrgang der Orgel improvisation*: Hänssler-Edition.
- GOMBOSI, Otto. 1934. "Zur Vorgeschichte der Tokkate." *Acta Musicologica* nº 6 (2):49-53.
- GOODHART, A. M. 1937. "Notes on 'Improvisation' and Transposition." *The Musical Times* nº 78 (1136):872-873.
- GORDON, Edwin E. 2000. *Teoria de Aprendizagem Musical. Competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Serviço de Educação. Fundação Calouste Gulbenkian.
- GREGORI, Josep M. 1988. "La docència de l'orgue a la primeria del segle XVII a Girona: notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya." *Ricerca Musicològica* nº VIII: 135-138.
- GRENZING, Gerhard. 2006. "Die Entwicklung der Spanischen Orgel." *ISO Journal* nº 23:70-81.
- GONZÁLEZ URIOL, José Luis, María Esther Cadevilla. 2003. "La Práctica del buen Tañer Zur Aufführungspraxis spanischer Tastenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts." *Organ - Journal für die Orgel* nº 3/03: 18-26.
- HAKALAHTI, Iina-Karita. 2008. *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584–1654) Facultad Orgánica (1626) As Source of Performance Practice*, Ph.D., DocMus Department, Sibelius Academy.
- HEINICHEN, Johann David. 1728. *Der Generalbass in der Komposition*. Dresden. Ed. Facsimilada 1969. Hildesheim: Georg Olms.
- HOAG, B.B. 1980. *The performance practice of Iberian keyboard music of the 17th century*: New York University.
- HOWELL, Almonte C., Jr. 1967. "Paired Imitation in 16th-Century Spanish Keyboard Music." *The Musical Quarterly* nº 53 (3):377-396.

JADASSOHN, Salomon. 1902. Die Kunst zu modulieren und zu Praludieren: Ein Praktischer Beitrag zur Harmonielehre. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

JAMBOU, Louis. 1974. Les origines du tiento. Paris: Université de Paris IV.

———. 1979. El Órgano en la Península Ibérica entre os siglos XVI y XVII. Historia y Estética. Badajoz: Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

———. 1988. Evolución del órgano español Siglos XVI-XVIII. Vol. I e II. Universidade de Oviedo – Servicio de Publicaciones Especialidad Musicología. Oviedo: Ethos-Música.

———. 2007. "Los ejes de la música francesa de la primera mitad del siglo XVII - Parámetros para estudios comparativos entre Francia y España." *Recerca Musicològica* nº XVII-XVIII:93-120.

JIMÉNEZ, Susana Alejandrina Armenta. 2010. Estrategias didácticas para la enseñanza-aprendizaje de la psicología evolutiva en la Licenciatura en Psicología, Universidade de Tangamanga.

JOHANSSON, Karin. 2008. Organ Improvisation - activity, action and rhetorical practice, Malmö Academy of Music, Lund University.

JOURDAIN, Robert. 2009. Das Wohltemperierte Gehirn. Wie die Musik in Kopf entsteht und wirkt. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.

JUTTEN, Odile. 1999. L'enseignement de l'improvisation à la classe d'orgue du Conservatoire de Paris, 1819-1986, Musicologie. Paris: Université de Paris IV – Sorbone.

KALLETAT, Herbert. 1975. Improvisationslehre für die Orgel, Erfindung und Gestaltung am Instrument. Berlin.

KASTNER, Macário Santiago. 1936. Música Hispânica. O estilo musical do Padre Manuel R. Coelho / A Interpretação da Música Hispânica para Tecla desde 1450 até 1650. Lisboa: Editorial Ática.

———. 1964. Ursprung und Sinn des «Medio registro». *Anuário Musical* XIX: 57-69.

———. 1976. "Interpretación de la Música Hispânica para Tecla de los Siglos XVI y XVII." Anuário Musical (separata) nº 28/29:87-154.

———. 1976. "Orígenes y evolución del Tiento para instrumentos de tecla. " Anuário Musical (separata) nº Vol. 28/29:11-86.

———. 1979. Três Compositores Lusitanos para instrumentos de tecla: Séculos XVI e XVII. António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho e Pedro de Araújo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música.

KENNY, Barry J. & GELLRICH, Martin. 2002. "Improvisation." In *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, Ed. Richard Parncutt Gary E. McPherson. New York: Oxford University Press.

KIM, Haejin. 2011. *Organ Improvisation for Church Services: A Survey of Improvisation Methods from 1900*, University of Michigan.

KINKELDEY, Otto. 1910. *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts; ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

KLINDA, Ferdinand. 1995. *Orgel Registrierung. 2. verbesserte Auflage, 1995 ed. Klanggestaltung der Orgelmusik*: Leipzig: Breitkopf & Härtel.

KLOTZ, Hans. 1986. *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*. Kassel: Bärenreiter.

KNAPPE, Robert. 2002. *Theoretisches Modell der Orgelimprovisation. Staatsexamensarbeit*. Hamburg: Institute für Kirchenmusik, Hochschule für Musik Detmold.

KRUGER, Daleen. 1984. *Die Orgelimprovisation in Deutschland und Italien bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts - unter besonderer Berücksichtigung der Deutschen Fundamentumbücher*, University for Christian Higher Education, Potchefstroom.

KUGLER, Michael. 1975. *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. 16. Jharhundert*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

KÜHN, Clemens. 1989. Formenlehre der Musik. Kassel: Bärenreiter.

LAUKVIK, Jon. 1990. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Vol. 1. Stuttgart: Carus-Verlag.

LEHMANN, Andreas C., SLOBODA, John A., WOODY, Robert H. 2007. Psychology for Musicians: Oxford University Press.

LOHMANN, Ludger. 1990. Die artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

LUTZ, Rudolf. 2010. "The Playing of Partimento Comprehensive Training for the Composing and Improvising Interpreter." In Partimento and Continuo Playing In Theory and Practice, Ed. Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press.

MARSHALL, Kimberly. 1992. "The Organ in 14th-Century Spain." *Early Music* n° 20 (4):549-557.

MARTINEZ, Pedro Calahorra. 1977. La Música en Zaragoza en los siglos XVI Y XVII. Organistas, Organeiros y Órganos. Vol. I. Zaragoza: Publicación n° 651 de la Institución "Fernando el Católico".

MAZZOLA, Guerino, PARK, Joomi, THALMANN, Florian 2012. Musical Creativity: Strategies and Tools in Composition and Improvisation. Berlin Heidelberg: Springer Verlag.

MC CLARY, Susan. 2007. Towards a history of harmonic tonality. In International Orpheus Academy for Music and Theory, ed. Peter Dejans. Orpheus Institute, Ghent, Belgium: Leuven University Press.

MEIER, Bernhard. 1992. Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ed. Silke Leopold e Jutta Schmoll-Barthel. Vol. 3. Kassel: Bärenreiter Studienbücher Musik.

MENDEL, Arthur. 1949. "Devices for Transposition in the Organ before 1600." *Acta Musicologica* no. 21 (ArticleType: research-article / Full publication date: 1949 / Copyright © 1949 International Musicological Society):24-40.

MICHEL-OSTERTUN, Christiane. Grundlagen der Orgel improvisation. München: Strube Verlag GmbH.

MORALES-CAÑADAS, Esther. 1997. Die Verzierung der spanischen musik im 17. und 18. Jahrhundert. Vol. 174, Europäische Hochschulschriften. Bern: Peter Lang.

NELSON, Bernadette. 1986. The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the sixteenth to the eighteenth century, Ph. D. Faculty of Music, University of Oxford, Oxford.

———. 1994. "Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles." *Early Music* no. 22 (2):239-259.

———. 2000. "Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c. 1561." *Early Music History* no. 19 (ArticleType: research-article / Full publication date: 2000 / Copyright © 2000 Cambridge University Press):105-200.

NERY, Rui Vieira. 1992. "António Carreira, o Velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o Moço: Balanço de um Enigma por Resolver." In *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Ed. Fernanda Ciderais, Manuel Morais e Rui Vieira Nery. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

NERY, Rui Vieira, Paulo Ferreira de Castro. 1991. *História da Música, Síntese da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

NORLIND, Tobias. 1906. "Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen mußte." *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* nº 7 (4):640-641.

NOVOTNY, Josef. 2002. *Improvisation und Komposition. Über ihre Interdependenzen unter besonderer Berücksichtigung des Orgelspiels und der elektronischen Musik*, Abteilung Komposition, Musiktheorie und Dirigentenausbildung, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

ORTIZ, Diego. 1553. Trattado de glosas sobre Clausulas y otros generous de puntos en la Musica de Violones novamente pouestos en Luz (Roma, 1553). Diego Ortiz. Ed. Jean-Phillipe Navarre. 1996. Paris: Les Éditions du Cerf.

OVERDUIN, Jan. 1998. Making Music: Improvisation for Organists: Oxford University Press.

PEREIRA, Luis Artur Esteves. 1984. (ed.). Tratado 2º de geometria prática: manuscrito nº 194 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Estudos Musicológicos XVIII, 1ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Serviço de Música.

PARRA, Gustavo Delgado. 2005. "Los órganos históricos de la catedral de México." Anuario Musical nº 60:41-70.

———. 2008. "El libro que contiene onze partidos del m. dn Joseph de Torres." Anuario Musical nº 63:25-60.

———.2010. Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanzade la composición. València: Editorial Universitat Politècnica de València.

PÉTARD, Antoine. 2010. L'improvisation musicale. Paris: L'Harmattan.

PINHO, Ernesto Gonçalves de. 1981. Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian Serviços de Música.

POL, Wijnand Van de. 2006. "Some thoughts on the divided keyboard and divided stops. Where did it start?" Revista Aragonesa de Musicología nº XXII:593-598.

PRECIADO, Dionisio. 1973. Quiebros y Redobles en F. Correa de Araujo Estudio sobre los adornos de la música de tecla española de principios del s. XVII. Madrid: Editorial Alpuerto.

RAMEAU, Jean Philippe. 1722. Generation harmonique ou traite de musique theorique et pratique Par M. Rameau: Chez Prault fils.

- RAMOS, Célia. 2003. "O órgão de tubos das origens profanas à consagração religiosa." *Revista da Faculdade de Letras* nº 2:229-244.
- RAPP, Regula. 2007. *Improvisatorische Praxis vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert* Ed. Schola Cantorum Basiliensis - Hochschule für Alte Musik an der Musik-Akademie Basel. Vol. XXXI. Basel: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis.
- REIMANN, Margarete. 1953. "Zur Deutung des Begriffs Fantasia." *Archiv für Musikwissenschaft* no. 10 (4):253-274.
- RENWICK, William. 2007. *The Langloz Manuscript Fugal Improvisation through Figured Bass*. Ed. Oxford University Press, Oxford Early Music Series.
- RING, Johannes. 2003. "Europäischer Geist und iberische Tradition." *Journal für die Orgel* nº 1:40-46.
- RINK, John. 1993. "Schenker and Improvisation." *Journal of Music Theory* nº 37 (1):1-54.
- RIPOLL, Miguel Bernal. 2003. El papel de la música de órgano en la liturgia a través del testimonio de Fray Francisco de Cáceres (1591). *Ars et Sapientia* 11, 31-41.
- . 2005. "Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *seconda prattica*: Tratamiento de la disonancia y casuística moral." *Revista de Musicología* nº XXVIII, 2:891-917.
- . 2005. *Francisco Correa de Arauxo: Facultad Organica (1626)*. Vol. 3, Sección E: Cuadernos de música antigua. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- ROCHA, Edite. 2007. "La registration dans les Jogos de versos du Libro de Cyfra (Bibliothèque Municipale de Porto, MM42)." In *In organo pleno Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Ed. Luigi Collarile and Alexandra Nigito: 227-251. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Bern: Peter Lang.
- . 2010. Manuel Rodrigues Coelho "Flores de Música." *Problemas de Interpretação*, DeCA, Universidade de Aveiro.

———. 2011. Flores de Música de Manuel Rodrigues Coelho, Prémio de Investigação Histórica "D. Manuel I". Câmara Municipal de Elvas.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. 1994. "Modal Paradigms in Mid-Sixteenth-Century Spanish Instrumental Composition: Theory and Practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa María." *Journal of Music Theory* nº 38 (2):249-291.

———. 1995. "Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation." *Early Music* no. 23 (3):461-471.

———. 2011. *Harmony in Context*: University of Cincinnati.

RUITER-FEENSTRA, Pamela. 2011. *Bach The Art of Improvisation*. Vol. 1: CHI Press.

SADIE, Stanley. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 9. London: Macmillan Publishers Limited.

SANGUINETTI, Giorgio. 2010. "Partimento Fugue The Neapolitan Angle." In *Partimento and Continuo Playing In Theory and Practice*, Ed. Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press.

SANTA MARIA, Tomás de. 1565. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia assi para Tecla como Vihuela*. Valladolid. Ed. Denis Stevens. Ed. Fac-similada. New York 1972.

SCHMIDT, Jost Harro. 1974. *Hans Buchner: Sämtliche Orgelwerke (Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel FI 8^a)*. Ed. Musikgeschichtlichen Kommission E.V. Vol. 5, *Das Erbe Deutscher Musik*. Frankfurt: Henry Litolf's.

SCHOENBERG, Arnold. 1999. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP.

SCHRADE, Leo. 1942. "The Organ in the Mass of the 15th Century-Part I." *The Musical Quarterly* nº 28 (3):329-336.

———. 1942. "Organ Music in the Mass of the 15th Century-Part II." *The Musical Quarterly* nº 28 (4):467-487.

SCHWENKREIS, Markus. 2002. *Alte Tonarten*. In *Studientage*. Schola Cantorum Basiliensis.

SHANNON, John R. 1978. Organ Literatur of the Seventeenth Century. A Study of its Styles. Raleigh: The Sunbury Press.

SHANNON, John R. 2010. Improvising in the Traditional 17th and 18th-century harmonic Style: A Volume Based on the Musical Language of Mature Baroque, Vol.1 and 2. Colfax: Wayne Leupold Editions.

SPEER, KLAUS. 1958. "The Organ "Verso" in Iberian Music to 1700." Journal of the American Musicological Society nº 11 (2/3):189-199.

STOIBER, Franz Josef. 1995. Gehörbildung Tonsatz Improvisation. Ein Übungsbuch. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft.

TORRENT, Montserrat. 1981. "Registracion de la Musica de Tecla del siglo XVII." In I Congreso Nacional de Musicología: 197-222. Saragossa.

TORRES, Joseph de. 1736. Reglas Generales de acompañar en órgano,clavicórdio, y arpa com sólo saber cantar la parte o un baxo en canto figurado / an annotated bitextual edition by Paul Murphy. Bloomington: Indiana University Press.

TOURNEMIRE, Charles. 1936. Précis d'execution, de registration et d'improvisation à l'orgue. Paris: Max Esching.

TRILHA, Mário Marques. 2011. O Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

VALENÇA, Manuel. 1990. A Arte Organística em Portugal - c. 1326-1750. Braga: Editorial Franciscana.

VAZ, João. 2006. "A interpretação das batalhas ibéricas para órgão do século XVII: Uma leitura da Batalha famosa do manuscrito MM 43 da Biblioteca Municipal do Porto." Revista Aragonesa de Musicología nº 22: 643-652.

VENTE, M. A. 1962. "Mitteilungen über iberische Registrierkunst unter besonderer Berücksichtigung der Orgelkompositionen des Juan Cabanilles." Anuario Musical XVII nº XVII:41-62.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa. 1901. "Tangedor da Capella Real – Manuel Rodrigues Coelho". *A Arte Musical*: 81-84.

VRIES, Sietze de. 2007. *A method to encourage the art of improvising*. Veenhuizen: Boeijenga Music Publications.

WACHOWSKI, Witold. 2012. "Immunology of music"? A schort introduction to cognitive science of musical improvisation. *Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard* no. Vol. III, nº 1:182-186.

WAGNER, Peter. 1999. *Orgelimprovisation mit Pfiff Band 1, 2*. München: Strube Verlag GmbH.

WILLIAMS, Peter. 1984. *The Organ Music of J. S: Bach*. Ed. Cambridge University Press. Vol. III. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.

WOLFF, Christoph. 1968. "Conrad Paumanns Fundamentum organisandi und seine verschiedenen Fassungen." *Archiv für Musikwissenschaft* nº 25 (3):196-222.

WÖRNER, Karl H. 1980. *Geschichte der Musik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

WYLY, J. 1970. *La registrazione della musica organistica di Francesco Correa de Arauxo*. Bologna: Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron.

Musicografia

BRUNA, Pablo. 1993. *Obras Completas para Órgano, Estudio e Transcripción de Carlo Stella*: institución fernando el católico de la excma. diputación provincial zaragoza.

CORREA DE ARAUXO. 2005. *Libro de Tientos y Discursos de música pratica, y theorica de organo intitulado Facultad Organica*. In sección E: Cuadernos de Música Antigua Vol, ed. Miguel Bernal Ripoll. Saragoça: Sociedade Española de Musicología (SEdeM).

CABANILLES, Juan. 1994. J. Bta. Cabanilles. In Musica de tecla Valenciana, Ed. P.Julian sagasta Galdos. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim.

HEREDIA, Sebastian Aguilera de. 1978. Sebastian Aguilera de Heredia. In L'oeuvre d'orgue Vol. 1 e 2, ed. Dom Claude Gay: Edition Gras.

TIENTOS DE MEDIO REGISTRO. 1980. Iberische Musik des 16., 17., 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente. Heft V. In Organa Hispanica, Ed. Gerhard Doderer: Willy Müller Süddeutscher Musikverlag Heidelberg.

Gravações de Tentos de meio-registo de baixo⁶⁶

GÖTZ, Roland. 2002. Quinto tiento de médio registo de baxon de primero tono. Studio XVII Augsburg.

HORA, Joaquim Simões da. 1992. Médio registo bajo de 1º tono. EMI - Valentim de Carvalho, Música, LDA.

———. 1994. 1er Registro Bajo de 1er tono. Movieplay Classics.

———. 1994. Batalhas e Meios Registos, Música Ibérica para Órgão do séc. XVII. Lisboa: Movieplay Portuguesa.

MINKE, Christoph D. 1999. Gaitilla de mano izquierda. Seminário Maior do Porto.

URIOL, José Luis González. 1992. Tiento de quinto tono de mano izquierda. Movieplay Portuguesa, SA.

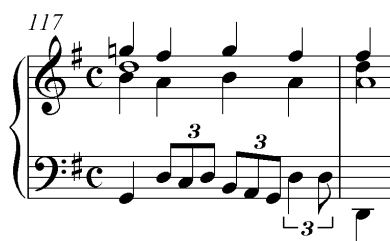
⁶⁶ CD facultado aos participantes no Estudo de Caso.

Apêndices

Apêndice I: Quadro normativo geral de padrões tonais

O quadro normativo geral integra todos os padrões tonais identificados nos tentos de meio-registo de baixo referenciados na listagem apresentada.

1) Encadeamentos de Quintas Plagais e Quintas Autênticas



Ex. 289: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 117-118



Ex. 290: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 128-130



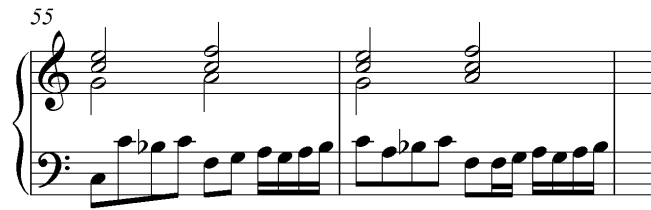
Ex. 291: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 51-52

52



Ex. 292: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 52-53

55



Ex. 293: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 55-56

64



Ex. 294: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 64-65

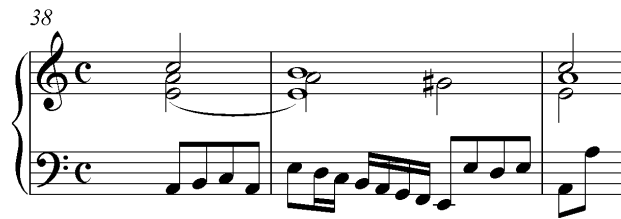
43



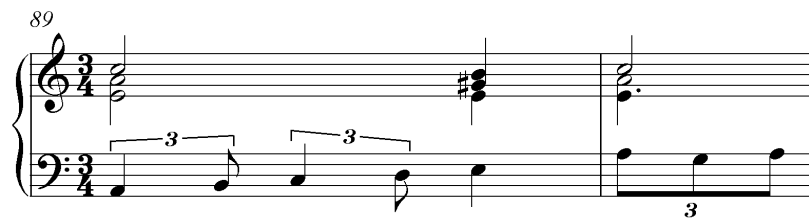
Ex. 295: “Bajo, 1º tono” (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 43-44



Ex. 296: "Bajo, 1º tono" (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 96-97



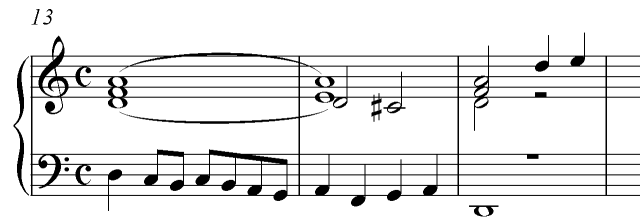
Ex. 297: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 38-40



Ex. 298: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 89-90



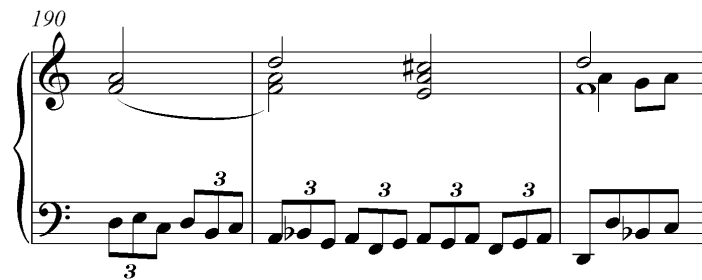
Ex. 299: "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 99-100



Ex. 300: "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 13-15



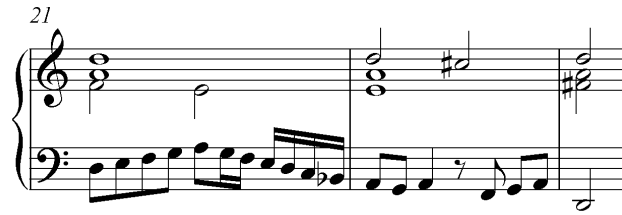
Ex. 301: "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 89-91



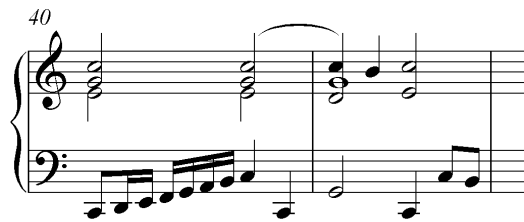
Ex. 302: "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 190-192



Ex. 303: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 19-20



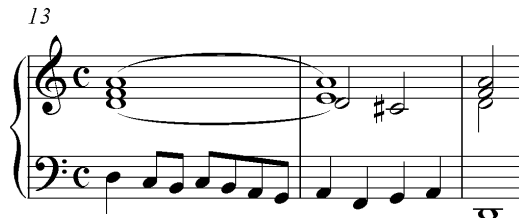
Ex. 304: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 21-22



Ex. 305: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 40-41



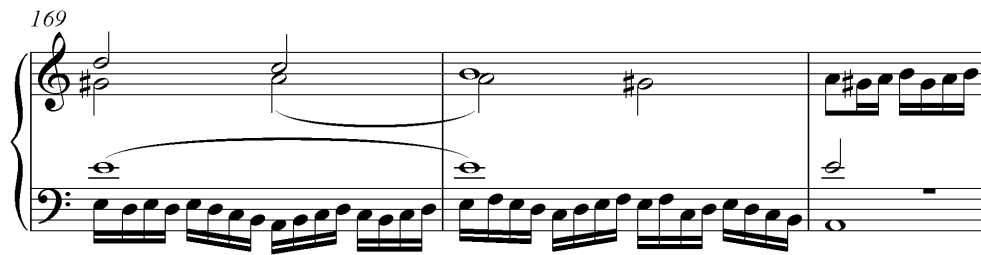
Ex. 306: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 127-128



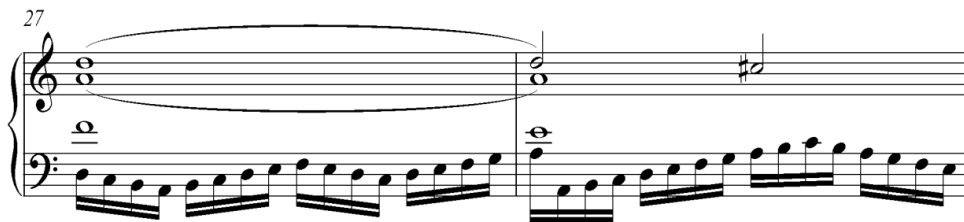
Ex. 307: "Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 13-15



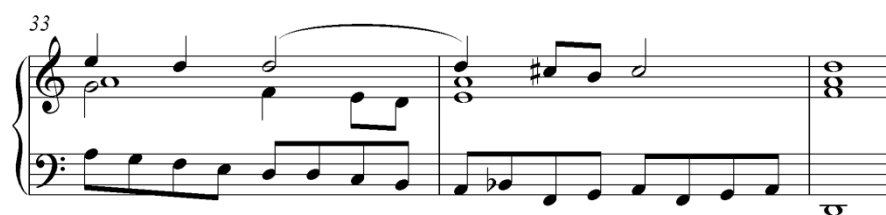
Ex. 308: "Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 26-28



Ex. 309: "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 169-171



Ex. 310: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 27-29



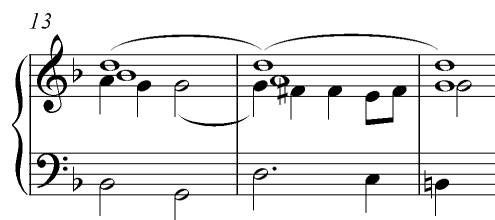
Ex. 311: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 33-35



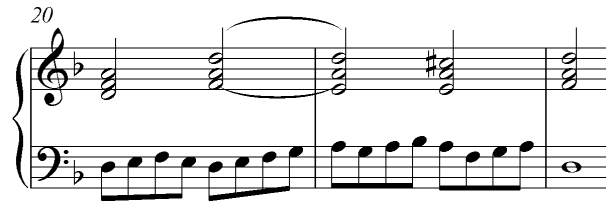
Ex. 312: "Otro de baxon de segundo" (9) Correa de Arauxo, cc. 96-98



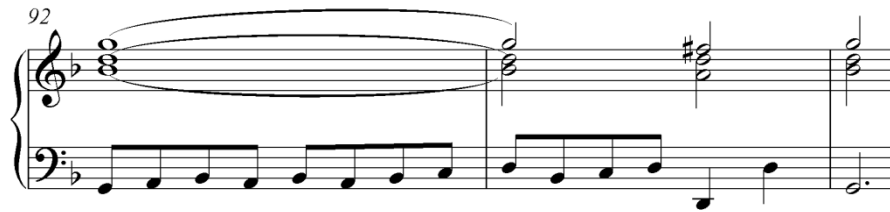
Ex. 313: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 75-76



Ex. 314: "Medio registro de baxon de prim." (10) Correa de Arauxo, cc. 13-15



Ex. 315: "Medio registro de baxon de prim." (11) Correa de Arauxo, cc. 20-22



Ex. 316: "Medio registro de baxon de prim." (11) Correa de Arauxo, cc. 92-94



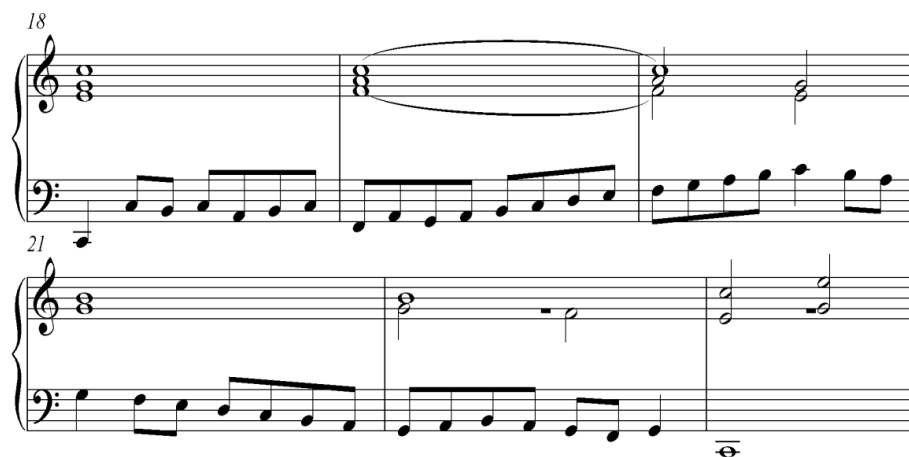
Ex. 317: "Otro de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 41-43



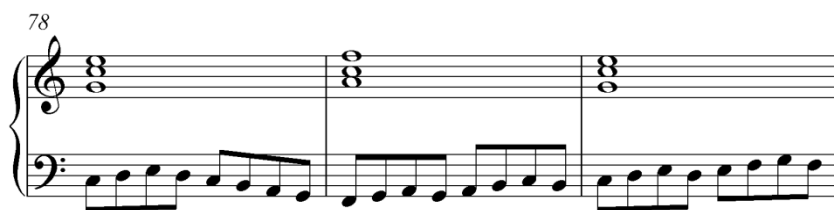
Ex. 318: "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 59-60



Ex. 319: "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12), Correa de Arauxo, cc. 89-90



Ex. 320: "Outro de baxon de sexto" (14) Francisco Correa de Arauxo, cc. 18-23



Ex. 321: "Outro de baxon de sexto" (14) Correa de Arauxo, cc. 78-80

22

Musical notation for Ex. 322, measures 22-24. The right hand plays sustained chords in the upper register, while the left hand plays a melodic line in the lower register.

Ex. 322: “Medio registro de duodécimo” (15) Correa de Arauxo, cc. 22-24

71

73

Musical notation for Ex. 323, measures 71-75. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

Ex. 323: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 71-75

147

Musical notation for Ex. 324, measures 147-150. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

Ex. 324: “Tiento de 5º tono de mano izquierda” (16) Pablo Bruna, cc. 147-150

38

Ex. 325: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 38-40

52

Ex. 326: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 52-55

67

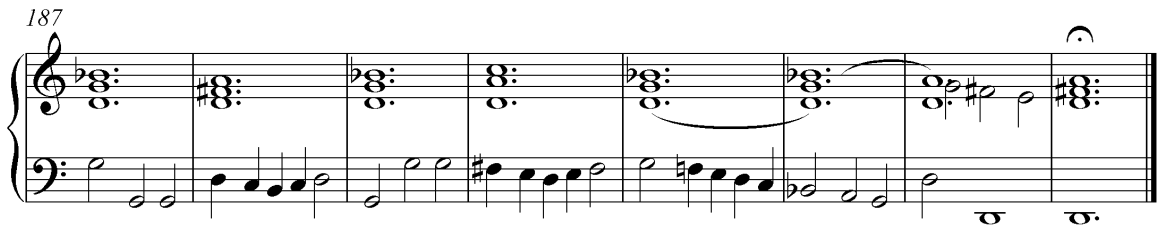
Ex. 327: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 67-68

122

Ex. 328: “Medio registro bajo [de 8º tono]” (17) Pablo Bruna, cc. 122-126



Ex. 329: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 146-147



Ex. 330: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 187-194



Ex. 331: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 37-39



Ex. 332: "Medio Registro de Bajo" (20) Jusepe Ximénez, cc. 103-104



Ex. 333: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 129-130



Ex. 334: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 131-132



Ex. 335: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 6-7



Ex. 336: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 18-19

52

Ex. 337: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 52-54

67

Ex. 338: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 67-69

76

Ex. 339: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 76-77

89

Ex. 340: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 89-94

14

Ex. 341: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 14-16

27

Ex. 342: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 27-29

61

Ex. 343: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 61-62

25

Ex. 344: "Tiento XXII a 3 de mano izquierda 7." (23) Juan Cabanilles, cc. 61-62

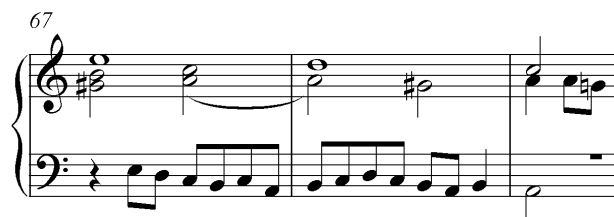
2) Encadeamento de Segundas Plagais e Segundas Autênticas



Ex. 345: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 83-84



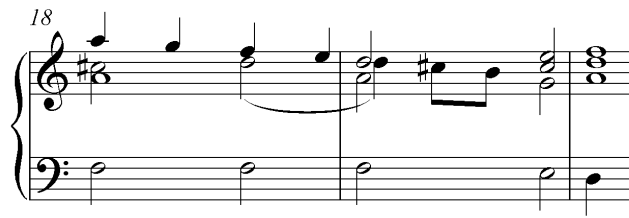
Ex. 346: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 29-30



Ex. 347: "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 67-69



Ex. 348: "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 70-72



Ex. 349: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 18-20



Ex. 350: "Otro de baxon de segundo" (9) Correa de Arauxo, cc. 19-21



Ex. 351: "Medio registro de baxon de prim" (11) Correa de Arauxo, cc. 70-72



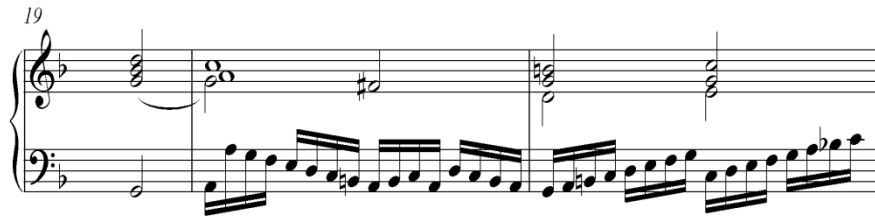
Ex. 352: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 60-62



Ex. 353: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 30-32



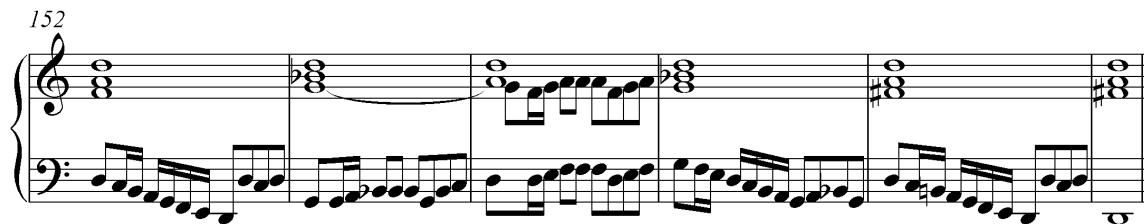
Ex. 354: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 21-22



Ex. 355: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 19-21

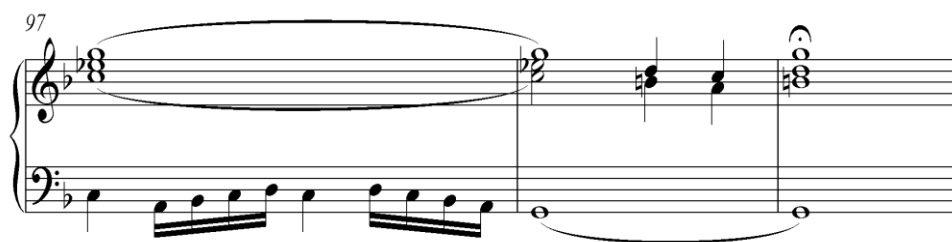
3) Cadência plagal

152



Ex. 356: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 152-157

97



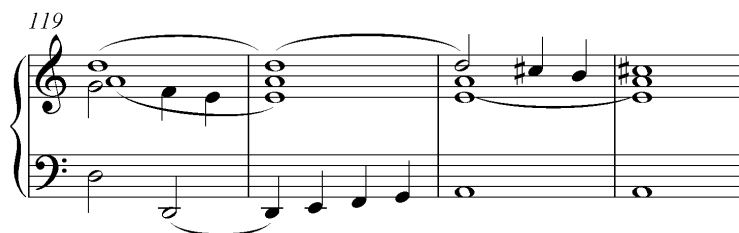
Ex. 357 : "Medio registro de baxon de prim" (11) Correa de Arauxo, cc. 97-99

151

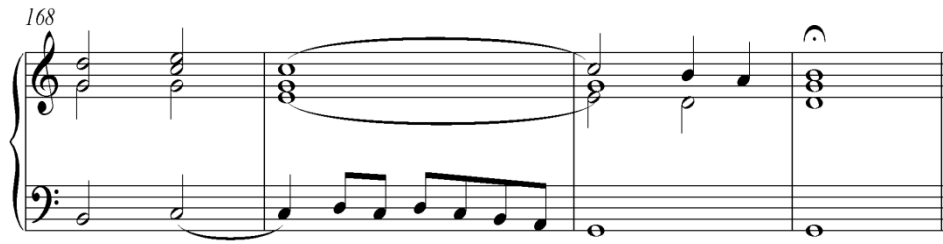


Ex. 358: "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 151-155

119



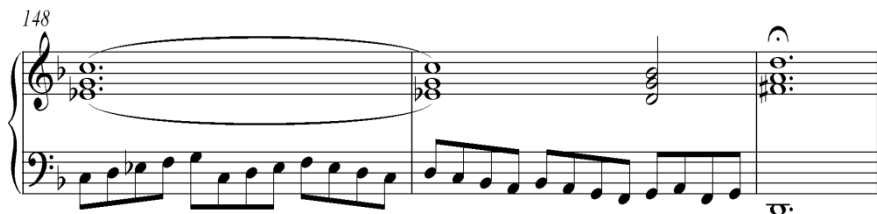
Ex. 359: "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 119-122



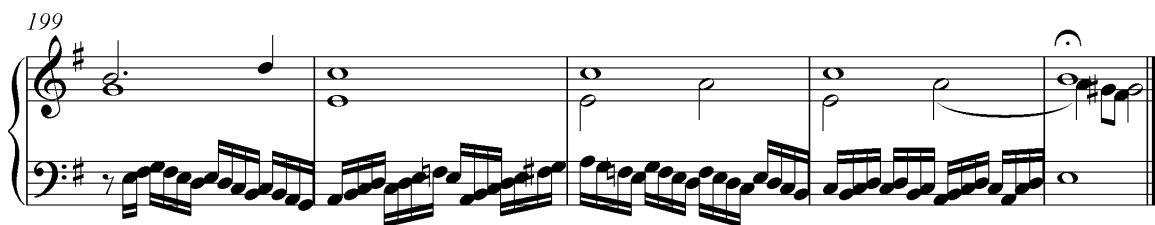
Ex. 360: "Medio registro de duodécimo" (15) Correa de Arauxo, cc. 168-171



Ex. 361: "Registro Bajo a tres" (19) Jusep Ximénez, cc. 182-185

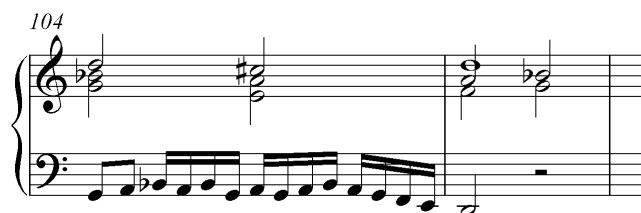


Ex. 362: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 148-150



Ex. 363: "Tiento XI: partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 199-203

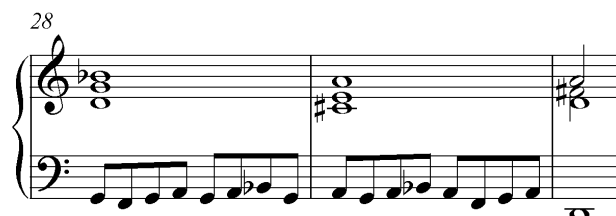
4) Duplo encadeamento de SA e QA: (I)-IV-V-I



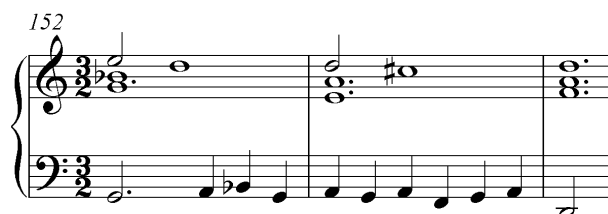
Ex. 364: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 104-105



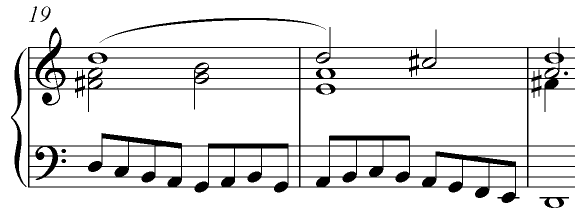
Ex. 365: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 135-136



Ex. 366: "Bajo, 1º tono" (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 28-30



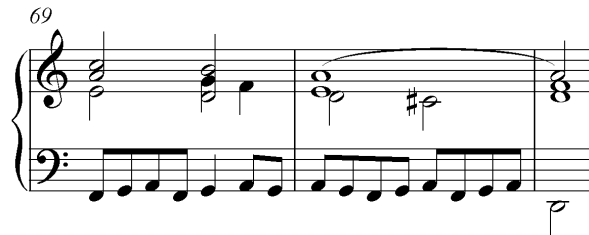
Ex. 367: "Bajo, 1º tono" (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 152-154



Ex. 368: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 19-21



Ex. 369: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 84-86



Ex. 370: "Otro de baxon de segundo" (9) Correa de Arauxo, cc. 69-71



Ex. 371: "Medio registro de baxon de prim." (10) Correa de Arauxo, cc. 90-91

35

Ex. 372: "Medio registro de baxon de prim." (11) Correa de Arauxo, cc. 35-37

57

Ex. 373: "Otro médio regist. de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 57-59

85

Ex. 374: "Outro de baxon de sexto" (14) Correa de Arauxo, cc. 85-90

41

Ex. 375: "Medio registro de duodécimo" (15) Correa de Arauxo, cc. 41-44

11

Ex. 376: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 11-14

29

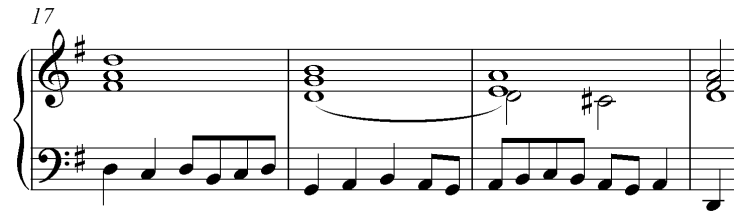
Ex. 377: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 29-32

58

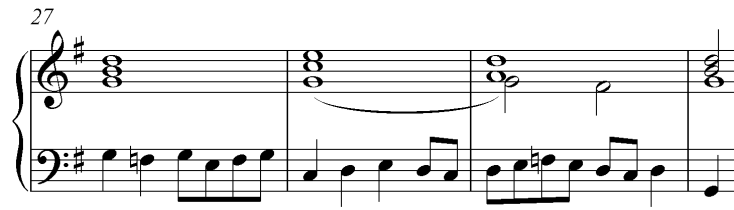
Ex. 378: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 58-61

171

Ex. 379: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16), Pablo Bruna cc. 171-174



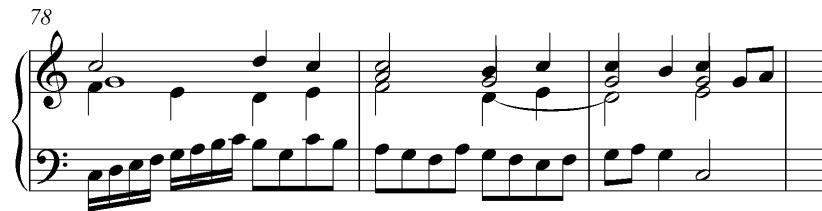
Ex. 380: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 17-20



Ex. 381: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 27-30



Ex. 382: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 70-72



Ex. 383: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 78-80

77

Ex. 384: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 77-78

78

Ex. 385: “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 78-79

44

Ex. 386: “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 44-46

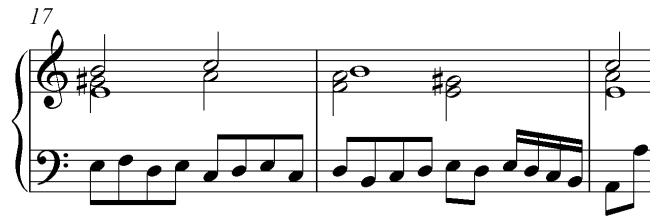
48

Ex. 387: “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 48-50

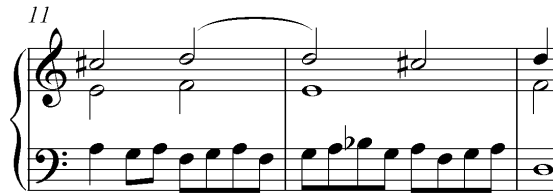


Ex. 388: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 55-56

5) Duplo encadeamento de QA: (I)-II-V-I



Ex. 389 "Otro médio regist. de baxon por almiré" (12) Correa de Arauxo, cc. 17-19



Ex. 390 "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 11-13



Ex. 391 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 47-49

17

Ex. 392 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 17-19

22

Ex. 393 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 22-24

31

Ex. 394 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 31-33

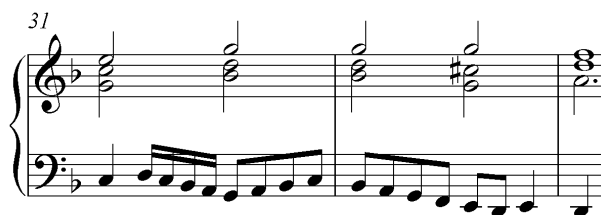
84

Ex. 395 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” (22) Juan Cabanilles, cc. 84-85

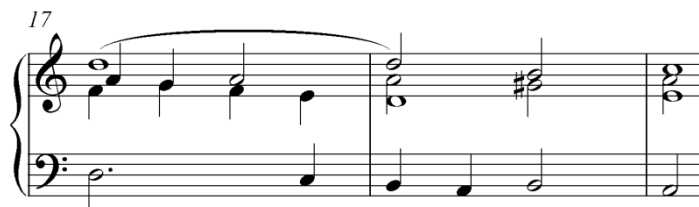
6) Duplo encadeamento de QA e SA: (I)-IV-VII-I



Ex. 396: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 31-33



Ex. 397: "Medio registro de baxon de prim." (11) Correa de Arauxo, cc. 31-33



Ex. 398: "Otro de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 17-19



Ex. 399: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 139-140

7) Motivos melódicos em escala



Ex. 400: "Obra de 1º tono de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 21-25



Ex. 401: "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 159-161



Ex. 402: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 56-61

8) Cadência frígia autêntica



Ex. 403: “Medio registro de baxon, de setimo” (6) Correa de Arauxo, cc. 20-22



Ex. 404: “Tiento de sexto tono: partido de mano izquierda” (23) Juan Cabanilles, cc. 55-56

9) Sequências harmônicas de Terceiras Autênticas



Ex. 405: “Medio registro de baxon, de segundo” (8) Correa de Arauxo, cc. 73-77



Ex. 406: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximenéz, cc. 108-111

10) Sequências harmônicas de Terceiras Autênticas e Quintas Autênticas



Ex. 407: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 8-16



Ex. 408: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 21-25

Ex. 409: "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 65-71

11) Sequências harmônicas de Quintas Autênticas

Ex. 410: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 51-56

Ex. 411: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 98-99

Ex. 412: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 121-123

Ex. 413: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 60-61

Ex. 414: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 66-68

Ex. 415: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 72-74

85

88

Ex. 416: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 85-90

92

95

Ex. 417: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 92-97

117

Ex. 418: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 117-119

Musical score for Ex. 419, measures 62-64. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff with block chords and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 62 starts with a treble chord of G4, B4, D5 and a bass line starting on G2. Measure 63 has a treble chord of A4, C5, E5 and a bass line starting on A2. Measure 64 has a treble chord of B4, D5, F#5 and a bass line starting on B2.

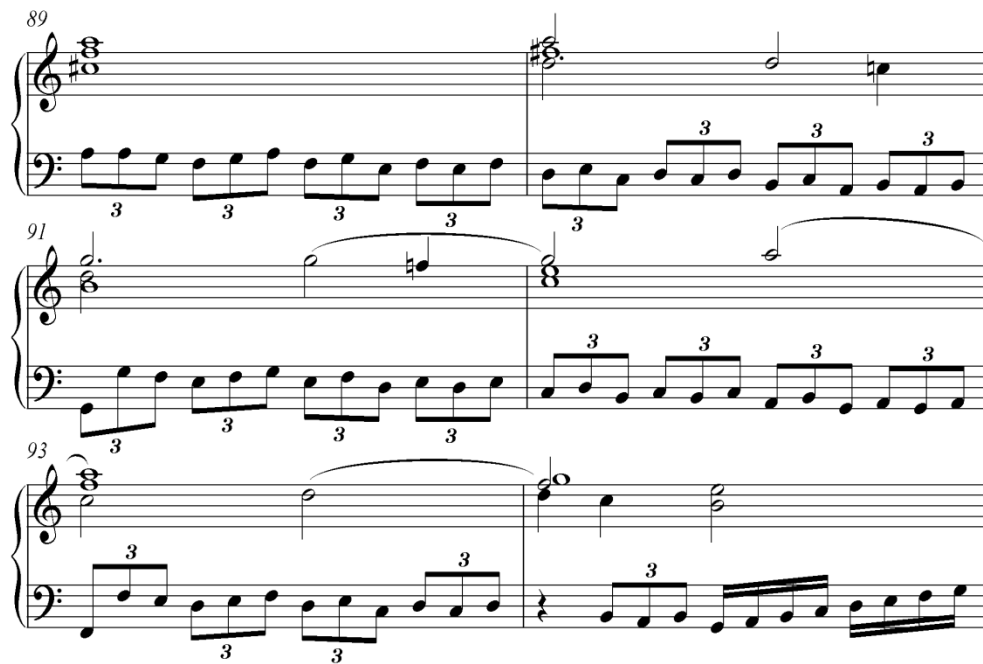
Ex. 419: "Bajo, 1º tono" (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 62-64

Musical score for Ex. 420, measures 62-73. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff with block chords and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 62 has a treble chord of G4, B4, D5 and a bass line starting on G2. Measure 63 has a treble chord of A4, C5, E5 and a bass line starting on A2. Measure 64 has a treble chord of B4, D5, F#5 and a bass line starting on B2. Measure 65 has a treble chord of C5, E5, G5 and a bass line starting on C3. Measure 66 has a treble chord of D5, F#5, A5 and a bass line starting on D3. Measure 67 has a treble chord of E5, G5, B5 and a bass line starting on E3. Measure 68 has a treble chord of F#5, A5, C6 and a bass line starting on F#3. Measure 69 has a treble chord of G5, B5, D6 and a bass line starting on G3. Measure 70 has a treble chord of A5, C6, E6 and a bass line starting on A3. Measure 71 has a treble chord of B5, D6, F#6 and a bass line starting on B3. Measure 72 has a treble chord of C6, E6, G6 and a bass line starting on C4. Measure 73 has a treble chord of D6, F#6, A6 and a bass line starting on D4.

Ex. 420: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 62-73



Ex. 421: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 133-135



Ex. 422: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 89-94

117

119

Ex. 423: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 117-121

123

127

129

Ex. 424: "Medio registro de baxon, de segundo" (8) Correa de Arauxo, cc. 123-131

90

Ex. 425: "Otro de baxon de segundo" (9) Correa de Arauxo, cc. 90-91

56

Ex. 426: "Medio registro de baxon de prim." (11) Correa de Arauxo, cc. 56-59

55

Ex. 427: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 55-59

123

Ex. 428: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 123-127

63

67

71

74

Ex. 429: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 63-75

88

92

Ex. 430: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 88-95

87

Ex. 431: Bajo de Premier Tono (18) Jusepe Ximénez, cc. 87-89

20

Ex. 432: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 20-23

66

Ex. 433: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 66-69

164

Ex. 434: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 164-167

171

Ex. 435: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 171-173

80

Ex. 436: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 80-81

120

Ex. 437: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 120-122

183

Ex. 438: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 183-187

7

Musical notation for Example 439, measures 7-8. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 439: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 7-8

9

Musical notation for Example 440, measures 9-10. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 440: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 9-10

30

Musical notation for Example 441, measures 30-32. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

33

Musical notation for Example 441, measures 33-35. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 441: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 30-35



Ex. 442: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 37-38



Ex. 443: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebatián Duron, cc. 60-65



Ex. 444: "Tiento partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 10-12



Ex. 445: "Tiento partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 14-17

90

94

97

100

Ex. 446: "Tiento partido de mano izquierda 3." (24) Juan Cabanilles, cc. 90-102

12) Sequências harmônicas de Quintas Plagais

Musical notation for Example 447, measures 43-50. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) features a sequence of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The left hand (bass clef) features a sequence of chords: G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter).

Musical notation for Example 447, measures 47-50. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) features a sequence of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The left hand (bass clef) features a sequence of chords: G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter).

Ex. 447: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 43-50

Musical notation for Example 448, measures 87-89. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) features a sequence of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The left hand (bass clef) features a sequence of chords: G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter).

Ex. 448: “Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda” (1) anónimo, cc. 87-89

Musical notation for Example 449, measures 48-50. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) features a sequence of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The left hand (bass clef) features a sequence of chords: G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter), G2 (quarter).

Ex. 449: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 48-50



Ex. 450: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 57-59



Ex. 451: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 69-71



Ex. 452: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 98-99



Ex. 453: “Registro baixo do 1º tom” (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 113-115

120

Ex. 454: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 120-122

130

Ex. 455: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 130-132

136

Ex. 456: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 136-138

139

Ex. 457: "Bajo, 1º tono" (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 139-142

125

Musical score for Ex. 458, measures 125-127. The score is in G major and 5/8 time. The right hand plays sustained chords, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

Ex. 458: "Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda" (5) San Lorenzo, cc. 125-127

121

123

Musical score for Ex. 459, measures 121-124. The score is in G major and 5/8 time. The right hand plays sustained chords, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

Ex. 459: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 121-124

43

47

Musical score for Ex. 460, measures 40-49. The score is in G major and 5/8 time. The right hand plays sustained chords, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

Ex. 460: "Medio registro de baxon, de segundo" (8) Correa de Arauxo, cc. 40-49

109

112

Ex. 461: "Medio registro de baxon, de segundo" (8) Correa de Arauxo, cc. 109-114

47

Ex. 462: "Medio registro de baxon de prim." (10) Correa de Arauxo, cc. 47-51

115

Ex. 463: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 115-118

152

Ex. 464: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 152-154

33

Ex. 465: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 33-36

78

Ex. 466: "Medio registro bajo [de 8º tono]" (17) Pablo Bruna, cc. 78-86

46

Ex. 467: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 46-50

89

Ex. 468: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 89-91

135

Ex. 469: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 135-138

167

Ex. 470: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 167-172

175

Ex. 471: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 175-181

24

Ex. 472: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 24-25

47

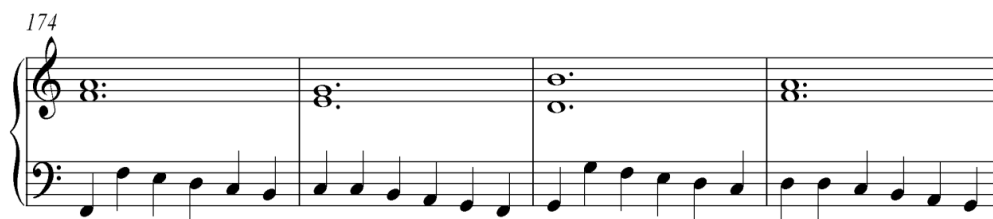
Ex. 473: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 47-50

69

Ex. 474: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 69-72

109

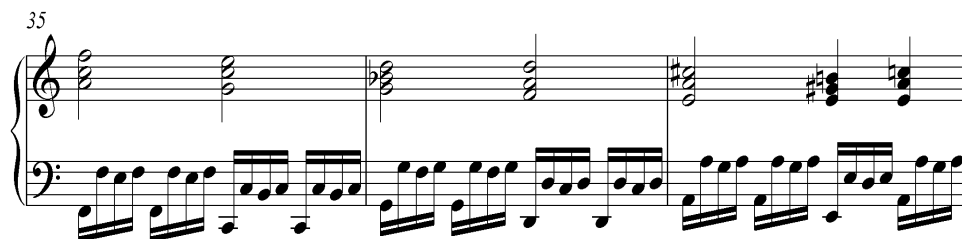
Ex. 475: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 109-111



Ex. 476: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 174-177

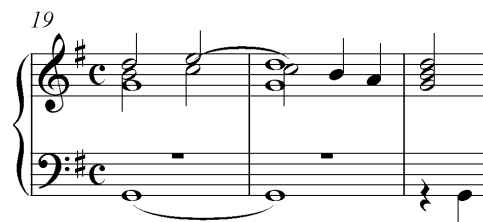


Ex. 477: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 118-120



Ex. 478: "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 35-37

13) Nota pedal



Ex. 479: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 19-21



Ex. 480: "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda" (1) anónimo, cc. 130-131

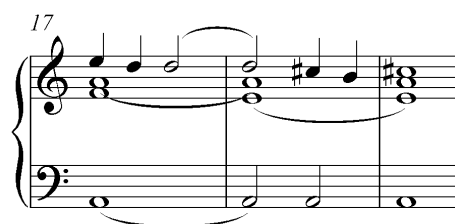
Nota pedal no soprano e no solo:



Ex. 481: "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 137-139



Ex. 482: "Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda" (5) San Lorenzo, cc. 132-133



Ex. 483: "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 17-19

Nota pedal no soprano e no solo:



Ex. 484: "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 196-201

Nota pedal no contralto e no solo:

Musical score for Ex. 485, measures 126-130. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent pedal point in the bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a steady bass line with half notes and quarter notes, including a sustained pedal point in the lower register.

Ex. 485: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 126-130

Nota pedal no soprano e no solo:

Musical score for Ex. 486, measures 133-138. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent pedal point in the bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a steady bass line with half notes and quarter notes, including a sustained pedal point in the lower register.

Ex. 486: "Medio registro de baxon, de segundo" (8) Correa de Arauxo, cc. 133-138

Musical score for Ex. 487, measures 53-55. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent pedal point in the bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a steady bass line with half notes and quarter notes, including a sustained pedal point in the lower register.

Ex. 487: "Otro de baxon de segundo" (9) Correa de Arauxo, cc. 53-55

Nota pedal figurada no solo:

The image shows a musical score for piano, measures 194-197. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment. A specific feature is a 'figured bass pedal note' (Nota pedal figurada no solo), which is a sustained bass note in the left hand that provides a harmonic foundation for the melody. The score is numbered 194 at the beginning.

Ex. 488: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 194-197

Apêndice II: Pré-imitações

Musical score for Ex. 489, measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The right hand (treble clef) plays a sequence of chords and notes: a whole note G4, a half note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, and a quarter note G4-A4-B4. The left hand (bass clef) is silent throughout these five measures.

Ex. 489: “Obra de 8º tono, medio registro, mano izquierda” (1) Anónimo, cc. 1-10

Musical score for Ex. 490, measures 1-13. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The right hand (treble clef) plays a sequence of chords and notes: a whole note G4, a half note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, a quarter note G4-A4-B4, and a quarter note G4-A4-B4. The left hand (bass clef) is silent throughout these thirteen measures.

Ex. 490: “Registro baixo de 1º tom” (2) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-13

Musical notation for the first system of Ex. 491, measures 1-6. The piece is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The right hand plays a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, then descending. The left hand provides a simple accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the second system of Ex. 491, measures 7-12. The right hand continues the melodic line with some chromaticism, including a tritone interval. The left hand accompaniment remains simple, supporting the melody.

Musical notation for the third system of Ex. 491, measures 13-17. The right hand features a more active melodic line with eighth-note patterns. The left hand accompaniment consists of chords and moving bass lines.

Musical notation for the fourth system of Ex. 491, measures 18-22. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand accompaniment continues with chords and moving bass lines.

Ex. 491: "Vajo, 1º tono" (3) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-22

Musical notation for the first system of Ex. 492, measures 1-5. The piece is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The right hand plays a melody starting on G4, moving up stepwise to D5. The left hand accompaniment is simple.

Musical notation for the second system of Ex. 492, measures 6-11. The right hand continues the melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment remains simple.

Musical notation for the third system of Ex. 492, measures 12-16. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand accompaniment continues with chords and moving bass lines.

Ex. 492: "Vajo de 1º tono" (4) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-16

Ex. 493: "Obra de 1º tono de registro de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 1-10

Ex. 494: "Medio registro de baxon de segundo" (6) Correa de Arauxo, cc. 1-22

7

11

15

20

Ex. 495: "Medio registro de baxon, de setimo" (7) Correa de Arauxo, cc. 1-24

Musical notation for Ex. 496, measures 1-6. The piece is in common time (C) and features a melody in the right hand with a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes, with some chords. The bass line is mostly rests.

Musical notation for Ex. 496, measures 7-11. The melody continues with quarter and eighth notes, and the bass line begins to have some notes.

Musical notation for Ex. 496, measures 12-15. The melody concludes with a final chord, and the bass line has a few notes.

Ex. 496: "Medio registro de baxon de segundo" (8) Correa de Arauxo, cc. 1-15

Musical notation for Ex. 497, measures 1-6. The piece is in common time (C) and features a melody in the right hand with a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes, with some chords. The bass line is mostly rests.

Musical notation for Ex. 497, measures 7-12. The melody continues with quarter and eighth notes, and the bass line begins to have some notes.

Musical notation for Ex. 497, measures 13-17. The melody continues with quarter and eighth notes, and the bass line has some notes.

Musical notation for Ex. 497, measures 18-21. The melody concludes with a final chord, and the bass line has a few notes.

Ex. 497: "Outro de baxon de segundo" (9) Correa de Arauxo, cc. 1-21

Ex. 498: "Medio registro de baxon de prim." (10) Correa de Arauxo, cc. 1-18

Ex. 499: "Medio registro de baxon de prim." (11) Correa de Arauxo, cc. 1-19

Musical score for Ex. 500, "Outro de baxon de noveno" (12) by Correa de Arauxo, measures 1-17. The score is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-6) shows a treble clef staff with a whole rest in the first measure, followed by chords in the second and third measures, and a melodic line in the fourth measure. The bass clef staff has whole rests. The second system (measures 7-12) features a treble clef staff with a melodic line starting in measure 7, and the bass clef staff with whole rests. The third system (measures 13-17) shows a treble clef staff with a melodic line starting in measure 13, and the bass clef staff with whole rests.

Ex. 500: "Outro de baxon de noveno" (12) Correa de Arauxo, cc. 1-17

Musical score for Ex. 501, "Outro medio regist. de baxon de noveno" (13) by Correa de Arauxo, measures 1-17. The score is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-6) shows a treble clef staff with a whole rest in the first measure, followed by chords in the second and third measures, and a melodic line in the fourth measure. The bass clef staff has whole rests. The second system (measures 7-12) features a treble clef staff with a melodic line starting in measure 7, and the bass clef staff with whole rests. The third system (measures 13-17) shows a treble clef staff with a melodic line starting in measure 13, and the bass clef staff with whole rests.

Ex. 501: "Outro medio regist. de baxon de noveno" (13) Correa de Arauxo, cc. 1-17

7

10

14

Ex. 502: "Outro de baxon de sexto" (14) Correa de Arauxo, cc. 1-16

Musical notation for Ex. 503, measures 1-6. The piece is in common time (C). The right hand plays a sequence of chords and moving lines, while the left hand remains silent.

Musical notation for Ex. 503, measures 7-11. The right hand continues with a more active melodic line, and the left hand begins to play a simple accompaniment.

Musical notation for Ex. 503, measures 12-15. The right hand features a series of eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment.

Musical notation for Ex. 503, measures 16-18. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment.

Ex. 503: "Medio registro de duodécimo" (15) Correa de Arauxo, cc. 1-18

Musical notation for Ex. 504, measures 1-5. The right hand plays a melodic line with some chromaticism, and the left hand is silent.

Musical notation for Ex. 504, measures 6-10. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment.

Ex. 504: "Tiento de 5º tono de mano izquierda" (16) Pablo Bruna, cc. 1-10

The first system of musical notation for Ex. 423 consists of five measures. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff has whole rests for the first two measures, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system of musical notation for Ex. 423 consists of five measures. The treble clef staff has a whole rest in measure 6, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff has whole rests for the first two measures, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The third system of musical notation for Ex. 423 consists of four measures. The treble clef staff has a whole note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff has whole rests for the first two measures, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The fourth system of musical notation for Ex. 423 consists of four measures. The treble clef staff has a whole note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Ex.423: "Medio registro bajo de 8º tono" (17) Pablo Bruna, cc. 1-18

The first system of musical notation for Ex. 424 consists of seven measures. The treble clef staff has a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff has whole rests for the first two measures, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system of musical notation for Ex. 424 consists of six measures. The treble clef staff has a whole note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff has whole rests for the first two measures, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The third system of musical notation for Ex. 424 consists of five measures. The treble clef staff has a whole note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Ex. 424: "Bajo de Premier Tono" (18) Jusepe Ximénez, cc. 1-18

Ex. 425: "Registro Bajo a tres" (19) Jusepe Ximénez, cc. 1-13

Ex. 426: "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono" (20) Jusepe Ximénez, cc. 1-19

Ex. 427: "Gaitilla de Mano Izquierda" (21) Sebastián Durón, cc. 1-6

Ex. 505 "Tiento partido de mano izquierda 8º tono" (22) Juan Cabanilles, cc. 1-11

Ex. 506 "Tiento de 2º tono partido de mano izquierda" (23) Juan Cabanilles, cc. 1-12

Musical notation for Ex. 507, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a half rest in the first measure. In the second measure, the right hand plays a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The left hand has a half rest. In the third measure, the right hand plays a quarter note D5, a quarter note C#5, and a quarter note B4. The left hand has a half rest. In the fourth measure, the right hand plays a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The left hand has a half rest.

Musical notation for Ex. 507, measures 5-8. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a half rest. In the second measure, the right hand plays a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The left hand has a half rest. In the third measure, the right hand plays a quarter note D5, a quarter note C#5, and a quarter note B4. The left hand has a half rest. In the fourth measure, the right hand plays a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The left hand has a half rest.

Ex. 507 "Tiento 3º tono partido de mano izquierda" (24) Juan Cabanilles, cc. 1-8

Musical notation for Ex. 508, measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a half rest. In the second measure, the right hand plays a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The left hand has a half rest. In the third measure, the right hand plays a quarter note D5, a quarter note C#5, and a quarter note B4. The left hand has a half rest. In the fourth measure, the right hand plays a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The left hand has a half rest. In the fifth measure, the right hand plays a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The left hand has a half rest.

Musical notation for Ex. 508, measures 6-9. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a half rest. In the second measure, the right hand plays a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The left hand has a half rest. In the third measure, the right hand plays a quarter note D5, a quarter note C#5, and a quarter note B4. The left hand has a half rest. In the fourth measure, the right hand plays a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The left hand has a half rest. In the fifth measure, the right hand plays a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The left hand has a half rest.

Ex. 508 "Tiento partido de mano izquierda de 8º tono" (25) Juan Cabanilles, cc. 1-9

Ex. 431: "Tiento partido de mano izquierda 7º tono" (26) Juan Cabanilles, cc. 1-9

Ex. 430: "Tiento de 3º tono partido de mano izquierda" (27) Juan Cabanilles, cc. 1-8

Ex. 429: "Tiento de 6º tono partido de mano izquierda" (28) Juan Cabanilles, cc. 1-12

Musical notation for Ex. 509, measures 1-8. The piece is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and melodic fragments, while the left hand is mostly silent, with a few notes appearing in the final measure.

Musical notation for Ex. 509, measures 9-14. The right hand continues with a more active melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Ex. 509 "Tiento partido de mano izquierda de 1º tono" (29) Juan Cabanilles, cc. 1-14

Musical notation for Ex. 510, measures 1-6. The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand plays a simple accompaniment of chords.

Musical notation for Ex. 510, measures 7-12. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

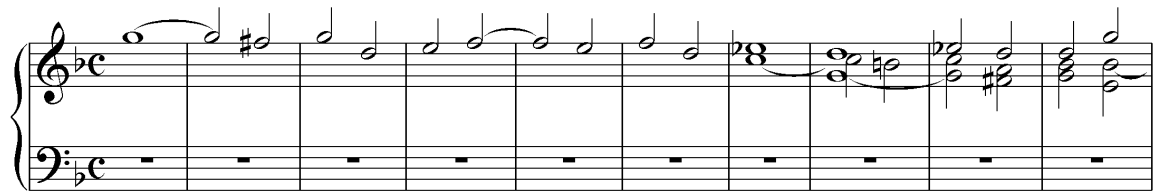
Ex. 510 "Tiento partido de mano izquierda de 5º tono" (30) Juan Cabanilles, cc. 1-12

Ex. 511 “Tiento de 4º tono partido de mano izquierda” (31) Juan Cabanilles, cc. 1-14

Ex. 512 “Tiento partido de mano izquierda 3º tono” (32) Juan Cabanilles, cc. 1-6



Ex. 513 "Tiento partit de mà esquerra" (33) Juan Cabanilles, cc. 1-5



Ex. 514 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (34) Juan Cabanilles, cc. 1-19



Ex. 515 "Gaitilla" (35) Juan Cabanilles, cc. 1-10

The first system of musical notation for Ex. 516 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The final measure of the system features a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the last two notes.

The second system of musical notation for Ex. 516 consists of two staves. The upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The final measure of the system features a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the last two notes.

The third system of musical notation for Ex. 516 consists of two staves. The upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The final measure of the system features a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the last two notes.

Ex. 516 "Tiento partido de mano izquierda. 1º tono" (37) Gabriel Menalt, cc. 1-16

The first system of musical notation for Ex. 517 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The final measure of the system features a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the last two notes.

The second system of musical notation for Ex. 517 consists of two staves. The upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The final measure of the system features a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the last two notes.

Ex. 517 "Tiento partido de mano izquierda. 8º tono" (38) Gabriel Menalt, cc. 1-11

Musical score for Ex. 518, measures 1-7. The score is in common time (C) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff contains whole notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, and A2.

Musical score for Ex. 518, measures 8-13. The treble staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F5, and G5, followed by a half note G5. The bass staff contains whole notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, and A1.

Musical score for Ex. 518, measures 14-17. The treble staff continues the melody with quarter notes A5, B5, and C6, followed by a half note C6. The bass staff contains whole notes: G1, F1, E1, and D1, followed by a sixteenth-note triplet pattern in the final two measures.

Ex. 518 "Tiento de medio registro de baxón de 2º tono" (39) Correa de Arauxo, cc. 1-17

Musical score for Ex. 519, measures 1-8. The score is in common time (C) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff contains whole notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, and A2.

Ex. 519 "Obra de 1º tono" (39) Joseph de Torres, cc. 1-8

Apêndice III: Modelos Sequenciais

Modelo I

Musical score for Modelo I, measures 1-5 and 6-10. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-5) shows a sequence of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system (measures 6-10) continues the sequence, with a measure rest in the right hand at measure 10.

Modelo II

Musical score for Modelo II, measures 1-4, 5-8, and 11-14. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-4) shows a sequence of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the sequence, with a measure rest in the right hand at measure 5. The third system (measures 11-14) continues the sequence, with a measure rest in the right hand at measure 11.

Modelo III

Measures 1-5 of the piece. The music is in C major, 4/4 time. The right hand features a series of chords and a melodic line with a trill. The left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Measures 6-8. The right hand continues with chords and a melodic line. The left hand maintains the eighth-note bass line.

Measures 9-11. The right hand features a melodic line with a trill. The left hand continues with the eighth-note bass line.

Measures 12-14. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand continues with the eighth-note bass line.

Measures 15-17. The right hand features a melodic line with a trill. The left hand continues with the eighth-note bass line. The piece concludes with a double bar line.

Modelo IV

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/4 time. The right hand features chords and a melodic line with a sharp sign. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Measures 6-8. The right hand continues with chords and a melodic line. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Measures 9-11. The right hand features chords and a melodic line. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Measures 12-14. The right hand has chords and a melodic line. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Measures 15-16. The right hand features chords and a melodic line. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Measures 17-19. The right hand has chords and a melodic line. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line.

Modelo V

Measures 1-6 of the piece. The music is in 2/4 time and C major. The right hand plays a simple melody with a dotted half note in the first measure, followed by quarter notes and eighth notes. The left hand is mostly silent, with a single bass note in the final measure.

Measures 7-10. The right hand continues the melody with eighth-note patterns and a quarter note. The left hand enters with a steady eighth-note accompaniment.

Measures 11-13. The right hand features block chords and a quarter note. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Measures 14-16. The right hand has block chords. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Measures 17-20. The right hand has block chords. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Measures 21-24. The right hand has block chords and a quarter note. The left hand continues the eighth-note accompaniment, ending with a double bar line.

Modelo VI

Measures 1-7 of the piece. The music is in 2/4 time. The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand remains mostly silent.

Measures 8-12. Measure 8 is marked with a '8'. The right hand features a sixteenth-note arpeggiated pattern, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Measures 13-16. The right hand continues with chords, and the left hand plays a more active eighth-note line.

Measures 17-19. The right hand has a sustained chord, while the left hand plays a descending eighth-note scale.

Measures 20-23. The right hand features a sustained chord with a melodic line, and the left hand plays a complex eighth-note pattern.

Measures 24-27. Measure 24 is marked with a '24'. The right hand has a sustained chord, and the left hand plays a descending eighth-note line.

Apêndice IV: Calendário de aulas

Local: Igreja de Sto. Ildefonso – Porto

Fevereiro (2013)

Aula	Dia	Hora
1	1	15h30-17h30
2	8	15h30-17h30
3	15	15h30-17h30

Março

Aula	Dia	Hora
4	1	15h30-17h30
5	8	15h30-17h30
6	15	15h30-17h30
7	22	15h30-17h30

Abril

Aula	Dia	Hora
8	5	15h30-17h30
9	19	15h30-17h30
10	26	15h30-17h30

Maio

Aula	Dia	Hora
11	3	15h30-17h30
12	10	15h30-17h30
13	17	15h30-17h30
14	24	15h30-17h30
15	31	15h30-17h30

Junho

Aula	Dia	Hora
16	7	15h30-17h30
17	14	15h30-17h30
18	21	15h30-17h30
19	28	15h30-17h30

Julho

Aula	Dia	Hora
20	5	15h30-17h30

Apêndice V: Planos de Aulas, Folhas de Trabalho e Relatórios

PLANO DE AULA Nº 1

Tipo: Grupo

Data: 1-2-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: A,B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Aquisição de conhecimentos teórico-práticos de harmonia:
 - a) Formação de acordes.
 - b) Distribuição das vozes no acorde.
 - c) Encadeamento dos acordes (soluções idiomáticas).
 - d) Tratamento das dissonâncias.
2. Compreensão do sistema tonal e do conceito de tonalidade.
3. Aprendizagem auditiva dos conceitos harmónicos.
4. Sensibilização para o reconhecimento auditivo dos encadeamentos harmónicos autênticos e plagais.
5. Implementação do conceito de métrica musical, de cadência e de ritmo harmónico.
6. Desenvolvimento da memória.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 1):

Aprendizagem de:

1. Encadeamentos harmónicos QP-QA e QA-QP nas posições de 8ª, 5ª e 3ª, no estado fundamental e na primeira inversão.
2. Encadeamentos harmónicos de SP-SA, nas posições de 5ª e 3ª.
3. Padrões tonais de encadeamentos harmónicos QP-QA e QA-QP.
4. Padrões tonais de Encadeamentos harmónicos de SP-SA.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

Metodologia de ensino-aprendizagem dos exercícios, padrões tonais e *modelos*, imitação dos mesmos ao instrumento; memorização e transferência do conhecimento adquirido para outras tonalidades.

1. Tocar e transpor encadeamentos harmónicos QP-QA e QA-QP nas posições de 8ª, 5ª e 3ª, cerrada, no estado fundamental e na primeira inversão.
2. Tocar e transpor encadeamentos harmónicos de SP-SA nas posições de 3ª e 8ª.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar, transpor e memorizar encadeamentos harmónicos QP-QA e de QA-QP nas posições de 8ª, 5ª e 3ª no estado fundamental e na primeira inversão.
2. Tocar, transpor e memorizar encadeamentos harmónicos de SP-SA nas posições de 8ª e de 3ª.
3. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais de QP-QA.
4. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais de encadeamentos harmónicos de SP-SA.
5. Tocar o “Registo baixo do 1º tom” de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627).
6. Ouvir o CD com gravações de tentos de meio-registo de baixo.

FOLHA DE TRABALHO Nº 1

1. Encadeamentos harmônicos de QP-QA e de QA-QP:

a) Posição de 8ª:

Musical notation for harmonic chain in 8th position. The piece is in G major. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. The treble line consists of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-G5, and a final G4-B4-D5 chord.

b) Posição de 5ª:

Musical notation for harmonic chain in 5th position. The piece is in G major. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4. The treble line consists of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-G5, and a final G4-B4-D5 chord.

c) Posição de 3ª:

Musical notation for harmonic chain in 3rd position. The piece is in G major. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4. The treble line consists of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-G5, and a final G4-B4-D5 chord.

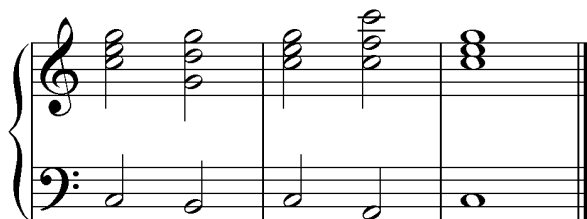
2. Encadeamentos harmônicos de QP-QA e de QA-QP, na primeira inversão:

a) Posição de 8ª⁶⁷:

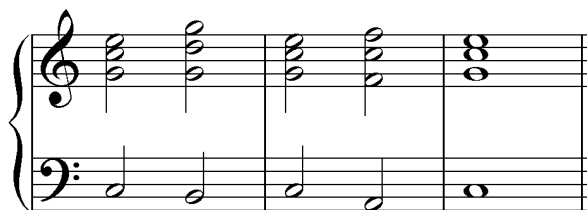
Musical notation for harmonic chain in 8th position, first inversion. The piece is in G major. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. The treble line consists of chords: A4-C5-E5, B4-D5-G5, and a final G4-B4-D5 chord.

⁶⁷ No acorde do IV grau a quinta não está duplicada, respeitando assim o “teclado partido”.

b) Posição de 5ª⁶⁸:

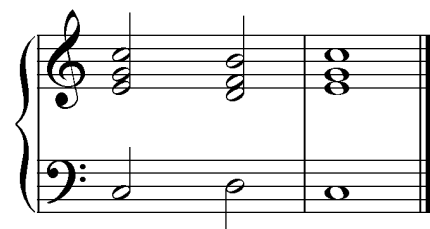


c) Posição de 3ª⁶⁹:

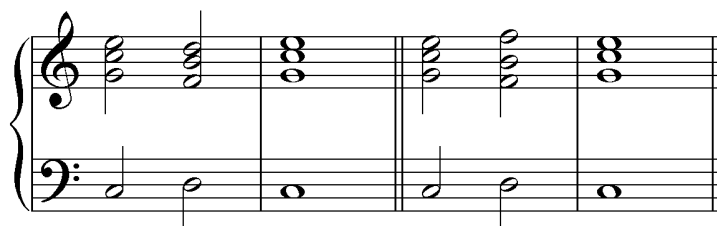


3. Encadeamento harmônico de SP-SA:

a) Posição de 8ª:



b) Posição de 3ª, com a duplicação da terceira ou da quinta:



⁶⁸ No acorde do V grau está duplicada a fundamental e no acorde do IV grau está duplicada a quinta.

⁶⁹ Nos acordes dos V e IV graus, estão duplicadas as fundamentais.

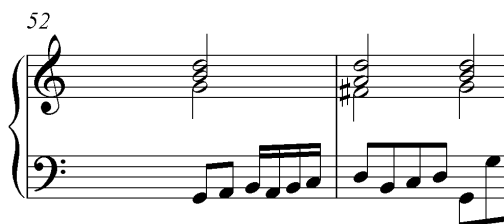
4. Padrões tonais com encadeamentos harmônicos de QP-QA:



4.1. Tiento de 5º tono de mano izquierda (16) Pablo Bruna, cc. 147-149



4.2. Registo baixo do 1º tom (2), Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 51-52



4.3. Registo baixo do 1º tom (2), Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 52-53



4.4. Registo baixo do 1º tom (2), Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 55-56



4.5. Bajo, 1º tono (3), Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 43-44



4.6. Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20) Jusepe Ximénez, cc. 131-132

5. Padrões tonais com encadeamentos harmônicos de SA-SP:



5.1. Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 83-84



5.2. Bajo, 1º tono (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 29-30

RELATÓRIO Nº 1

Após uma breve apresentação de todos os participantes, deu-se início às actividades com a folha de presenças e a aprovação de um calendário das vinte aulas que integram o estudo de caso. Foram mencionados os aspectos da assiduidade e pontualidade, relevantes para o bom funcionamento do estudo de caso.

Posteriormente foi apresentado o projecto de investigação, com particular enfoque no desenvolvimento do estudo de caso. Foi ainda esclarecido que os resultados obtidos pelos participantes nas tarefas marcadas são uma componente relevante da avaliação das estratégias educativas implementadas e como tal devem ser realizadas.

Foi entregue o seguinte material:

- a) Folha de trabalho nº1.
- b) Um CD com a gravação de tentos de meio-registo de baixo: “Registro baixo do 1º tom” de Sebastian Aguilera de Heredia (1561-1624); “Tiento de quinto tono de mano izquierda” de Pablo Bruna (1611-1679); “Quinto tiento de médio registro de baxon de primero tono” de Francisco Correa de Arauxo (1584-1654); “Tiento de quinto tono de mano izquierda” de Pablo Bruna (1611-1679); “Tiento de médio registro de bajo” de 1º tono de Sebastian Aguilera de Heredia (1561-1624) e “Gaitilla de mano izquierda” de Sebastián Durón .
- c) A partitura do “Registo baixo do 1º tom” de Sebastian Aguilera de Heredia.

Foram analisados os exercícios propostos na folha de trabalho nº1. Esta análise incidu na caracterização dos acordes e respectivos encadeamentos bem como na condução melódica e duplicação das vozes. Foi também objecto de análise o encadeamento dos acordes, no que respeita às notas comuns, de modo a evitar os intervalos paralelos de quinta e de oitava. Foi explicado o conceito de encadeamento autêntico e plagal, a partir das respectivas cadências, e adequados os conceitos à terminologia musical utilizada.

De seguida, cada um dos participantes executou no órgão os exercícios de encadeamentos harmónicos de QP-QA e QA-QP, no estado fundamental e primeira

inversão, ambos nas posições de terceira, quinta e oitava (ver folha de trabalho nº1, exemplo 1 e 2), nas tonalidades de RÉM, Rém, MibM e FÁM. Embora as tonalidades/modos utilizadas nos tentos do séc. XVII estejam circunscritas aquelas que melhor se adaptavam sonoramente ao temperamento mesotónico, característico nos órgãos da Península Ibérica, os exercícios foram realizados no maior número possível de tonalidades maiores e menores, com o objectivo de testar a agilidade cognitiva na transposição e adaptação ao “teclado partido”.

Na execução dos exercícios, o órgão foi registado de forma a destacar sonoramente a voz do baixo, focalizando a audição para os movimentos melódicos realizados por esta voz, conferindo-lhe o estatuto de solo, elemento de grande importância tendo em conta o modelo composicional subjacente. O registo utilizado no tiple foi de Flauta de 12 palmos e no baixo o Flautado Violão e o Flautado de 12 palmos. A possibilidade de registação do baixo com um registo palhetado foi, para já, posta de parte, para evitar o cansaço auditivo.

A execução dos exercícios de encadeamentos no “teclado partido” causou algumas dúvidas, no que respeita à condução melódica e à possibilidade da supressão de vozes, aspecto que foi alvo de esclarecimento com o recurso a vários exemplos realizados. A execução dos acordes na mão direita, na tessitura contígua à divisão do teclado (dó#¹), por vezes obriga à supressão de uma das notas do acorde, com excepção da terceira, para que essa divisão não seja ultrapassada, evitando que vozes do acompanhamento passem para solo.

Todos os exercícios de encadeamentos harmónicos foram tocados na posição cerrada, libertando plenamente a mão esquerda para a execução do solo, como se evidencia, em regra, nos tentos de meio-registo de baixo.

Os últimos 10 minutos da aula foram reservados a um momento de avaliação que consistiu em dois exercícios: 1) Encadeamentos harmónicos de QP-QA / QA-QP, no estado fundamental e 2) Encadeamentos harmónicos de QP-QA / QA-QP na primeira inversão,

ambos nas posições de terceira, quinta e oitava, sendo a tonalidade escolhida, para todos os participantes, a de SolM⁷⁰.

Excepcionalmente, este momento de avaliação, que teve como objectivo geral verificar o nível de reacção e compreensão à matéria dada, foi realizado no final da aula. Contudo, a partir das aulas seguintes será efectuada no início da aula mediante o trabalho efectuado a partir das tarefas atribuídas. Este momento de avaliação foi contínuo, sem interrupções para perguntas ou dúvidas, de forma a permitir um registo mais acurado dos resultados obtidos por cada um dos participantes. Os resultados obtidos pelos quatro participantes foram os seguintes:

Participante A

Encadeamentos de QP-QA / QA-QP no estado fundamental

Tonalidade	Avaliação ⁷¹	Observações
Sol M 3ª, 5ª e 8ª	5	

Encadeamentos de QP-QA / QA-QP na 1ª inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sol M 3ª, 5ª e 8ª	5	Problema: Duplicação da terceira

Participante B:

Encadeamentos de QP-QA / QA-QP no estado fundamental

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sol M 3ª, 5ª e 8ª	5	

Encadeamentos de QP-QA / QA-QP na 1ª inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sol M 3ª, 5ª e 8ª	2	Problemas: Duplicação da terceira, adequação ao “teclado partido”, erros na sequência dos acordes, acorde sem sensível, oitavas paralelas,

Participante C:

Encadeamentos de QP-QA / QA-QP no estado fundamental

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sol M 3ª, 5ª e 8ª	5	

⁷⁰ Os exemplos apresentados na folha de trabalho estão na tonalidade de DóM.

⁷¹ Nível 1- Muito mau; nível 2- Mau; nível 3- Razoável; nível 4- Bom; nível 5- Muito bom (Metodologia Científica Fundamentos Métodos e Técnicas, Manuel João Vaz Freixo, 2011, pág. 213).

Encadeamentos de QP-QA / QA-QP na 1ª inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sol M 3ª, 5ª e 8ª	2	Problemas: Duplicação da terceira, acordes errados, falta de fluência, oitavas paralelas

Participante D:**Encadeamentos de QP-QA / QA-QP no estado fundamental**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sol M 3ª, 5ª e 8ª	5	

Encadeamentos de QP-QA / QA-QP na 1ª inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sol M 3ª, 5ª e 8ª	5	

CONCLUSÕES

Em relação ao primeiro exercício, encadeamentos QP-QA / QA-QP no estado fundamental nas três posições, verificou-se que todos os participantes o executaram de forma ágil e sem qualquer problema, dada a simplicidade do exercício.

No segundo exercício verificou-se algumas questões nas realizações dos participantes A, B e C relacionadas com a duplicação da terceira nos acordes na primeira inversão, cuja compreensão teórica foi adquirida mas na prática não foi aplicada.

No caso dos participantes B e C, verificou-se também falhas ao nível do paralelismo de oitavas associado à duplicação da terceira, verificando-se a necessidade de reforçar este aspecto.

No participante B verificou-se algumas lacunas ao nível da memorização, falta de fluidez e correcção dos acordes.

Em suma, o objectivo desta breve avaliação foi verificar as capacidades de compreensão e aquisição de conhecimentos dos alunos, dado que a matéria avaliada integra a lista de tarefas para a aula seguinte, com a repetição dos exercícios em várias tonalidades.

PLANO DE AULA Nº 2

Tipo: Grupo

Data: 8-2-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

2. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia: formação dos acordes e respectiva distribuição das vozes; o encadeamento de acordes e o tratamento das dissonâncias.
3. Compreensão do sistema tonal e do conceito de tonalidade.
4. Formação do ouvido harmónico.
5. Sensibilização auditiva para o reconhecimento dos encadeamentos harmónicos.
6. Implementação da noção de métrica musical como a noção de cadência e de ritmo harmónico.
7. Desenvolvimento dos vários tipos de memória.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº2):

1. Encadeamentos de QP-QA com figuração harmónica (retardo 4-3 e duplo-retardo), nas posições de 8ª, 5ª e 3ª, cerrada, no estado fundamental.
2. Pêndulo de SP-SA, com figuração harmónica (retardo 7-6), nas posições de 8ª e 3ª.
3. Padrões tonais com encadeamentos harmónicos de QP-QA, com retardo 4-3.
4. Padrões tonais com encadeamentos harmónicos de QP-QA, com duplo-retardo.
5. Padrões tonais de encadeamentos harmónicos de SP-SA, com retardo 7-6.
6. Padrões tonais com encadeamentos harmónicos de QP-QA, com o retardo no baixo.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar, transpor e memorizar encadeamentos harmónicos QP-QA e de QA-QP nas posições de 8ª, 5ª e 3ª, no estado fundamental e na primeira inversão.
2. Tocar, transpor e memorizar encadeamentos harmónicos de SP-SA nas posições de 8ª e de 3ª.
3. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com encadeamentos harmónicos de QP-QA.
4. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais de encadeamentos harmónicos de SP-SA.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar e transpor encadeamentos harmónicos de QP-QA com retardo 4-3, nas posições de 8ª, 5ª e 3ª, no estado fundamental.
2. Tocar e transpor encadeamentos harmónicos de QP-QA com duplo-retardo, nas posições de 8ª, 5ª e 3ª, no estado fundamental.
3. Tocar e transpor encadeamentos harmónicos de segunda plagal SP-SA com retardo 7-6, nas posições de 8ª e 3ª.
4. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com encadeamentos harmónicos de QP-QA, com retardo 4-3.
5. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com encadeamentos harmónicos de QP-QA, com duplo retardo.
6. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com encadeamentos harmónicos de SP-SA, com retardo 7-6.
7. Tocar o “Registo baixo do 1º tom” de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627).
8. Ouvir a gravação.

FOLHA DE TRABALHO Nº 2

1. Encadeamentos harmônicos de QP-QA, nas posições de 8ª, 5ª e 3ª, cerrada, com figuração harmônica:

a) Retardo 4-3:

Musical notation for exercise 1a, showing a sequence of chords and notes in the right and left hands, illustrating a 4-3 retardation.

b) Duplo-retardo:

Musical notation for exercise 1b, showing a sequence of chords and notes in the right and left hands, illustrating a double retardation.

2. Pêndulo harmônico de SP-SA, nas posições de 8ª e 3ª, com retardo 7-6:

Musical notation for exercise 2, showing a sequence of chords and notes in the right and left hands, illustrating a harmonic pendulum with a 7-6 retardation.

a) Com a duplicação da terceira:



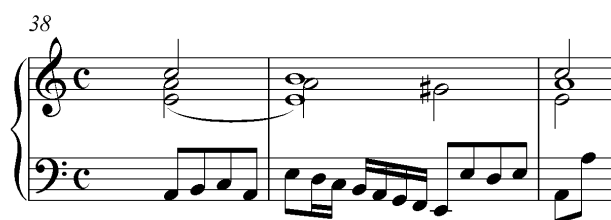
b) Com a duplicação da quinta:



3. Padrões tonais com encadeamentos harmônicos de QP-QA com retardo 4-3:

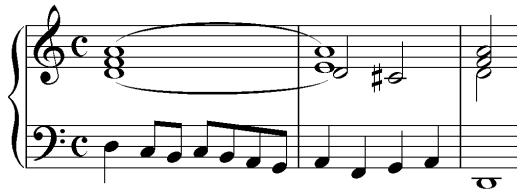


3.1 "Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda", anónimo (1), cc. 128-130



3.2 "Bajo, 1º tono" (4), Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 38-40

13



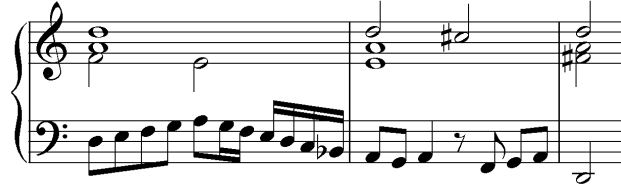
3.3 "Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda" (5), Pedro de San Lorenzo, cc. 13-15

19



3.4 "Registro baixo do 1º tom" (2), Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 19-20

21



3.5 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 21-22

127



3.6 "Registro baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 127-128

26



3.7 "Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 26-28



3.8 "Medio registro de baxon, de setimo, por desol, de diez y seis" (7) Correa de Arauxo, cc. 33-35



3.9 "Otro de baxon de segundo por desolrre, de ocho" (9) Francisco Correa de Arauxo, cc. 96-98



3.10 "Otro de baxon de noveno, por alamiré de ocho" (12) Francisco Correa de Arauxo, cc. 41-43



3.11 "Medio registro bajo" [de 8º tono] (17) Pablo Bruna, cc. 38-40



3.12 "Medio registro bajo" [de 8º tono] (17) Pablo Bruna, cc. 52-55

103

3.13 “Medio Registro de Bajo de Sexto Tono” (20) Jusepe Ximénez, cc. 103-104

6

3.14 “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 6-7

18

3.15 “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 18-19

52

3.16 “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 52-54

67

3.17 “Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda” (21) Sebastián Duron, cc. 67-69



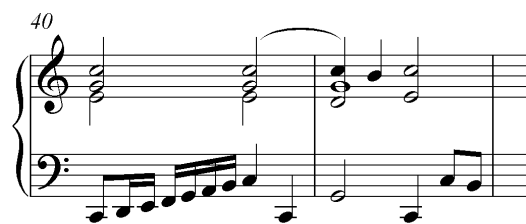
3.18 "Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda" (21) Sebastián Duron, cc. 89-94



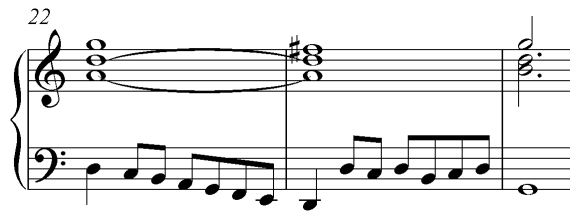
3.19 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 27-29



3.20 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 61-62



3.21 "Registo baixo do 1º tom" (2) Sebastián Agillera de Heredia, cc. 40-41



3.22 “Medio registro de duodécimo irreg por gesol, de ocho” (15) Francisco Correa de Arauxo, cc. 22-24

4. Padrões tonais com encadeamentos harmônicos de QP-QA com duplo-retardo:

190

4.1. "Medio registro de baxon, de setimo" (6) Correa de Arauxo, cc. 190-192

20

4.2. "Medio registro de baxon" (11) Correa de Arauxo, cc. 20-22

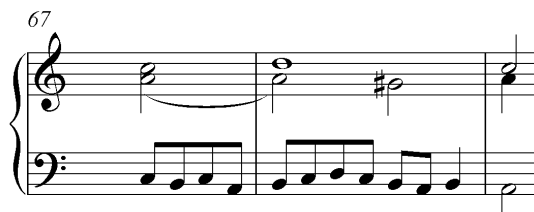
92

4.3. "Medio registro de baxon" (11) Correa de Arauxo, cc. 92-94

151

4.4. "Otro médio regist. de baxon" (12) Correa de Arauxo, cc. 151-155

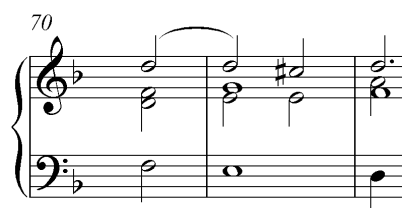
5. Padrões tonais com encadeamentos harmônicos de SP-SA, com retardo 7-6:



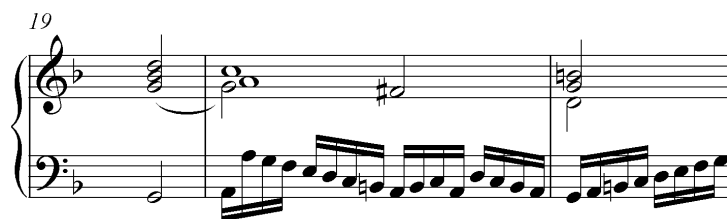
5.1. "Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 67-69



5.2. "Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda" (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 70-72



5.3. "Medio registro de baxon" (11) Correa de Arauxo, cc. 70-72



5.4. "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" (22) Juan Cabanilles, cc. 19-21



5.5. "Medio registro bajo" [de 8º tono] (17) Pablo Bruna, cc. 60-62

RELATÓRIO Nº 2

Esta aula teve apenas a presença de dois participantes, dado que os participantes A e C faltaram por motivos pessoais. Assim a avaliação das tarefas da aula anterior (nº1) foi, posteriormente, realizada aos participantes A e C e incluída neste relatório por se considerar relevante para a análise dos dados.

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Na sequência do trabalho da aula anterior procedeu-se à avaliação das tarefas marcadas⁷² cujos resultados obtidos pelos participantes foram os seguintes:

Participante A⁷³

Tarefa nº1

Encadeamentos de QP-QA / QA-QP no estado fundamental

Tonalidade	Avaliação	Observações
Ré M 8ª	5	
Mim 5ª	5	
Mib 3ª	5	
Fám 3ª	3	Problema: Duplicação da terceira

Tarefa nº2

Encadeamentos de QP-QA / QA-QP na 1ª inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
FáM 8ª	3	Problema: Duplicação da terceira
Solm 5ª	3	Problema: Duplicação da terceira
LáM 3ª	3	Problema: Duplicação da terceira
Dó#m 8ª	3	Problema: Duplicação da terceira

⁷² Ver o plano de aula nº1.

⁷³ Dados obtidos em encontro posterior: 14 de Fevereiro de 2013 na Universidade de Aveiro.

Tarefa nº3**Encadeamentos de SP-SA**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM 8ª	4	
FáM 3ª	2	Problema: Acorde errado (VII grau)

Tarefa nº4**Padrões tonais de QP-QA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.3	-1Tom	5	

Tarefa nº5**Padrões tonais de SP-SA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
5.1	-1Tom	5	

Tarefa nº 6

Tocou o "Registro baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
--	-----	---	-----	--

Tarefa nº7

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

Participante B**Tarefa nº1****Encadeamentos de QP-QA / QA-QP no estado fundamental**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Ré M 8ª	5	
Mim 5ª	5	
Mib 3ª	4	Problema: Acorde sem a terceira
Fám 3ª	3	Problema: Não respeitou a extensão "teclado partido"

Tarefa nº2**Encadeamentos de QP-QA / QA-QP na 1ª inversão**

Tonalidade	Avaliação	Observações
FáM 8ª	1	Problema: Não memorizou o exercício
Solm 5ª	3	Problemas: Duplicação da terceira, dúvidas sobre a tonalidade
LáM 3ª	5	
Dó#m 8ª	2	Problemas: Acordes errados, dúvidas no pêndulo de QP, dúvidas sobre a tonalidade

Tarefa nº3**Encadeamentos de SP-SA**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM 8ª	2	Problema: Acorde errado (VII grau)
FáM 3ª	2	Problema: Não respeitou o âmbito do “teclado partido”, acordes errados

Tarefa nº4**Padrões tonais de QP-QA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.3	-1Tom	2	Problema: Dificuldade na transposição

Tarefa nº5**Padrões tonais de SP-SA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
5.1	-1Tom	2	Problema: Não respeitou o âmbito do “teclado partido”

Tarefa nº 6

Tocou o “Registo baixo do 1º tom” de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº7

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

Participante C**Tarefa nº1****Encadeamentos de QP-QA / QA-QP no estado fundamental**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Ré M 8ª	5	
Mim 5ª	5	
Mib 3ª	5	
Fám 3ª	4	Problema: Acorde errado (IV grau)

Tarefa nº2**Encadeamentos de QP-QA / QA-QP na 1ª inversão**

Tonalidade	Avaliação	Observações
FáM 8ª	5	
Solm 5ª	5	
LáM 3ª	5	
Dó#m 8ª	2	Problemas: Acordes errados, dúvidas sobre a tonalidade

Tarefa nº3**Encadeamentos de SP-SA**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM 8ª	5	
FáM 3ª	4	Problema: oitavas paralelas

Tarefa nº4**Padrões tonais de QP-QA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.3	-1Tom	5	

Tarefa nº5**Padrões tonais de SP-SA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
5.1	-1Tom	5	

Tarefa nº 6

Tocou o "Registro baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
--	-----	---	-----	--

Tarefa nº7

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

Participante D**Tarefa nº1****Encadeamentos de QP-QA / QA-QP no estado fundamental**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Ré M 8ª	5	
Mim 5ª	5	
Mib 3ª	4	Faltou a terceira do acorde
Fám 3ª	5	

Tarefa nº2**Encadeamentos de QP-QA / QA-QP na 1ª inversão**

Tonalidade	Avaliação	Observações
FáM 8ª	5	
Solm 5ª	5	
LáM 3ª	5	
Dó#m 8ª	2	Problema: Acorde errado (IV grau)

Tarefa nº3**Encadeamentos de SP-SA**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RÉM 8ª	5	
FáM 3ª	5	

Tarefa nº4**Padrões tonais de QP-QA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.3	-1Tom	5	

Tarefa nº5**Padrões tonais de SP-SA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
5.1	-1Tom	5	

Tarefa nº 6

Tocou o “Registo baixo do 1º tom” de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº7

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

A opção inicial por tonalidades próximas de DÓM, teve como objectivo reforçar a autoconfiança na execução dos exercícios. Posteriormente, a introdução de uma tonalidade afastada de DÓM permitiu avaliar a capacidade e a agilidade cognitiva no exercício da transposição, bem como a aptidão para a resolução de problemas associados à execução no “teclado partido”.

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFAS	AVALIAÇÃO															
	A				B				C				D			
Nº1: Encadeamentos de QP-QA / QA-QP no estado fundamental	5	5	5	3	5	5	3	3	5	5	5	4	5	5	5	5
Nº2: Encadeamentos de QP-QA / QA-QP na 1ª inversão	3	3	3	3	1	3	5	2	5	5	5	2	5	5	5	2
Nº3: Encadeamentos de SP-SA	4		2		2		2		5		4		5		5	
Nº4: Padrões tonais de QP-QA	5				2				5				5			
Nº5: Padrões tonais de SP-SA	5				2				5				5			
Nº6: Tocou o “Registo baixo do 1º tom”	✓				✓				✓				✓			
Nº7: Ouviu a gravação	✓				✓				✓				✓			

O participante B manifestou que não preparou as tarefas por motivo de falta de tempo. A impreparação deste participante teve efeitos na sua prestação das tarefas, como se pode inferir da leitura da tabela 1, foi também o participante que revelou mais dificuldades no domínio do “teclado partido” e na transposição.

Genericamente, os exercícios que suscitaram mais problemas foram aqueles em que se requeria a aplicação da primeira inversão. Neste ponto, foram significativas as realizações dos participantes A e B, cujo erro recorrente foi o da duplicação da terceira, razão pela qual se deverá reforçar as estratégias para a resolução deste problema.

3. NOVOS CONTEÚDOS

Foi distribuída a folha de trabalho nº2 sendo realizada uma análise harmónica dos exercícios e explicadas as regras de realização dos retardos 4-3, 7-6 e duplo-retardo.

Passou-se à execução dos exercícios de encadeamentos de QP-QA e SP-SA, com a aplicação dos retardos, que foram transpostos para as tonalidades de Fám, Solm, MibM e LáM. Na execução dos exercícios, o problema mais frequente relacionou-se com a adaptação ao “teclado partido”. Com o objectivo de superar este problema foram sugeridas várias soluções como a supressão de uma das vozes de acompanhamento, a mudança de posição do acorde ou a execução na oitava superior.

Depois de analisados harmonicamente os padrões tonais de encadeamentos de QP-QA com retardo 4-3 e duplo-retardo e de SP-SA com retardo 7-6 foram tocados pelos participantes na tonalidade original e transpostos para as tonalidades de Fám, LáM (os encadeamentos no modo maior) e Dóm e Solm (os encadeamentos no modo menor). Tendo o participante B revelado dificuldades na transposição dos padrões tonais, foi-lhe aconselhado que pensasse harmonicamente e evitasse a transposição nota-a-nota.

Embora não fazendo parte do Plano de Aula, e com a finalidade de testar alguns dos conhecimentos adquiridos, foi pedido a cada um dos participantes que improvisasse um solo de baixo com o respectivo acompanhamento recorrendo apenas aos encadeamentos

harmónicos de QP-QA, no estado fundamental e de primeira inversão, com e sem retardo, podendo ser aplicada figuração, eventualmente a do padrão tonal 3.1 (folha de trabalho nº2), anteriormente analisado e tocado em várias tonalidades.

O participante B, após várias tentativas, não conseguiu focalizar-se no objectivo da tarefa e apenas divagou harmonicamente. O participante D realizou o exercício, embora tivesse entrado num processo de repetição das mesmas fórmulas harmónicas. Este exercício permitiu chamar a atenção dos participantes para a importância da memorização de fórmulas harmónicas e dos padrões tonais, como base de trabalho para a implementação da improvisação, e ainda para a questão da “economia de meios” ou seja para criação de um discurso musical claro e conciso.

PLANO DE AULA Nº 3

Tipo: Grupo

Data: 15-2-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: A,B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia:
 - a) Formação de vários tipos de acordes.
 - b) Distribuição das vozes nos acordes.
 - c) Encadeamento dos acordes (soluções idiomáticas).
 - d) Tratamento das dissonâncias.
2. Explicação do sistema tonal e do conceito de tonalidade.
3. Formação auditiva para o reconhecimento dos acordes e seus encadeamentos harmónicos.
4. Implementação do conceito de métrica musical e de cadência bem como de ritmo harmónico.
5. Desenvolvimento da memória.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº3):

1. Duplo Encadeamento Autêntico⁷⁴ (DEA) (I)-IV-V-I.
2. DEA (I)-IV-V-I com figuração harmónica.
3. DEA (I)-IV-VII-I.
4. Cadências no baixo.

⁷⁴ Verifica-se um duplo encadeamento autêntico quando, pelo menos, um dos encadeamentos é de quinta autêntica. O acorde do V grau deve integrar a sensível.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar e transpor encadeamentos harmônicos de QP-QA com retardo 4-3 e duplo-retardo, nas posições de 8ª, 5ª e 3ª, cerrada, no estado fundamental.
2. Tocar e transpor encadeamentos harmônicos de SP-SA com retardo 7-6, nas posições de 8ª e 3ª.
3. Tocar e transpor padrões tonais com encadeamentos harmônicos de QP-QA e de SP-SA.

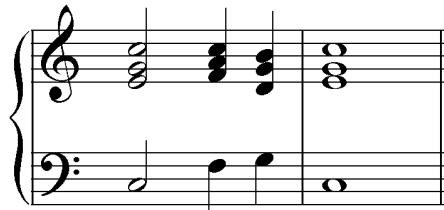
TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar e transpor o DEA (I)-IV-V-I, nas posições de 8ª, 5ª e 3ª.
2. Tocar e transpor o DEA (I)-IV-V-I, nas posições de 8ª, 5ª e 3ª com retardo 4-3.
3. Tocar e transpor o DEA (I)-IV-V-I, nas posições de 8ª, 5ª e 3ª com duplo retardo.
4. Tocar e transpor o DEA (I)-IV-VII-I, nas posições de 8ª, 5ª e 3ª.
5. Tocar e transpor a cadência no baixo com o DEA I-VII-I, com retardo 7-6.
6. Tocar e transpor a cadência no baixo com o DEA IV-VII-I.
7. Tocar e transpor a cadência no baixo com o DEA IV-V-I.
8. Tocar e transpor padrões tonais com o DEA (I)-IV-V-I.
9. Tocar o “Registo baixo do 1º tom” de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627).
10. Ouvir a gravação.

FOLHA DE TRABALHO Nº 3

1. DEA (I)-IV-V-I, no estado fundamental:

a) Posição de 8ª:



b) Posição de 5ª:

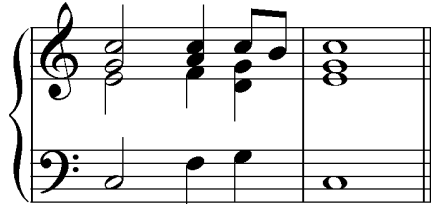


c) Posição de 3ª:



2. DEA (I)-IV-V-I, com figuração harmónica:

a) Com retardo 4-3:



b) Com duplo-retardo:

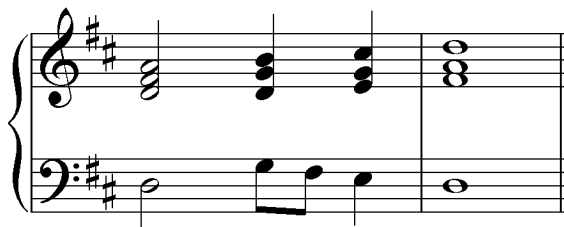


3. DEA (I)-IV-VII-I:

a) Posição de 8ª:



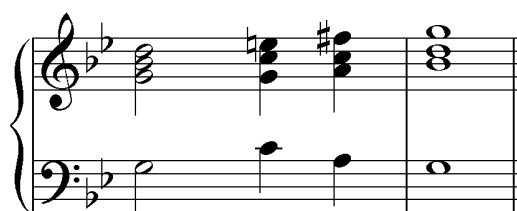
b) Posição de 5ª⁷⁵ com nota de passagem no baixo:



c) Posição de 3ª:



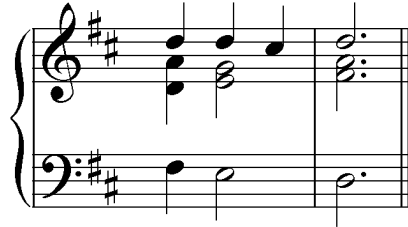
d) Posição de 5ª, no modo menor:



⁷⁵ "Cláusula do soprano".

4. Cadências no baixo:

a) Pêndulo harmônico de SP-SA com retardo 7-6:



b) DEA (I)-II-V-I:



c) DEA (V)-IV-V-I:



d) Retardo no baixo:



5. Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA com retardo no baixo:

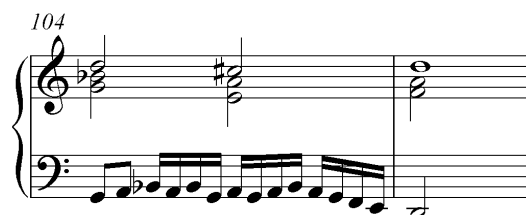


5.1 “Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda” [5] Pedro de San Lorenzo, cc. 111-112



5.2 “Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda” [22] Juan Cabanilles, cc. 14-16

6. Padrões tonais com o DEA (I)-IV-V-I:



6.1 “Registro baixo do 1º tom” [2] Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 104-105

135

Musical score for 'Registro baixo do 1º tom' [2] by Sebastián Aguilera de Heredia, measures 135-136. The score is in G major, 2/4 time. The right hand plays chords on a grand staff, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

6.2 “Registro baixo do 1º tom” [2] Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 135-136

28

Musical score for 'Bajo, 1º tono' [3] by Sebastián Aguilera de Heredia, measures 28-30. The score is in G major, 2/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

6.3 “Bajo, 1º tono” [3] Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 28-30

152

Musical score for 'Bajo, 1º tono' [3] by Sebastián Aguilera de Heredia, measures 152-154. The score is in G major, 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

6.4 “Bajo, 1º tono” [3] Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 152-154

19

Musical score for 'Bajo, 1º tono' [4] by Sebastián Aguilera de Heredia, measures 19-21. The score is in G major, 2/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

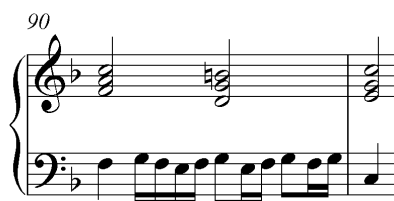
6.5 “Bajo, 1º tono” [4] Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 19-21



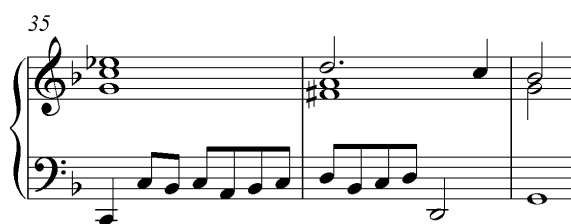
6.6 “Bajo, 1º tono” [4] Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 84-86



6.7 “Otro de baxon de segundo por desolrre, de ocho” [9] Correa de Arauxo, cc. 69-71



6.8 “Medio registro de baxon de prim por gesol. de ocho” [10] Correa de Arauxo, cc. 90-91



6.9 “Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr. de a ocho” [11] Correa de Arauxo, cc. 35-37



6.10 “Otro médio regist. de baxon de noveno por almiré, de ocho” [12] Correa de Arauxo, cc. 57-59

85

6.11 "Outro de baxon de sexto por cefaut de ocho al compas" [14] Correa de Arauxo, cc. 85-90

41

6.12 "Medio registro de duodécimo irreg por gesol, de ocho" [15] Correa de Arauxo, cc. 41-44

11

6.13 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" [16] pablo Bruna, cc. 11-14

29

6.14 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" [16] Pablo Bruna, cc. 29-32

58

6.15 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" [16] Pablo Bruna, cc. 58-61



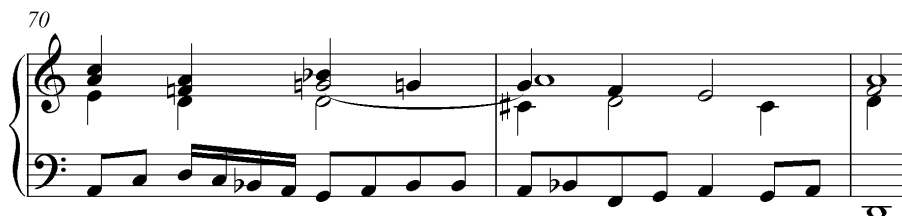
6.16 "Tiento de 5º tono de mano izquierda" [16] Pablo Bruna cc. 171-174



6.17 "Medio registro bajo (de 8º tono)" [17] Pablo Bruna, cc. 17-20



6.18 "Medio registro bajo (de 8º tono)" [17] Pablo Bruna, cc. 27-30



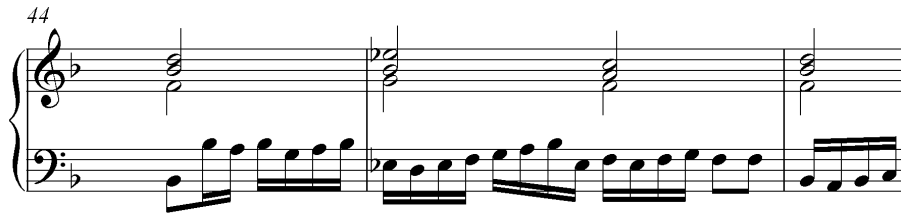
6.19 "Bajo de Premier Tono" [18] Jusepe Ximénez, cc. 70-72



6.20 "Bajo de Premier Tono" [18] Jusepe Ximénez, cc. 78-80



6.21 "Medio Registro de Bajo de Sexto Tono " [20] Jusepe Ximénez, cc. 78-79



6.22 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" [22] Juan Cabanilles. cc. 44-46



6.23 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" [22] Juan Cabanilles, cc. 48-50



6.24 "Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda" [22] Juan Cabanilles, cc. 55-56

RELATÓRIO Nº 3

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Na sequência do trabalho da aula anterior procedeu-se à avaliação das tarefas marcadas⁷⁶ cujos resultados obtidos pelos participantes foram os seguintes:

Participante A

Tarefa nº1

Encadeamentos de QP-QA com o retardo 4-3

Tonalidade	Avaliação	Observações
MiM 5ª	5	
Lám 3ª	5	
Fá#m 3ª	5	

Tarefa nº2

Encadeamentos de QP-QA com o duplo-retardo

Tonalidade	Avaliação	Observações
SibM 3ª	5	
Rém 5ª	5	
Sim 3ª	5	

Tarefa nº3

Encadeamentos de SP-SA com o retardo 7-6

Tonalidade	Avaliação	Observações
Solm 3ª	2	Problema: Acorde errado (VII grau)
Dóm 8ª	5	

⁷⁶ Ver o Plano de Aula nº2.

Tarefa nº4**Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA com o retardo 4-3**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
3.5	-1Tom	4	Problema: Falta de fluência
3.6	+1Tom	3	Problema: Notas erradas
3.11	-1Tom	3	Problema: Notas erradas

Tarefa nº5**Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA com o duplo retardo**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.2	+1Tom	5	

Tarefa nº6**Padrões tonais com encadeamentos de SP-SA com o retardo 7-6**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
5.3	+1Tom	5	

Tarefa nº 7

Tocou o "Registo baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº8

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

Participante B**Tarefa nº1****Encadeamentos de QP-QA com o retardo 4-3**

Tonalidade	Avaliação	Observações
MiM 5ª	5	
Lám 3ª	5	
Fá#m 3ª	5	

Tarefa nº2**Encadeamentos de QP-QA com o duplo-retardo**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SibM 3ª	5	
Rém 5ª	5	
Sim 3ª	5	

Tarefa nº3**Encadeamentos de SP-SA com o retardo 7-6**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Solm 3ª	2	Problema: Acorde errado (VII grau)
Dóm 8ª	5	

Tarefa nº4**Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA com o retardo 4-3**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
3.5	-1Tom	4	Problema: Execução sem fluência, ritmo instável
3.6	+1Tom	5	
3.11	-1Tom	5	

Tarefa nº5**Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA com o duplo retardo**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.2	+1Tom	5	

Tarefa nº6**Padrões tonais com encadeamentos de SP-SA com o retardo 7-6**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
5.3	+1Tom	5	

Tarefa nº 7

Tocou o "Registo baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº8

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

Participante C**Tarefa nº1****Encadeamentos de QP-QA com o retardo 4-3**

Tonalidade	Avaliação	Observações
MiM 5ª	5	
Lám 3ª	4	Problema: Ritmo errado
Fá#m 3ª	5	

Tarefa nº2**Encadeamentos de QP-QA com o duplo-retardo**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SibM 3ª	2	Problema: Acorde errado (2ª inversão)
Rém 5ª	5	
Sim 3ª	2	Problema: Executou com o retardo 4-3 e não com o duplo retardo

Tarefa nº3**Encadeamentos de SP-SA com o retardo 7-6**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Solm 3ª	2	Problema: Acorde errado (VII grau)
Dóm 8ª	5	

Tarefa nº4**Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA com o retardo 4-3**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
3.5	-1Tom	5	
3.6	+1Tom	3	Problema: Notas erradas
3.11	-1Tom	5	

Tarefa nº5**Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA com o duplo retardo**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.2	+1Tom	3	Problema: Notas erradas

Tarefa nº6**Padrões tonais com encadeamentos de SP-SA com o retardo 7-6**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
5.3	+1Tom	3	Problema: Faltou a sensível

Tarefa nº 7

Tocou o "Registo baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº8

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

Participante D

Tarefa nº1

Encadeamentos de QP-QA com o retardo 4-3

Tonalidade	Avaliação	Observações
MiM 5ª	5	
Lám 3ª	5	
Fá#m 3ª	5	

Tarefa nº2

Encadeamentos de QP-QA com o duplo-retardo

Tonalidade	Avaliação	Observações
SibM 3ª	5	
Rém 5ª	5	
Sim 3ª	5	

Tarefa nº3

Encadeamentos de SP-SA com o retardo 7-6

Tonalidade	Avaliação	Observações
Solm 3ª	2	Problema: Execução sem fluência, notas erradas, não respeitou o âmbito do "teclado partido"
Dóm 8ª	5	

Tarefa nº4

Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA com o retardo 4-3

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
3.5	-1Tom	5	
3.6	+1Tom	5	
3.11	-1Tom	3	Problema: Notas erradas

Tarefa nº5

Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA com o duplo retardo

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.2	+1Tom	3	Problema: Notas erradas, ritmo instável

Tarefa nº6

Padrões tonais com encadeamentos de SP-SA com o retardo 7-6

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
5.3	+1Tom	5	

Tarefa nº 7

Tocou o "Registo baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº8

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFAS	AVALIAÇÃO											
	A			B			C			D		
Nº1: Encadeamentos de QP-QA / QA-QP e o retardo 4-3	5	5	5	5	5	5	5	4	5	5	5	5
Nº2: Pêndulo de QP-QA / QA-QP e o duplo retardo	5	5	5	5	5	5	2	5	2	5	5	5
Nº3: Encadeamentos de SP-SA e o retardo 7-6	2	5		2	5		2	5		2	5	
Nº4: Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA e o retardo 4-3	4	3	3	4	5	5	5	3	5	5	5	3
Nº5: Padrões tonais com encadeamentos de QP-QA e o duplo retardo	5			5			3			3		
Nº6: Padrões tonais com encadeamentos de SP-SA e o retardo 7-6	5			5			3			5		
Nº7: Tocou o "Registo baixo do 1º tom"	✓			✓			✓			✓		
Nº8: Ouviu a gravação	✓			✓			✓			✓		

Todos os participantes apresentaram, em regra, bons resultados nas tarefas nº1 e nº2.

Na tarefa nº3 os resultados em cada um dos participantes é idêntico, tendo sido no exercício na tonalidade de Solm que surgiram mais dúvidas na constituição do acorde do VIIº, o que justifica um novo enfoque neste conteúdo específico na próxima aula. Ainda nesta tarefa, por ter sido pedida a posição de terceira, para que o meio-registo de baixo não fosse alcançado, o dó mais grave na mão direita deveria ser suprimido facto que não se verificou na resolução do participante D.

A transposição dos padrões tonais (tarefas nº4, nº5 e nº6) não revelaram problemas significativos, dado que as falhas apresentadas foram essencialmente devidos à falta de concentração e experiência, não sendo evidenciados quaisquer problemas de compreensão.

O facto de se considerar que não houve problemas de compreensão mas de concentração, pediu-se aos participantes para repetir os exercícios de padrões tonais pelo que reagiram muito positivamente. Este procedimento levou-nos a verificar essencial fazer uma nova distribuição e estrutura de aula, ou seja:

Estrutura da Aula em 3 Fases	Duração
Execução e avaliação das tarefas da aula anterior (aula nº1)	45'
Revisão das tarefas e conteúdos em que se verificaram problemas na execução	15'
Novos conteúdos	60'

3. NOVOS CONTEÚDOS

Foi distribuída a folha de trabalho nº3 e feita uma análise teórica dos exercícios, sendo inicialmente explicada a regra de condução das vozes entre acordes sem notas comuns e a sua aplicação no DEA (I)-IV-V-I. Os objectivos desta aula incidiram nos duplos encadeamentos autênticos (I)-IV-V-I, (I)-IV-VII-I e cadências no baixo.

Os participantes tocaram o DEA (I)-IV-V-I nas tonalidades de SolM, Solm, RéM, Rém, LáM e Lá m nas três posições, com e sem figuração, sem dificuldades, denotando um crescente domínio do “teclado partido”.

O DEA (I)-IV-VII-I foi tocado nas tonalidades de RéM, FáM e MibM, não oferecendo a sua execução qualquer problema.

Os exercícios de cadências no baixo tiveram apenas uma abordagem teórica, dada a limitação de tempo.

PLANO DE AULA Nº 4

Tipo: Grupo

Data: 1-3-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: A,B, C e D

OBJECTIVO GERAL:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 4):

1. Aprendizagem da “Regra de oitava”.
2. Harmonização de melodias em escala no baixo.
3. Implementação de padrões tonais com motivos em escala no baixo.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar e transpor o DEA (I)-IV-V-I nas posições de 8ª, 5ª e 3ª.
2. Tocar e transpor o DEA (I)-IV-V-I nas posições de 8ª, 5ª e 3ª com retardo 4-3.
3. Tocar e transpor o DEA (I)-IV-V-I nas posições de 8ª, 5ª e 3ª com duplo retardo.
4. Tocar e transpor o DEA (I)-IV-VII-I nas posições de 8ª, 5ª e 3ª.
5. Tocar e transpor as cadências no baixo com os DEA: I-VII-I; (I)-IV-VII-I e (V)- IV-V-I.
6. Tocar e transpor padrões tonais com o DEA: (I)-IV-V-I.


TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Harmonizar escalas no baixo.
2. Tocar e memorizar padrões tonais com motivos em escala no baixo.

FOLHA DE TRABALHO Nº 4

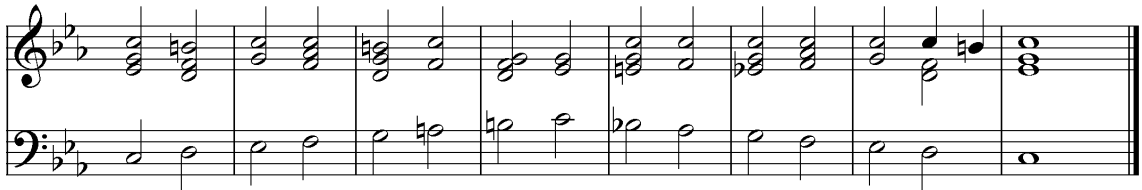
1. "Regra de oitava":

1.1.



Musical notation for exercise 1.1, showing a treble and bass clef staff with chords and notes.

1.2.



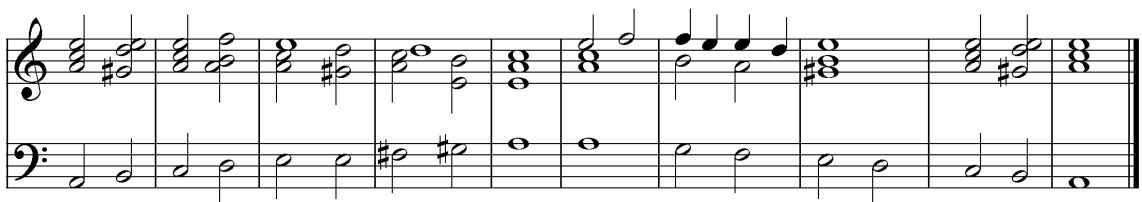
Musical notation for exercise 1.2, showing a treble and bass clef staff with chords and notes.

1.3.



Musical notation for exercise 1.3, showing a treble and bass clef staff with chords and notes.

1.4.



Musical notation for exercise 1.4, showing a treble and bass clef staff with chords and notes.

1.5.



1.6.



2. Padrões tonais com motivos em escala no baixo:



2.1 Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 21-25



2.2 Medio registro de baxon, de setimo (6) Francisco Correa de Arauxo, cc. 159-161

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 56 and the second system starts at measure 59. The music is written in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score features a complex rhythmic pattern in the bass line, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The treble line contains chords and single notes, some of which are held across measures. Measure 56 shows a treble staff with a chord of F#4 and A4, and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 57 shows a treble staff with a chord of F#4 and A4, and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 58 shows a treble staff with a chord of F#4 and A4, and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 59 shows a treble staff with a chord of F#4 and A4, and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 60 shows a treble staff with a chord of F#4 and A4, and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 61 shows a treble staff with a chord of F#4 and A4, and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

3.1. Medio registro de baxon, de setimo (7) Correa de Arauxo, cc. 56-61

RELATÓRIO Nº 4

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Na sequência do trabalho da aula anterior, no início da aula procedeu-se à avaliação das tarefas⁷⁷ com os seguintes resultados:

Participante A

Tarefa nº1

DEA (I) IV-V-I

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM 3ª	5	
mim 5ª	5	
MibM 8ª	5	

Tarefa nº2

DEA (I) IV-V-I com retardo 4-3

Tonalidade	Avaliação	Observações
LabM 3ª	5	
Fám 5ª	5	
Sim 5ª	5	

Tarefa nº3

DEA (I) IV-V-I com duplo retardo

Tonalidade	Avaliação	Observações
Fám 5ª	5	
Dóm 8ª	4	Problema: Acorde errado (IV grau)
RÉM 5ª	5	

⁷⁷ Ver o Plano de Aula nº3.

Tarefa nº4**DEA (I)-IV-VII-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM 5ª	5	
LáM 5ª	5	

Tarefa nº5**Cadência no baixo I-VII-I, com o retardo 7-6**

Tonalidade	Avaliação	Observações
LáM	2	Problema: duplicação da terceira nos acordes do I e VII graus, oitavas paralelas

Tarefa nº6**Cadência no baixo (V)-IV-V-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM	3	Problema: não iniciou o exercício com o acorde do V grau, oitavas paralelas
Solm	3	Problema: não iniciou o exercício com o acorde do V grau

Tarefa nº7**Padrão tonal com o DEA (I)-IV-V-I**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.3	+1Tom	5	
6.6	-1Tom	3	Problema: acordes errados
6.22	+1Tom	5	

Tarefa nº 8

Tocou o "Registo baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº9

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

Participante B**Tarefa nº1****DEA (I) IV-V-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM 3ª	5	
mim 5ª	5	
MibM 8ª	5	

Tarefa nº2**DEA (I) IV-V-I com retardo 4-3**

Tonalidade	Avaliação	Observações
LabM 3ª	5	
Fám 5ª	5	
Sim 5ª	5	

Tarefa nº3**DEA (I) IV-V-I com duplo retardo**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Fám 5ª	2	Problema: não realizou o duplo retardo
Dóm 8ª	2	Problema: não realizou o duplo retardo
Rém 5ª	2	Problema: não realizou o duplo retardo

Tarefa nº4**DEA (I)-IV-VII-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM 5ª	2	Problema: encadeamentos errados, oitavas paralelas
Lám 5ª	5	

Tarefa nº5**Cadência no baixo I-VII-I, com o retardo 7-6**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Lám	2	Problema: encadeamentos errados, sem o retardo 7-6

Tarefa nº6**Cadência no baixo (V)-IV-V-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém	1	Problema: não percebeu o exercício
Solm	1	Problema: não percebeu o exercício

Tarefa nº7**Padrão tonal com o DEA (I)-IV-V-I**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.3	+1Tom	3	Problema: notas erradas
6.6	-1Tom	5	
6.22	+1Tom	5	

Tarefa nº 8

Tocou o "Registo baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº9

Ouvir a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

Participante C**Tarefa nº1****DEA (I) IV-V-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM 3ª	5	
mim 5ª	5	
MibM 8ª	5	

Tarefa nº2**DEA (I) IV-V-I com retardo 4-3**

Tonalidade	Avaliação	Observações
LabM 3ª	5	
Fám 5ª	5	
Sim 5ª	5	

Tarefa nº3**DEA (I) IV-V-I com duplo retardo**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Fám 5ª	5	
Dóm 8ª	5	
RÉM 5ª	5	

Tarefa nº4**DEA (I)-IV-VII-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM 5ª	5	
Lám 5ª	5	

Tarefa nº5**Cadência no baixo I-VII-I, com o retardo 7-6**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Lám	5	

Tarefa nº6**Cadência no baixo (V)-IV-V-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM	5	
Solm	3	Problema: acorde errado (IV grau), oitavas paralelas

Tarefa nº7**Padrão tonal com o DEA (I)-IV-V-I**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.3	+1Tom	5	
6.6	-1Tom	5	
6.22	+1Tom	4	Problema: acorde errado (IV grau)

Tarefa nº 8

Tocou o "Registo baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº9

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

Participante D**Tarefa nº1****DEA (I) IV-V-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM 3ª	5	
mim 5ª	5	
MibM 8ª	5	

Tarefa nº2**DEA (I) IV-V-I com retardo 4-3**

Tonalidade	Avaliação	Observações
LabM 3ª	5	
FáM 5ª	5	
Sim 5ª	5	

Tarefa nº3**DEA (I) IV-V-I com duplo retardo**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Fám 5ª	5	
Dóm 8ª	5	
RÉM 5ª	5	

Tarefa nº4**DEA (I)-IV-VII-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM 5ª	5	
LáM 5ª	5	

Tarefa nº5**Cadência no baixo I-VII-I, com o retardo 7-6**

Tonalidade	Avaliação	Observações
LáM	5	

Tarefa nº6**Cadência no baixo (V)-IV-V-I**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RÉM	5	
Solm	5	

Tarefa nº7**Padrão tonal com o DEA (I)-IV-V-I**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.3	+1Tom	4	Problema: acorde errado
6.6	-1Tom	4	Problema: acorde errado
6.22	+1Tom	5	

Tarefa nº 8

Tocou o "Registo baixo do 1º tom" de Sebastián Aguilera de Heredia?	SIM	X	NÃO	
---	-----	---	-----	--

Tarefa nº9

Ouviu a gravação?	SIM	X	NÃO	
-------------------	-----	---	-----	--

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFAS	AVALIAÇÃO											
	A			B			C			D		
Nº1: DEA (I)-IV-V-I	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Nº2: DEA (I)-IV-V-I com retardo 4-3	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Nº3: DEA (I)-IV-V-I com duplo-retardo	5	4	5	2	2	2	5	5	5	5	5	5
Nº4: DEA (I)-IV-VII-I	5		5	2		5	5		5	5		5
Nº5: Cadência no baixo I-VII-I com retardo 7-6	2			2			5			5		
Nº6: Cadência no baixo (V)-IV-V-I	3		3	1		1	5		3	5		5
Nº7: Padrões tonais com o DEA (I)-IV-V-I	5	3	3	3	5	5	5	5	4	4	4	5
Nº8: Tocou o "Registo baixo do 1º tom"	✓			✓			✓			✓		
Nº9: Ouviu a gravação	✓			✓			✓			✓		

Todos os participantes apresentaram bons resultados nas tarefas nº1 e nº2.

O participante B não compreendeu a aplicação do duplo-retardo no DEA, pedido na tarefa nº 3, repetindo invariavelmente o mesmo erro nas três tonalidades. Depois de esclarecido, este participante realizou a tarefa nº3 sem dificuldades.

Na tarefa nº 5 deixou-se ao critério dos participantes a escolha da posição do primeiro acorde do exercício. O participante A iniciou com o acorde do primeiro grau na primeira inversão, como no exemplo 4.a) da Folha de Trabalho nº3, mas com a duplicação da terceira o que provocou oitavas paralelas. Este problema, não obstante a chamada de atenção em aula, levou a reflectir sobre o respectivo exemplo da folha de trabalho, que, pelo facto de começar na primeira inversão, requer uma atenção redobrada para evitar a duplicação de terceira. Este aspecto levou a questionar se o exemplo citado deveria ser alterado para evitar esta duplicação, pelo que na aula seguinte o aluno será questionado a este respeito. No caso do participante B, neste mesmo exercício não o conseguiu realizar confundindo a aplicação do retardo 7-6 com o 4-3.

A tarefa nº6 foi a que suscitou mais dúvidas nos participantes A, B e C, dado que a concretização deste exercício obrigava que, na harmonização da primeira nota da cadência no baixo, se aplicasse o V grau. O participante B não compreendeu o exercício.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Como foi anteriormente proposto⁷⁸, as aulas passam a ter uma estrutura constituída por três partes, a saber: 1) Execução e avaliação das tarefas da aula anterior; 2) Revisão das tarefas e conteúdos em que se verificam problemas na execução e 3) Novos conteúdos. Esta estrutura tripartida permite que na segunda parte da aula possam ser analisados os erros e esclarecidas as dúvidas evidenciadas na realização das tarefas.

Assim, com base nos problemas aduzidos, os exercícios relativos às tarefas nº5 e nº6 foram demonstrados no instrumento e as dúvidas esclarecidas, tendo os participantes A e B e C repetido as duas tarefas em três tonalidades, com sucesso.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Foram analisadas as seis harmonizações da escala diatónica, expostas na folha de trabalho nº4, e demonstrado o método de harmonização decorrente da aplicação dos encadeamentos de SP-SA, QP-QA e do duplo encadeamento autêntico (V)-IV-V-I, tendo cada participante tocado no instrumento uma das harmonizações da escala apresentadas.

⁷⁸ Plano de aula e Relatório nº3.

PLANO DE AULA Nº 5

Tipo: Grupo

Data: 8-3-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 5):

1. Abordagem da cadência plagal.
2. Interpretação dos padrões tonais com a cadência plagal.
3. Aplicação do pêndulo I-IV-I e do DEA (I)-IV-VII-I na harmonização da “nota pedal” no baixo.
4. Identificação de padrões tonais com “nota pedal” no baixo.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

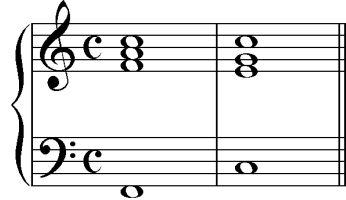
1. Harmonizar escalas no baixo aplicando a “Regra de Oitava”.
2. Tocar padrões tonais com motivos em escala, no baixo.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar e transpor cadências plagais.
2. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com a cadência plagal.
3. Tocar e transpor a harmonização da “nota pedal” no baixo aplicando:
 - a) O pêndulo harmónico I-IV-I, com retardo 4-3.
 - b) O DEA (I)-IV-VII-I.
4. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com “nota pedal”.

FOLHA DE TRABALHO Nº 5

1. Cadência plagal:



2. Padrões tonais com a cadência plagal:



2.1. Bajo, 1º tono (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 155-157



2.2. Medio registro de baxon de prim. Por gesolrr. de a ocho (11) Correa de Arauxo, cc. 97-99

120

Musical score for example 2.3, measures 120-122. The piece is in G major. The right hand plays chords and a single note, while the left hand plays a simple bass line.

2.3. Otro médio regist. de baxo (12) Correa de Arauxo, cc. 120-122

168

Musical score for example 2.4, measures 168-171. The piece is in G major. The right hand has a long melodic line with a fermata, while the left hand plays a rhythmic pattern.

2.4. Medio registro de duodécimo (15) Correa de Arauxo, cc. 168-171

182

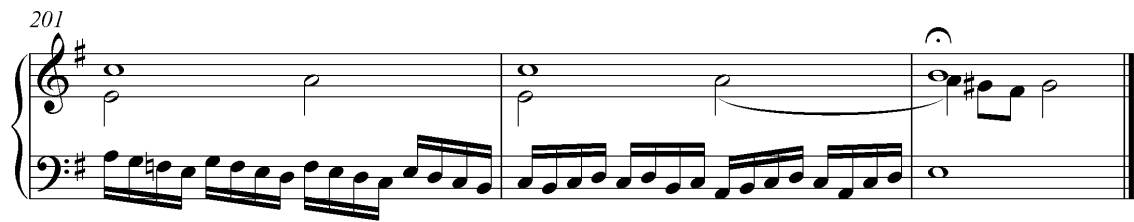
Musical score for example 2.5, measures 182-185. The piece is in B-flat major. The right hand has a long melodic line with a fermata, while the left hand plays a rhythmic pattern.

2.5. Registro Bajo a tres (19) Jusep Ximénez, cc. 182-185

148

Musical score for example 2.6, measures 148-150. The piece is in B-flat major. The right hand has a long melodic line with a fermata, while the left hand plays a rhythmic pattern.

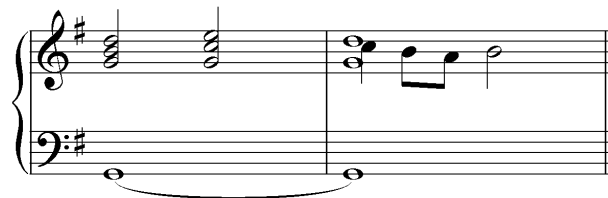
2.6. Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda (22) Juan Cabanilles, cc. 148-150



2.7. Tiento XI: partido de mano izquierda 3. (24) Juan Cabanilles, cc. 201-203

3. “Nota pedal” no baixo:

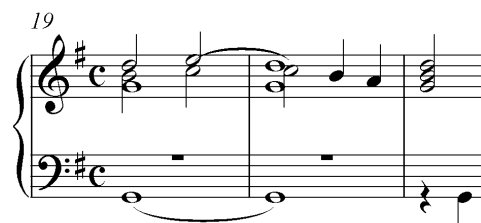
3.1. Aplicação do pêndulo harmônico I-IV-I:



3.2. Aplicação do DEA (I)-IV-VII-I:



4. Padrões tonais com “nota pedal” no baixo:



4.1. Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda (1) anónimo, cc. 19-21



4.2. Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda (1) anónimo, cc. 130-131



4.3. Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 137-139



4.4. Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 132-133



4.5. Medio registro de baxon, de setimo, por desol, de diez y seis (6) Correa de Arauxo, cc. 17-19



4.6. Otro de baxon de segundo por desolrre, de ocho (9) Correa de Arauxo, cc. 53-55



4.7. Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20) Jusepe Ximénez, cc. 194-197

RELATÓRIO Nº 5

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas⁷⁹ com os subseqüentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante A⁸⁰

Tarefa nº1

Harmonização de escalas no baixo

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	2	Problema: acordes errados, oitavas paralelas, duplicação da terceira
LáM	1	Problema: acordes errados, oitavas paralelas, duplicação da terceira
Rém	1	Problema: acordes errados, oitavas paralelas, duplicação da terceira
Mim	2	Problema: acordes errados, oitavas paralelas, duplicação da terceira

Tarefa nº2

Padrões tonais com motivos em escala no baixo

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.1	-1Tom	1	Problema: acordes errados
2.3	+1Tom	2	Problema: acordes errados

Participante B

Tarefa nº1

Harmonização de escalas no baixo

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	5	
LáM	2	Problema: DEA errado
Rém	4	Problema: um acorde errado
Mim	2	Problema: DEA errado, acorde errado (VII grau sem sensível)

⁷⁹ Ver o Plano de Aula nº4.

⁸⁰ Dados obtidos em encontro posterior: 14 de Março de 2013 na Universidade de Aveiro.

Tarefa nº2**Padrões tonais com motivos em escala no baixo**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.1	-1Tom	1	Problema: não conseguiu realizar o exercício
2.3	+1Tom	1	Problema: não conseguiu realizar o exercício

Participante C**Tarefa nº1****Harmonização de escalas no baixo**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	3	Problema: Cadencia errada
LáM	3	Problema: Acorde errado (VII grau sem sensível)
Rém	2	Problema: DEA errado, acorde errado (VII grau sem sensível)
Mim	2	Problema: DEA errado, acorde errado (VII grau sem sensível)

Tarefa nº2**Padrões tonais com motivos em escala no baixo**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.1	-1Tom	1	Problema: não conseguiu realizar o exercício
2.3	+1Tom	2	Problema: Vários acordes errados

Participante D**Tarefa nº1****Harmonização de escalas no baixo**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	2	Problema: Acordes errados
LáM	5	
Rém	5	
Mim	5	

Tarefa nº2**Padrões tonais com motivos em escala no baixo**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.1	-1Tom	2	Problema: Acordes errados, errou o modo
2.3	+1Tom	5	

3. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFAS	AVALIAÇÃO															
	A				B				C				D			
Nº1 Harmonização de escalas no baixo	2	1	1	2	5	2	4	2	3	3	2	2	2	5	5	5
Nº2 Padrões tonais	1				2				1				2			
	1				1				1				2			
	2				1				1				2			
	2				1				1				2			
	2				1				1				2			
	2				1				1				2			
	2				1				1				2			
	2				1				1				2			
	2				1				1				2			
	2				1				1				2			

A partir dos resultados obtidos na tarefa nº1 pelos participantes A, B e C, pode-se globalmente inferir que:

- Não estão a ser aplicados os conhecimentos de encadeamentos de SP-SA e de “cadências no baixo”⁸¹ nas harmonizações das escalas.
- As escalas no baixo, apresentados na folha de trabalho nº 4, não estão suficientemente assimiladas.

No primeiro exercício da tarefa nº2, todos os participantes demonstraram não terem adquirido uma aquisição completa da estrutura harmónica do padrão tonal 2.3, facto que impossibilitou a correcta transposição do mesmo.

4. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Identificados os problemas procedeu-se a uma revisão do encadeamento de SP-SA e das cadências no baixo seguida de uma demonstração de harmonizações de escalas com a aplicação destes componentes harmónicos.

Posteriormente os participantes B e C tiveram a oportunidade de executar novamente a tarefa nº1 sendo feitas as correcções necessárias e esclarecidas todas as dúvidas. A ausência de fluência demonstrada na execução desta tarefa justifica que ela volte a ser novamente solicitada na aula nº7, dado tratar-se de uma matéria estruturante do pensamento conducente à formação de estruturas harmónicas a partir do baixo.

⁸¹ Folha de trabalho nº3 - 4.a) e 4.c).

5. NOVOS CONTEÚDOS

Foram tocados e analisados todos os padrões tonais com a cadência plagal incluídos na folha de trabalho nº5, sendo atribuído uma particular ênfase à figuração aplicada na voz do baixo. Foi ainda explicada a harmonização da “nota pedal” com o pêndulo I-IV-I e o retardo 4-3 e posteriormente demonstrada no instrumento.

PLANO DE AULA Nº 6

Tipo: Grupo

Data: 15-3-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: A,B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 6):

1. Aprendizagem do *modelo I*: Encadeamentos – cadências.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar e transpor cadências plagais.
2. Tocar e transpor padrões tonais com a cadência plagal.
3. Harmonização de “nota pedal” no baixo.
4. Tocar e transpor padrões tonais com “nota pedal”.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Memorizar e tocar padrões tonais com encadeamentos harmónicos:
 - a) Folha de trabalho nº1: de 4.1 a 4.6 e de 5.1 a 5.3.
 - b) Folha de trabalho nº2: de 3.1 a 3.24, de 4.1a 4.4 e de 5.1 a 5.5.
2. Memorizar e tocar padrões tonais com DEA:
 - a) Folha de trabalho nº3: de 6.1 a 6.25.
3. Harmonizar escalas maiores e menores no baixo.
 - a) Folha de trabalho nº4: de a) a f).
4. Tocar, transpor e memorizar o *modelo I*.
5. Improvisação com a aplicação de encadeamentos harmónicos e cadências.

FOLHA DE TRABALHO Nº 6

Modelo I: Encadeamentos harmônicos e cadências

Two systems of musical notation for Model I. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The second system is identical but starts with a measure number '6' above the treble clef. The music is in C major, 4/4 time, and features a sequence of chords and melodic lines in both hands.

Transposição (-1 tom):

Two systems of musical notation for Model I, transposed one tone down (-1 tom) to Bb major. The notation is identical in structure to the first system, but the key signature has one flat (Bb major). The first system starts with a grand staff, and the second system starts with a measure number '6' above the treble clef.

Transposição e adaptação ao “teclado partido”:



RELATÓRIO Nº 6

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas⁸² com os subsequentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante A

Tarefa nº1

Cadência Plagal

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM	5	
Lám	5	
Dóm	5	

Tarefa nº2

Padrões tonais com a cadência plagal

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.5	-1Tom	5	
2.7	-1Tom	5	

⁸² Ver o Plano de Aula nº5.

Tarefa nº3**“Nota pedal” - DEA (I)-IV-I com retardo 4-3**

Tonalidade	Avaliação	Observações
LáM 3ª	5	
Sim 8ª	4	Problema: Acorde final errado (terceira menor)
Rém 3ª	4	Problema: Acorde final errado (terceira menor)

Tarefa nº4**Padrões tonais com “nota pedal”**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.4	+1Tom	5	
4.7	+1Tom	5	

Participante B

Tarefa nº1

Cadência Plagal

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM	5	
Lám	5	
Dóm	5	

Tarefa nº2

Padrões tonais com a cadência plagal

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.5	-1Tom	5	
2.7	-1Tom	4	Problema: notas erradas no solo

Tarefa nº3

“Nota pedal” - DEA (I)-IV-I com retardo 4-3

Tonalidade	Avaliação	Observações
Lám 3ª	5	
Sim 8ª	5	
Rém 3ª	5	

Tarefa nº4

Padrões tonais com “nota pedal”

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.4	+1Tom	5	
4.7	+1Tom	5	

Participante C

Tarefa nº1

Cadência Plagal

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM	5	
Lám	5	
Dóm	5	

Tarefa nº2**Padrões tonais com a cadência plagal**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.5	-1Tom	5	
2.7	-1Tom	5	

Tarefa nº3**“Nota pedal” - DEA (I)-IV-I com retardo 4-3**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Lám 3ª	5	
Sím 8ª	4	Problema: Não realizou o retardo 4-3
Rém 3ª	5	

Tarefa nº4**Padrões tonais com “nota pedal”**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.4	+1Tom	5	
4.7	+1Tom	5	

Participante D**Tarefa nº1****Cadência Plagal**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RÉM	5	
Lám	5	
Dóm	5	

Tarefa nº2**Padrões tonais com a cadência plagal**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.5	-1Tom	5	
2.7	-1Tom	5	

Tarefa nº3**“Nota pedal” - DEA (I)-IV-I com retardo 4-3**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Lám 3ª	5	
Sim 8ª	5	
Rém 3ª	5	

Tarefa nº4**Padrões tonais com “nota pedal”**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
4.4	+1Tom	5	
4.7	+1Tom	5	

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES**Tabela 1**

TAREFAS	AVALIAÇÃO											
	A			B			C			D		
Nº1: Cadência Plagal	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Nº2: Padrões tonais com a cadência plagal	5	5		5	4		5	5		5	5	
Nº3: “Nota pedal” com DEA (I)-IV-VII-I	5	4	4	5	5	5	5	4	5	5	5	5
Nº4: Padrões tonais com “nota pedal”	5	5		5	5		5	5		5	5	

Como se pode concluir da análise da tabela 1, os resultados obtidos nas tarefas pelos quatro participantes tiveram um elevado nível de concretização.

No caso do participante B, o problema assinalado na tarefa nº2 (padrão tonal 2.7) foi apenas um erro de leitura.

Na tarefa nº3 os problemas identificados nos participantes A e C não estiveram relacionados com a compreensão global do exercício, mas com aspectos de ordem estilística no caso do participante A ou, no caso do participante B, com a realização incompleta da tarefa.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Os bons resultados obtidos em todas as tarefas e a ausência de dúvidas relativas aos conteúdos da aula anterior possibilitaram que a aula passasse a ser inteiramente dedicada à improvisação.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Procedeu-se, em primeiro lugar, à análise harmónica do *modelo I* (Folha de Trabalho nº6) constituído por encadeamentos de QP-QA e cadências. Tendo como exemplo este *modelo*, os participantes foram incentivados a improvisarem sobre ele, apenas com a introdução de subtis alterações rítmicas e melódicas. Esta experiência de improvisação possibilitou referências a aspectos como, por exemplo, a utilização de figuração rítmica e melódica num contexto harmónico confinado a um encadeamento harmónico. As improvisações de cada um dos participantes foram detalhadamente analisadas e aperfeiçoadas.

Dado considerar-se o componente timbre como relevante para improvisação, o órgão foi registado da maneira seguinte:

Baixo	Tiple
Dulçaína Oitava Real	Flauta Tapadilho

Por último foi referida a importância do canto, como meio de expressão musical espontâneo e explicadas as vantagens da sua aplicação na improvisação instrumental.

PLANO DE AULA Nº 7

Tipo: Grupo

Data: 22-3-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B e D

OBJECTIVOS GERAIS:

- 2) Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.
- 3) Improvisação.
- 4) Gravação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 7):

1. Aprendizagem de sequências harmónicas de QA:
 - a) Com acordes de três sons.
 - b) Com acordes de três sons, alternando o estado fundamental com o de primeira inversão.
 - c) Com acordes de sétima no estado fundamental.
 - d) Com acordes de sétima, alternando o estado fundamental com a segunda inversão.
 - e) Com acordes de sétima, alternando a terceira inversão com a segunda inversão.
2. Tocar, memorizar e transpor padrões tonais com sequências harmónicas de QA.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar padrões tonais com encadeamentos harmónicos:
 - a) Folha de trabalho nº1: de 4.1 a 4.6 e de 5.1 a 5.3.
 - b) Folha de trabalho nº2: de 3.1 a 3.24, de 4.1a 4.4 e de 5.1 a 5.5.

Tocar padrões tonais com DEA:

1. Folha de trabalho nº3: de 6.1 a 6.25.
2. Harmonizar escalas no baixo:
 - a) Folha de trabalho nº4: de a) a f).
3. Tocar e transpor o *modelo I*.
4. Preparar uma improvisação com a aplicação de encadeamentos harmônicos e cadências.
5. Gravação.
6. Análise crítica da gravação.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar, transpor e memorizar sequências harmônicas de QA, com acordes de trêsons e acordes de sétima, nas posições de 3ª, 5ª e 8ª, cerrada.
2. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com sequências harmônicas de QA.
3. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com DEA.

FOLHA DE TRABALHO Nº 7

1. Sequências harmônicas de QA, com acordes de três sons:

a) Posição de 8ª:

Musical notation for the 8th position harmonic sequence. The piece is in common time (C) and consists of five measures. The bass line (left hand) features a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4. The treble line (right hand) features a descending eighth-note scale: E5, D5, C5, B4, A4. Each measure contains a triad of notes from the scale, with the bass line note and the treble line note being the outer notes of the triad.

b) Posição de 5ª:

Musical notation for the 5th position harmonic sequence. The piece is in common time (C) and consists of five measures. The bass line (left hand) features a descending eighth-note scale: E4, D4, C4, B3, A3. The treble line (right hand) features a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4. Each measure contains a triad of notes from the scale, with the bass line note and the treble line note being the outer notes of the triad.

c) Posição de 3ª:

Musical notation for the 3rd position harmonic sequence. The piece is in common time (C) and consists of five measures. The bass line (left hand) features a descending eighth-note scale: C4, B3, A3, G3, F3. The treble line (right hand) features a descending eighth-note scale: E4, D4, C4, B3, A3. Each measure contains a triad of notes from the scale, with the bass line note and the treble line note being the outer notes of the triad.

2. Sequências harmônicas de QA, com acordes de três sons, alternando o estado fundamental com o de primeira inversão:

a) Posição de 3ª:

Musical notation for sequence a) in C major, 3rd position. The piece is in 4/4 time. The bass line consists of quarter notes: C2, E2, G2, A2, B2, C3. The treble line consists of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The sequence alternates between the fundamental position and the first inversion of the triad.

b) Posição de 5ª:

Musical notation for sequence b) in C major, 5th position. The piece is in 4/4 time. The bass line consists of quarter notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5. The treble line consists of chords: C5-E5-G5, C5-E5-G5, C5-E5-G5, C5-E5-G5, C5-E5-G5, C5-E5-G5. The sequence alternates between the fundamental position and the first inversion of the triad.

c) Posição de 8ª:

Musical notation for sequence c) in C major, 8th position. The piece is in 4/4 time. The bass line consists of quarter notes: C5, E5, G5, A5, B5, C6. The treble line consists of chords: C6-E6-G6, C6-E6-G6, C6-E6-G6, C6-E6-G6, C6-E6-G6, C6-E6-G6. The sequence alternates between the fundamental position and the first inversion of the triad.

3. Sequências harmônicas de QA, com acordes de sétima no estado fundamental:

a) Posição de 3ª:

Musical notation for sequence a) in C minor, 3rd position. The piece is in 4/4 time. The bass line consists of quarter notes: C2, E2, G2, A2, B2, C3. The treble line consists of chords: C4-E4-G4-Bb4, C4-E4-G4-Bb4, C4-E4-G4-Bb4, C4-E4-G4-Bb4, C4-E4-G4-Bb4, C4-E4-G4-Bb4. The sequence alternates between the fundamental position and the first inversion of the triad.

b) Posição de 5ª:

Musical notation for the 5th position of a harmonic sequence. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of a descending sequence of half notes: G4, F4, E4, D4, C4. The treble line features chords: G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (dyad), G4-B4-D5 (dyad), G4-B4-D5 (dyad), and G4-B4-D5 (triad).

c) Posição de 8ª:

Musical notation for the 8th position of a harmonic sequence. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of a descending sequence of half notes: G4, F4, E4, D4, C4. The treble line features chords: G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (dyad), G4-B4-D5 (dyad), G4-B4-D5 (dyad), and G4-B4-D5 (triad).

4. Sequências harmônicas de QA, com acordes de sétima, alternando o estado fundamental com a segunda inversão:

a) Posição de 3ª:

Musical notation for the 3rd position of a harmonic sequence with 7th chords, alternating between fundamental and second inversion. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of a descending sequence of half notes: G4, F4, E4, D4, C4. The treble line features chords: G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (dyad), G4-B4-D5 (dyad), G4-B4-D5 (dyad), and G4-B4-D5 (triad).

b) Posição de 5ª:

Musical notation for the 5th position of a sequence of chords. The notation is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords in the treble staff, with the bass staff providing a simple harmonic accompaniment. The second system continues the sequence, ending with a double bar line.

c) Posição de 8ª:

Musical notation for the 8th position of a sequence of chords. The notation is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords in the treble staff, with the bass staff providing a simple harmonic accompaniment. The second system continues the sequence, ending with a double bar line.

5. Sequências harmônicas de QA, com acordes de sétima, alternando a primeira inversão com a terceira inversão:

a) Posição de 3ª:

Musical notation for the 3rd position of a sequence of chords. The notation is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords in the treble staff, with the bass staff providing a simple harmonic accompaniment. The second system continues the sequence, ending with a double bar line.

b) Posição de 5ª:

Musical score for the 5th position exercise. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a sequence of chords in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. The second system continues the sequence, ending with a double bar line. The key signature has one flat (B-flat).

c) Posição de 8ª:

Musical score for the 8th position exercise. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a sequence of chords in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. The second system continues the sequence, ending with a double bar line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

6. Padrões tonais com sequências harmônicas de QA:

Musical score for tonal patterns with QA harmonic sequences. It consists of two systems of two staves each. The first system starts at measure 51 and the second at measure 54. The right hand plays chords, and the left hand plays a complex rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#).



6.2 Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda (1) anónimo, cc. 98-99

Musical score for exercise 6.3, measures 121-123. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand plays a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. There are triplets in the left hand in measures 122 and 123.

6.3 Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda (1) anónimo, cc. 121-123

Musical score for exercise 6.4, measures 60-61. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand plays a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3.

6.4 Registro baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 60-61

Musical score for exercise 6.5, measures 66-68. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand plays a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3.

6.5 Registro baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 66-68

72

Musical score for measures 72-74. The treble clef contains block chords, and the bass clef contains a continuous eighth-note pattern.

6.5 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 72-74

85

88

Musical score for measures 85-90. The treble clef contains block chords, and the bass clef contains a continuous eighth-note pattern.

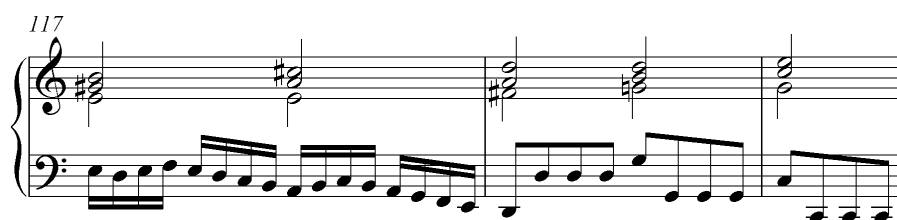
6.6 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 85-90

92

95

Musical score for measures 92-97. The treble clef contains block chords, and the bass clef contains eighth-note patterns with sixteenth-note triplets.

6.8 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 92-97



6.9 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 117-119



6.10Bajo, 1º tono (3) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 62-64



6.11Bajo, 1º tono (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 133-135

117

119

6.12 Medio registro de baxon, de setimo (7) Correa de Arauxo, cc. 117-121

89

92

6.13 Medio registro de baxon, de setimo (7) Correa de Arauxo, cc. 89-94

123

6.14 Medio registro de baxon, de segundo (8) Correa de Arauxo, cc. 123-131

128

56

6.15 Medio registro de baxon de prim. (11) Correa de Arauxo, cc. 56-59

55

6.16 Tiento de 5º tono de mano izquierda (16) Pablo Bruna, cc. 55-58

123

Musical score for exercise 6.17, measures 123-126. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

6.17 Tiento de 5º tono de mano izquierda (16) Pablo Bruna, cc. 123-126

63

Musical score for exercise 6.18, measures 63-72. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

68

Musical score for exercise 6.18, measures 68-72. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

6.18 Medio registro bajo [de 8º tono] (17) Pablo Bruna, cc. 63-72

88

Musical score for exercise 6.19, measures 88-95. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

92

Musical score for exercise 6.19, measures 92-95. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line.

6.19 Medio registro bajo [de 8º tono] (17) Pablo Bruna, cc. 88-95

87

6.19 Bajo de Premier Tono (18) Jusepe Ximénez, cc. 87-89

20

6.20 Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 20-23

66

6.21 Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 66-69

164

6.23 Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 164-167

171

Musical score for 'Registro Bajo a tres (19)' by Jusepe Ximénez, measures 171-173. The score is in 3/8 time and B-flat major. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

6.24 Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 171-173

80

Musical score for 'Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20)' by Jusepe Ximénez, measures 80-81. The score is in 3/8 time and B-flat major. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

6.25 Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20) Jusepe Ximénez, cc. 80-81

120

Musical score for 'Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20)' by Jusepe Ximénez, measures 120-122. The score is in 3/8 time and B-flat major. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

6.26 Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20) Jusepe Ximénez, cc. 120-122

183

186

6.27 Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20) Jusepe Ximénez, cc. 183-187

7

6.28 Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda (21) Sebatián Duron, cc. 7-8

9

6.29 Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda (21) Sebatián Duron, cc. 9-10

30

33

6.30 Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda (21) Sebatián Duron, cc. 30-34

37

6.31 Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda (21) Sebatián Duron, cc. 37-38

60

6.32 Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda (21) Sebatián Duron, cc. 60-65



6.33 Tiento XI: partido de mano izquierda 3. (24) Juan Cabanilles, cc. 10-12



6.34 Tiento XI: partido de mano izquierda 3. (24) Juan Cabanilles, cc. 14-17

RELATÓRIO Nº 7

Esta aula teve apenas a presença de dois participantes, dado que o participante C faltou por motivos pessoais. Assim, a avaliação das tarefas da aula anterior (nº6) foi posteriormente realizada ao participante C e incluída neste relatório por se considerar relevante para a análise dos dados.

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas⁸³ com os subseqüentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B

Tarefa nº1

Padrões tonais com encadeamentos

Padrão tonal	Avaliação	Observações
1	5	I-VII-I
2	5	I-V-I
3	5	I-V-I
4	5	I-V-I
5	5	I-V(4-3)-I
6	5	I-V(4-3)-I
7	5	I-V-I
8	5	I-V(4-3)-I

⁸³ Ver o Plano de Aula nº6.

Tarefa nº2**Padrões tonais com DEA**

Padrão tonal	Avaliação	Observações
1	0	Não preparou a tarefa
2	0	Não preparou a tarefa
3	0	Não preparou a tarefa
4	0	Não preparou a tarefa
5	0	Não preparou a tarefa
6	0	Não preparou a tarefa

Tarefa nº3**Harmonização de escalas no baixo**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	4	Problema: Acorde errado na escala descendente
Lám	3	Problema: Dois acordes errados na escala descendente

Tarefa nº4**Modelo I**

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
+1Tom	5	

Tarefa nº5**Improvisação**

Observações	B_22-3-13						
Discurso musical fluente, notas de passagem 8-7, poucos acordes na 1ª inversão							
Duração							51''
Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	3	3	3	3	4	3.7

Participante C⁸⁴

Tarefa nº1

Padrões tonais com encadeamentos

Padrão tonal	Avaliação	Observações
1	5	I-VII-I
2	5	I-V-I
3	5	I-V(4-3)-I
4	5	I-IV-I nota pedal
5	5	I-V-I
6	5	I-V(4-3)-I
7	5	I-V(4-3)-I
8	0	

Tarefa nº2

Padrões tonais com DEA

Padrão tonal	Avaliação	Observações
1	5	I-IV-V-I
2	0	
3	0	
4	0	
5	0	
6	0	

Tarefa nº3

Harmonização de escalas no baixo

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	5	
Lám	4	Problema: falta de fluência na escala descendente

⁸⁴ Dados obtidos na aula do dia 5 de Abril de 2013.

Tarefa nº4**Modelo I**

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
+1Tom	5	

Tarefa nº5**Improvisação**

Observações	C_22-3-13							
Discurso fluente, início a uma voz, acordes na 1ª inversão, padrões tonais de encadeamentos com retardo 4-3,								
Afastou-se do centro tonal (Dó) proposto								
							Duração	37''
Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação	
3	5	4	3	4	3	4	3.7	

Participante D**Tarefa nº1****Padrões tonais com encadeamentos**

Padrão tonal	Avaliação	Observações
1	5	I-V-I
2	5	I-V-I
3	5	I-VII-I
4	5	I-VII-I
5	5	I-V (4-3)-I
6	5	I-V (4-3)-I
7	5	I-VII (7-6)-I
8	5	I-VII (7-6)-I

Tarefa nº2**Padrões tonais com DEA**

Padrão tonal	Avaliação	Observações
1	5	I-IV-V-I
2	0	Não preparou a tarefa
3	0	Não preparou a tarefa
4	0	Não preparou a tarefa
5	0	Não preparou a tarefa
6	0	Não preparou a tarefa

Tarefa nº3**Harmonização de escalas no baixo**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	4	Problema: Um erro harmónico na escala descendente
Lám	5	

Tarefa nº4**Modelo I**

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
+1Tom	3	Problemas: falhas de memória a partir do C6

Tarefa nº5**Improvisação**

Observações	D_22-3-13	CD exemplo /faixa nº						
Improvisação fluente, aplicação de encadeamentos de SA, falhas ao nível do <i>tactus</i> , acorde final sem terceira picarda, fixou-se apenas num motivo musical.								
							Duração	56''
Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação	
5	5	4	3	3	3	3	3.7	

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFAS	AVALIAÇÃO																							
	B				C				D															
Nº1	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	0	5	5	5	5	5	5	5	5
Nº2	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0
Nº3	4				3				5				4				4				5			
Nº4	5				5				5				5				5				3			
Nº5	3.7								3.7								3.7							

Os resultados obtidos na tarefa nº1 foram amplamente satisfatórios.

Relativamente à tarefa nº2 verificou-se que os participantes não memorizaram os padrões tonais com DEA, tendo os participantes C e D realizado apenas um DEA. Os participantes foram novamente esclarecidos sobre a importância da memorização dos padrões tonais para posterior aplicação na improvisação. Este resultado leva a inferir a necessidade de especificar os exemplos de DEA a trabalhar, pois sentiu-se que os participantes tiveram alguma dificuldade em estabelecer prioridades. Assim, os conteúdos referentes a estas tarefas serão revistos e especificados no plano de aula nº 8 para facilitar o estudo dos mesmos.

Quanto à tarefa nº3 poder-se-ão considerar que os resultados conseguidos são consistentes dado que os erros identificados não comprometeram a realização global do exercício.

Na tarefa nº4 foram atingidos bons resultados, tendo todos os participantes apresentado o *modelo I* memorizado. Na transposição o participante D apresentou falhas de memória.

Antes da tarefa nº5 foram dadas directrizes para a realização da improvisação, tendo como referência os parâmetros de avaliação instituídos, a saber:

- a) Duração: Estabeleceu-se a duração de aproximadamente 1 minuto, considerando que esta delimitação temporal da improvisação constitua uma estratégia para a aquisição da consciência do tempo cronológico, compelindo os participantes a focarem-se nos elementos musicais essenciais;

- b) Tonalidade: De livre escolha, devendo iniciar e terminar na mesma tonalidade;
- c) Harmonia: Acordes de três sons, no estado fundamental e primeira inversão;
- d) Idiomática: Constituída por encadeamentos harmônicos e cadências, com e sem retardos;
- e) Estilo: Aplicação de padrões tonais com encadeamentos e cadências;
- f) Forma: Tendo como referência o *modelo I*;
- g) Execução: Discurso musical fluente com *tactus* regular.

Como se pode verificar nas gravações efectuadas e anexas (Apêndice VII), de uma forma geral as lacunas apresentadas nas improvisações dos participantes B, C e D, foram ao nível da *idiomática* e da *forma*. No que respeita às falhas ao nível da *idiomática* pode-se inferir que os padrões tonais de encadeamentos harmónicos ainda não estavam suficientemente adquiridos. Esta questão foi objecto de uma reflexão conjunta no sentido de evidenciar a importância da criação de um repositório de padrões memorizados. Relativamente ao parâmetro *forma* verificou-se que os participantes não tomaram como referência o *modelo I*, circunstância que originou desajustes de ordem formal.

3. REVISÃO DE TAREFAS E CONTEÚDOS

Este momento da aula foi inteiramente dedicado à audição crítica das improvisações realizadas. Assim, cada improvisação foi ouvida as vezes necessárias de maneira a que a análise produzida fosse o mais exaustiva possível. O processo de análise crítica teve a seguinte sequência:

- a) Audição da improvisação;
- b) Análise crítica do orientador;
- c) Comentários e apreciações de cada um dos participantes;
- d) Comentários finais do orientador;

e) Avaliação⁸⁵.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Por último, foram apresentados os novos conteúdos constituídos por sequências harmónicas de QA. A partir da folha de trabalho nº7 cada participante tocou as sequências de QA com acordes de três sons, relativas aos pontos 1, 2 e 3, sendo posteriormente realizada uma análise teórica das três sequências e identificados os princípios harmónicos subjacentes.

⁸⁵ Esta avaliação foi efectuada para fins da investigação em causa não sendo partilhada com os participantes.

PLANO DE AULA Nº 8

Tipo: Grupo

Data: 5-4-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 8):

1. Aprendizagem de sequências harmónicas de QA com figuração.
2. *Modelo II*: Encadeamentos hamónicos – **sequência QA** – cadência.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar e transpor sequências harmónicas de QA: 1.a), b) e c); 2. a), b) e c) e 3. a), b) e c).
2. Tocar e transpor padrões tonais com sequências de QA.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com sequências harmónicas de QA.
2. Tocar, transpor e memorizar o *modelo II*.
3. Preparar uma improvisação tendo como referência o *modelo I*.

FOLHA DE TRABALHO Nº 8

1. Sequências harmônicas de QA com figuração:

a)

Exercise a) is a piano piece in 3/4 time, featuring a harmonic sequence of four chords: C major, F major, G7, and C major. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (Bb), and the piece concludes with a double bar line.

b)

Exercise b) is a piano piece in 3/4 time, featuring a harmonic sequence of four chords: C major, F major, G7, and C major. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (Bb), and the piece concludes with a double bar line.

c)

Exercise c) is a piano piece in 3/4 time, featuring a harmonic sequence of four chords: C major, F major, G7, and C major. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats (Bb, Eb), and the piece concludes with a double bar line.

Modelo II: Encadeamentos harmônicos – sequência QA – cadência

The first system of music consists of four measures. The right hand (treble clef) features block chords in the first two measures, followed by a melodic line with a sharp sign in the third measure, and a final chord in the fourth measure. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment throughout the system.

5

The second system, starting at measure 5, continues the harmonic and melodic patterns. The right hand shows a sequence of chords and a melodic line with a sharp sign. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

8

The third system, starting at measure 8, features more complex harmonic structures and melodic movement in the right hand, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

11

The fourth system, starting at measure 11, concludes the piece with a final cadence. The right hand plays a series of chords and a melodic line, while the left hand plays a more active eighth-note accompaniment.

RELATÓRIO Nº 8

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas⁸⁶ com os subseqüentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B

Tarefa nº1

Sequências de QA, com acordes de três sons

Tonalidade	Avaliação	Observações
LáM 3ª, 5ª, 8ª	4	Problema: Execução sem fluência

Tarefa nº2

Sequências de QA, com acordes de três sons, estado fundamental/1ª inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sim 3ª, 5ª, 8ª	3	Problema: Encadeamento inicial sem sensível, acordes sem terceira execução sem fluência

Tarefa nº3

Sequências de QA, com acordes de sétima no estado fundamental

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém 3ª, 5ª, 8ª	4	Problema: Dois acordes errados, execução sem fluência

Tarefa nº4

Padrão tonal com sequências de QA

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.3	-1Tom	3	Problema: Falhas de memória, Execução sem fluência

Participante C

Tarefa nº1

Sequências de QA, com acordes de três sons

Tonalidade	Avaliação	Observações
LáM 3ª, 5ª, 8ª	5	

⁸⁶ Ver o Plano de Aula nº7.

Tarefa nº2**Sequências de QA, com acordes de três sons, estado fundamental/1ª inversão**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sim 3ª, 5ª, 8ª	5	

Tarefa nº3**Sequências de QA, com acordes de sétima no estado fundamental**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém 3ª, 5ª, 8ª	5	

Tarefa nº4**Padrão tonal com sequências de QA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.3	-1Tom	5	

Participante D**Tarefa nº1****Sequências de QA, com acordes de três sons**

Tonalidade	Avaliação	Observações
LáM 3ª, 5ª, 8ª	5	

Tarefa nº2**Sequências de QA, com acordes de três sons, estado fundamental/1ª inversão**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Sim 3ª, 5ª, 8ª	5	

Tarefa nº3**Sequências de QA, com acordes de sétima no estado fundamental**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém 3ª, 5ª, 8ª	5	

Tarefa nº4**Padrão tonal com sequências de QA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.3	-1Tom	5	

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

Tarefas	B	C	D
Nº1	4	5	5
Nº2	3	5	5
Nº3	4	5	5
Nº4	3	5	5

Como se pode concluir dos resultados obtidos, o participante B foi aquele que revelou níveis de realização mais baixos. Entre as várias lacunas demonstradas por este participante foi recorrente a falta de fluência e as falhas ao nível da memorização, depreendendo-se uma preparação exígua das tarefas nº2 e nº4.

3. REVISÃO DE TAREFAS E CONTEÚDOS

Apesar das lacunas apresentadas na tarefa nº2, o participante B revelou ter compreendido teoricamente os exercícios. No entanto, dada a relevância da aplicação prática deste exercício, a revisão de tarefas focou-se essencialmente nas sequências de QA que foram tocadas por todos os participantes.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Foram apresentados três tipos de figuração aplicados às sequências de QA. A distribuição das vozes nos acordes (*triple*), em função do *ambitus* do meio-registo, foi um dos aspectos observados em situações diversificadas. O *modelo II* foi analisado teoricamente sendo explicado o processo modulatório subjacente à aplicação da sequência harmónica de QA.

Por último foi abordada a importância da realização de uma planificação por escrito de uma improvisação a partir do *modelo I*.

Dado que na aula anterior os participantes não tiveram como referência o *modelo I* como base para a improvisação, considerou-se relevante reafirmar a necessidade de delimitar temporalmente a improvisação.

PLANO DE AULA Nº 9

Tipo: Grupo

Data: 19-4-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.
2. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 9):

1. Aprendizagem de sequências harmónicas de QP.
2. Padrões tonais com sequências harmónicas de QP.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar e transpor padrões tonais com sequências harmónicas de QA.
2. Tocar e transpor o *modelo II*.
3. Improvisação tendo como referência o *modelo I*.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar, transpor e memorizar sequências harmónicas de QP.
2. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com sequências harmónicas QP.

FOLHA DE TRABALHO Nº 9

1. Sequências harmônicas de QP:

a) No estado fundamental:

Musical notation for sequence a) in fundamental state. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line consists of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, G4-B4-D5, A4-C5-E5. The sequence ends with a double bar line.

b) Alternando a primeira inversão com o estado fundamental:

Musical notation for sequence b) alternating first inversion and fundamental state. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line consists of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, G4-B4-D5, A4-C5-E5. The sequence ends with a double bar line.

c) Alternando o estado fundamental com a primeira inversão:

Musical notation for sequence c) alternating fundamental state and first inversion. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line consists of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, G4-B4-D5, A4-C5-E5. The sequence ends with a double bar line.

2. Padrões tonais com sequências harmônicas de QP:

43

47

2.1 Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda (1) anónimo, cc. 43-50

87

2.2 Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda (1) anónimo, cc. 87-89

48

2.3 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 48-50

57

2.4 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 57-59

69

2.5 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 69-71

98

2.6 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 98-99

113

2.7 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 113-115

120

2.8 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 120-122

130

2.9 Registo baixo do 1º tom (2) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 130-132

136

2.10 Bajo, 1º tono (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 136-138

139

2.11 Bajo, 1º tono (4) Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 139-142

125

2.12 Obra de 1º tono de Registro de mano izquierda (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 125-127

121

123

2.13 Medio registro de baxon, de setimo, por desol, de diez y seis (7) Correa de Arauxo, cc. 121-124

43

47

2.14 Medio registro de baxón, de segundo, por desol, de ocho (8) Francisco Correa de Arauxo, cc. 40-49

109

112

2.15 Medio registro de baxón (8) Francisco Correa de Arauxo, cc. 109-114

47

2.16 Medio registro de baxón de prim por gesol. de ocho (10) Francisco Correa de Arauxo, cc. 47-51

115

2.17 Tiento de 5º tono de mano izquierda (16) Pablo Bruna, cc. 115-118

152

2.18 Tiento de 5º tono de mano izquierda (16) Pablo Bruna, cc. 152-154

33

2.19 Medio registro bajo [de 8º tono] (17) Pablo Bruna, cc. 33-36

78

81

2.20 Medio registro bajo [de 8º tono] (17) Pablo Bruna, cc. 78-84

46

2.21 Bajo de Premier Tono (18) Jusepe Ximénez, cc. 46-50

89

2.22 Bajo de Premier Tono (18) Jusepe Ximénez, cc. 89-91

135

2.23 Bajo de Premier Tono (18) Jusepe Ximénez, cc. 135-138

167

170

2.24 Bajo de Premier Tono (18) Jusepe Ximénez, cc. 167-172

175

179

2.25Bajo de Premier Tono (18) Jusepe Ximénez, cc. 175-181

24

2.26Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 24-25

47

2.27Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 47-50

69

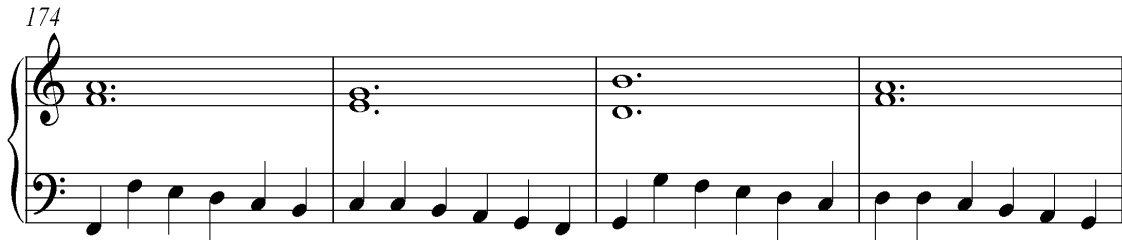
2.28Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 69-72

109



2.29 Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 109-111

174



2.30 Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 174-177

118



2.31 Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20) Jusepe Ximénez, cc. 118-120

35



2.32 Gaytilla de Premier Tono de mano izquierda (21) Sebastián Duron, cc. 35-37

RELATÓRIO Nº 9

Esta aula teve apenas a presença de dois participantes, dado que o participante B faltou por motivos pessoais. Assim a avaliação das tarefas da aula anterior (nº8) foi, posteriormente, realizada ao participante B e incluída neste relatório por se considerar relevante para a análise dos dados.

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas⁸⁷ com os subsequentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B

Tarefa nº1

Padrões tonais com sequências harmónicas de QA

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.7	-1 Tom	5	
6.20	-1 Tom	4	Problema: Acorde errado, execução sem fluência
6.20	+1 Tom	3	Problema: Acorde errado, execução sem fluência
6.21	-1 Tom	5	

Tarefa nº2

Modelo II

Transposição	Avaliação	Observações
0	4	Problema: Execução sem fluência
-1 Tom	4	Problema: Execução sem fluência

⁸⁷ Ver o Plano de Aula nº8.

Tarefa nº3**Improvisação**

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	3	3	2	2	3	3.28
Observações							
Encadeamentos harmônicos com e sem retardos, não aplicou padrões tonais							

Participante C**Tarefa nº1****Padrões tonais com sequências harmônicas de QA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.7	-1 Tom	5	
6.20	-1 Tom	5	
6.20	+1 Tom	4	Problema: Acorde errado, execução sem fluência
6.21	-1 Tom	5	

Tarefa nº2**Modelo II**

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
-1 Tom	5	

Tarefa nº3**Improvisação**

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	4	4	2	2	4	3.71
Observações							
Encadeamentos harmônicos com e sem retardos, aplicou apenas um padrão tonal							

Participante D**Tarefa nº1****Padrões tonais com sequências harmônicas de QA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
6.7	-1 Tom	5	
6.20	-1 Tom	4	Problema: Um acorde errado
6.20	+1 Tom	5	
6.21	-1 Tom	5	

Tarefa nº2**Modelo II**

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
-1 Tom	5	

Tarefa nº3**Improvisação**

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	4	4	3	2	4	3.85
Observações		Aplicou vários padrões tonais, execução fluente					

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

Tarefas	A				B				C			
Nº1	5	4	3	5	5	5	4	5	5	5	4	5
Nº2	4		4		5		5		5		5	
Nº3	3.28				3.71				3.85			

Um dos aspectos mais evidenciado, pelos resultados alcançados por todos os participantes, remete-nos para a tarefa nº3 em particular para os resultados obtidos nos parâmetros *Estilo* e *Forma*, podendo-se inferir que estes fundamentos ainda não foram cabalmente apreendidos, comprometendo assim a consistência estilística desejada. Foi, mais uma vez, importante aludir à importância da aplicação dos padrões tonais e à observância dos *modelos*, neste caso do *modelo I*, como agentes hegemônicos na aquisição do estilo pretendido. Ou seja, comprova-se que os participantes já têm um domínio satisfatório da idiomática mas não do estilo.

Na tarefa nº 1 foi a primeira vez que se pediu aos participantes duas versões do mesmo exercício, em que deveriam realizar uma transposição uma 2ª maior superior, tonalidade que apresentava desafios ao nível do teclado partido, obrigando a alterar algumas posições de acordes. Como resultado, verificou-se que o participante B não teve consciência dessa questão ao contrário do participante D que reagiu logo positivamente.

3. REVISÃO DE TAREFAS E CONTEÚDOS

Este momento da aula foi inteiramente dedicado à apreciação detalhada das improvisações realizadas. Foram dados contributos na perspectiva de cada um dos participantes poder melhorar a sua improvisação como, por exemplo, na relevância da planificação da improvisação, elemento que deve incluir o plano tonal, os padrões tonais e as cadências.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Foram explicadas e exemplificadas as sequências harmónicas de QP e analisados os respectivos padrões tonais.

PLANO DE AULA Nº 10

Tipo: Grupo

Data: 26-4-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B e C

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.
2. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 10):

1. Análise e execução do *Modelo III*: Encadeamentos harmónicos - sequências QA e **QP** – cadências.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar e transpor sequências harmónicas de QP.
2. Tocar e transpor padrões tonais com sequências de QP.
3. Improvisação tendo como referência o *modelo I*.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com sequências de QP.
2. Tocar, transpor e memorizar o *modelo III*.
3. Preparar uma improvisação tendo como referência o *modelo III*.

FOLHA DE TRABALHO Nº 10

Modelo III: Encadeamentos harmônicos - seqüências QA e QP – cadências

Measures 1-5 of the musical piece. The notation is in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music features a sequence of chords and a melodic line in the bass.

Measures 6-8 of the musical piece. The notation is in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music continues the harmonic sequence with chords and a melodic line in the bass.

Measures 9-11 of the musical piece. The notation is in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music continues the harmonic sequence with chords and a melodic line in the bass.

Measures 12-14 of the musical piece. The notation is in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music continues the harmonic sequence with chords and a melodic line in the bass.

Measures 15-17 of the musical piece. The notation is in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music concludes the sequence with chords and a melodic line in the bass.

RELATÓRIO Nº 10

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Dado a ausência prolongada e não justificada do participante A (quatro aulas consecutivas), considero que este aluno dificilmente poderá acompanhar actualmente o processo das estratégias estabelecidas cujas tarefas são cumulativas. Assim sendo, este participante deixará de constar no presente estudo de caso.

Esta aula teve apenas a presença de dois participantes, dado que o participante D faltou por motivos pessoais. Assim a avaliação das tarefas da aula anterior (nº9) foi realizada posteriormente ao participante D e incluída neste relatório por se considerar relevante para a análise dos dados.

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas⁸⁸ com os seguintes resultados:

Participante B

Tarefa nº1

Sequências de QP, alternando o estado fundamental com a primeira inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM 3ª, 5ª, 8ª	4	Problema: Um acorde errado

Tarefa nº2

Padrões tonais com sequências harmónicas de QP

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.12	-1 Tom	4	Problema: Não respeitou o âmbito do meio-registo
2.29	+1 Tom	5	
2.32	+1 Tom	5	

⁸⁸ Ver o Plano de Aula nº9.

Tarefa nº3
Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática ⁸⁹	Estilo	Forma	Execução	Avaliação ⁹⁰
2	2	4	3	2	2	3	2.5
Observações							
+	Incluiu encadeamentos harmônicos com e sem retardos						
-	Não incluiu padrões tonais, execução sem fluência						

Participante C

Tarefa nº1
Sequências de QP, alternando o estado fundamental com a primeira inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM 3ª, 5ª, 8ª	3	Problema: Execução sem fluência

Tarefa nº2
Padrões tonais com sequências harmônicas de QP

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.12	-1 Tom	5	
2.29	+1 Tom	5	
2.32	+1 Tom	5	

Tarefa nº3
Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	4	4	3	4	3	3.57
Observações							
+	Incluiu vários padrões tonais						
-	Notas de passagem atípicas 8-7 nas cadências, ritmo harmônico desfasado						

⁸⁹ Traduz as características de uma linguagem musical, tendo como fundamento os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos e a maneira como eles se relacionam.

⁹⁰ Duração: Aproximadamente 1 minuto; Tonalidade: De livre escolha, devendo iniciar e terminar na mesma tônica; Harmonia: Acordes de três sons, no estado fundamental e primeira inversão; Idiomática: Constituída por encadeamentos harmônicos de QA e cadências; Estilo: Aplicação de padrões tonais com encadeamentos harmônicos, DEA e cadências; Forma: Tendo como referência o *Modelo 1*; Execução: Discurso musical fluente e *tactus* regular.

Participante D⁹¹

Tarefa nº1

Sequências de QP, alternando o estado fundamental com a primeira inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM 3ª, 5ª, 8ª	4	Problema: Duplicação da terceira num acorde, execução sem fluência

Tarefa nº2

Padrões tonais com sequências harmônicas de QP

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.12	-1 Tom	4	Problema: Não respeitou o meio-registo, execução sem fluência
2.29	+1 Tom	4	Problema: Alteração do modo em dois acordes
2.32	+1 Tom	4	Problema: Um acorde errado

Tarefa nº3

Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	4	4	4	3	3	4
Observações							
+	Incluiu padrões tonais						
-	Falta de fluência, não manteve o <i>tactus</i> , não respeitou o meio-registo						

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

Tarefas	B			C			D		
Nº1	4			3			4		
Nº2	4	5	5	5	5	5	4	4	4
Nº3	2.5			3.57			4		

Na tarefa nº1, os resultados obtidos por todos os participantes foram, na globalidade, satisfatórios.

A tarefa nº2 teve, em regra, bons níveis de execução, podendo-se verificar, pelos resultados obtidos, que todos os participantes têm acurado a suas prestações no que respeita à técnica da transposição, com resultados evidentes nas suas improvisações.

As improvisações realizadas pelos participantes C e D apresentaram já uma consistência estilística notável. No entanto, as notas de passagem 8-7 sobre o V grau nas cadências,

⁹¹ Dados obtidos na aula do dia 10 de Maio de 2013.

aplicadas pelo participante C, são um elemento figurativo incharacterístico no *corpus* dos tentos de meio-registo de baixo.

As improvisações dos participantes B e D apresentaram descontinuidades no fluxo do discurso musical evidenciadas por irregularidades rítmicas e do *tactus*, elementos que podem indiciar:

- a) Planificação não memorizada;
- b) Falhas de concentração;
- c) Falhas de memória;
- d) Falta de automatização;
- e) Medo de falhar e insegurança;
- f) Problemas de técnica de execução.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Dado que o nível de realização das tarefas nº1 e nº2 não suscitaram dúvidas, este momento da aula foi inteiramente dedicado a aspectos directamente relacionados com a improvisação.

Foram observadas em conjunto com os participantes as questões da falta de fluência do discurso musical e da irregularidade do *tactus* com o objectivo de se perceber as causas que lhes estão subjacentes podendo-se apurar que as quebras na concentração e a falta de automatização estão génese destes problemas. A automatização é um dos factores que mais favorece a eliminação de lapsos durante a improvisação. Pôde-se verificar nas improvisações realizadas, que os problemas de fluência foram sobretudo evidenciados nas ligações entre componentes memorizados e automatizados.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Foi apresentado o *modelo III*, constituído por encadeamentos hamónicos, sequências de QA e QP e cadências. Depois de realizada uma análise teórica detalhada deste *modelo*, cada um dos participantes tocou o *modelo III*.

PLANO DE AULA Nº 11

Tipo: Grupo

Data: 3-5-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.
2. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 11):

1. Aprendizagem de sequências harmónicas de TA e QA.
2. Análise e execução do *modelo IV*: Encadeamentos hamónicos – sequências – cadências – **nota pedal**.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar e transpor padrões tonais com sequências harmónicas QP.
2. Tocar e transpor o *modelo III*.
3. Improvisação.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar e transpor sequências harmónicas de TA e QA.
2. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com sequências harmónicas de TA e QA.
3. Tocar e transpor o *modelo IV*: Encadeamentos hamónicos – sequências – cadências – **nota pedal**.
4. Planificar a improvisação, por escrito, tendo como referência o *modelo IV*, incluindo obrigatoriamente os seguintes *itens*:
 - a) Tonalidade;

- b) Plano tonal;
 - c) *Modelo*;
 - d) Encadeamentos harmónicos, DEA, cadências;
 - e) Padrões tonais;
 - f) Duração aproximada.
5. Trabalhar a improvisação, a partir da planificação realizada.

FOLHA DE TRABALHO Nº 11

1. Sequências harmônicas de TA e QA:

a) Posição de 3ª:

Musical notation for the 3rd position harmonic sequence in B-flat major. The piece is in 2/4 time. The bass line consists of a descending eighth-note scale: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D. The treble line features six chords: B-flat major (B-flat, D, F), A-flat major (A-flat, C, E-flat), G major (G, B-flat, D), F major (F, A-flat, C), E-flat major (E-flat, G, B-flat), and D major (D, F, A-flat).

b) Posição de 5ª:

Musical notation for the 5th position harmonic sequence in D major. The piece is in 2/4 time. The bass line consists of a descending eighth-note scale: D, C, B, A, G, F. The treble line features six chords: D major (D, F#, A), C major (C, E, G), B major (B, D, F#), A major (A, C#, E), G major (G, B, D), and F# major (F#, A, C#).

c) Posição de 8ª:

Musical notation for the 8th position harmonic sequence in B-flat major. The piece is in 2/4 time. The bass line consists of a descending eighth-note scale: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D. The treble line features six chords: B-flat major (B-flat, D, F), A-flat major (A-flat, C, E-flat), G major (G, B-flat, D), F major (F, A-flat, C), E-flat major (E-flat, G, B-flat), and D major (D, F, A-flat).

2. Padrões tonais de sequências TA e QA:

Musical score for measures 66-70. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 66-68) shows a sequence of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 69-70) continues the sequence.

2.1 Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda (1) anónimo, cc. 66-70

Musical score for measures 8-16. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 8-11) shows a sequence of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 12-16) continues the sequence.

2.2 Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda (1) anónimo, cc. 8-16

Musical score for measures 21-25. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 21-24) shows a sequence of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 25) continues the sequence.

2.3 Obra de 8º tono, médio registro mano izquierda (1) anónimo, cc. 21-25

65

68

2.4 Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda (22) Juan Cabanilles, cc. 65-71

Modelo IV: Encadeamentos harmônicos – sequências – cadências – nota pedal

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system is written for both the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The score is in common time (C) and features a variety of harmonic textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. Measure numbers 6, 9, 12, 15, and 17 are indicated at the beginning of their respective systems. The final system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

RELATÓRIO Nº 11

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B

Tarefa nº1

Padrões tonais com sequências harmônicas de QP

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.5	+1	5	
2.15	0	5	
2.27	-1	5	

Tarefa nº2

Modelo III

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
-1 Tom	5	

Tarefa nº3

Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação ⁹²
5	5	4	4	2	4	4	4
Observações							
+	Execução fluente						
-	Incluiu padrões tonais do <i>modelo III</i>						
Duração: 1'01''							

⁹² Duração: Aproximadamente 1 minuto; Tonalidade: De livre escolha, devendo iniciar e terminar na mesma tonalidade; Harmonia: Acordes de três sons, no estado fundamental e primeira inversão; Idiomática: Constituída por encadeamentos harmônicos, DEA e sequências; Estilo: Aplicação de padrões tonais com encadeamentos harmônicos, DEA e sequências; Forma: Tendo como referência o *Modelo III*; Execução: Discurso musical fluente e *tactus* regular.

Participante C

Tarefa nº1

Padrões tonais com sequências harmônicas de QP

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.5	+1	5	
2.15	0	5	
2.27	-1	4	Problema: Execução sem fluência

Tarefa nº2

Modelo III

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
-1 Tom	4	Problema: Um acorde errado

Tarefa nº3

Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
2	5	5	4	4	3	5	4
Observações							
+	Incluiu padrões tonais						
-	Em termos formais não respeitou o <i>modelo III</i>						
Duração: 40''							

Participante D

Tarefa nº1

Padrões tonais com sequências harmônicas de QP

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.5	+1	5	
2.15	0	5	
2.27	-1	5	

Tarefa nº2

Modelo III

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
-1 Tom	4	Problema: Um acorde errado

Tarefa nº3
Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	4	4	4	3	4	4.14
Observações							
+	Incluiu padrões tonais						
-	Em termos formais não respeitou o <i>modelo III</i>						
Duração: 1' 37"							

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

Tarefas	B			C			D		
Nº1	5	5	5	5	5	4	5	5	5
Nº2	5		5	5		4	5		4
Nº3	4			4			4.14		

Na tarefa nº 1 todos os participantes obtiveram bons resultados, verificando-se que a realização de transposições se torna cada vez mais atingível.

Na tarefa nº2, as falhas apresentadas pelos participantes C e D não comprometeram a realização do exercício na sua globalidade.

O participante B apresentou uma improvisação com bons níveis de concretização, em praticamente todos os parâmetros, sendo o menos favorável verificado o do estilo, dado que os padrões tonais aplicados foram os do *modelo III*. Assim, foi mais uma vez explicado que a função dos *modelos* é apenas orientadora.

A improvisação realizada pelo participante C, com a duração de 40'', não se enquadrou, em termos formais, no *modelo III*. No entanto, foi consistente na idiomática e no estilo, integrando padrões tonais de encadeamentos harmónicos e sequências.

O participante D ultrapassou a duração estabelecida, o que tornou a improvisação desequilibrada em termos formais, chegando a ser repetitiva. No que respeita à idiomática e ao estilo a improvisação teve níveis de execução elevados. As ligações entre as secções temáticas foram bem realizadas sendo obtida uma boa coerência discursiva.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Tendo como ponto de partida as improvisações apresentadas, foram efectuadas considerações que salientaram a importância dos seguintes componentes, a saber:

- a) Os *modelos*, como componentes de orientação formal.
- b) Os padrões tonais, como agentes de coerência estilística.
- c) As ligações entre as secções e a estabilidade do tactus, como garante da continuidade do discurso musical.
- d) A interpretação da improvisação, fazendo recurso da articulação, do fraseado e da agógica.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Foram apresentadas e explicadas as sequências harmónicas de TA e QA. Cada participante tocou uma das sequências sendo esclarecidas as dúvidas.

Foi, por último, apresentado o *modelo IV*, constituído por encadeamentos harmónicos, sequências, cadências e nota pedal.

PLANO DE AULA Nº 12

Tipo: Grupo

Data: 10-5-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Improvisação de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo, tendo como referência o *modelo IV*.
2. Gravação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 12):

1. Aprendizagem da pré-imitação⁹³ nos tentos de meio-registo de baixo.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão de tarefas):

1. Tocar e transpor sequências harmónicas de TA e QA.
2. Tocar e transpor o *modelo IV*.
3. Apresentação da planificação, por escrito, da improvisação.
4. Improvisação.
5. Gravação.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Aperfeiçoar a improvisação apresentada na aula.
2. Tocar as pré-imitações incluídas na FOLHA DE TRABALHO Nº 12.

⁹³ Exposição do tema a duas ou três vozes.

FOLHA DE TRABALHO Nº 12

1. Pré-imitações⁹⁴:

Musical score for exercise 1, measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand remains mostly silent. Measure 6 is marked with a '6' above the staff.

1.1. Obra de 8º tono, medio registro, mano izquierda (1) Anónimo, cc. 1-10

Musical score for exercise 1.1, measures 1-9. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand remains mostly silent. Measure 9 is marked with a '9' above the staff.

1.2. Registo baixo de 1º tom (2) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-13

⁹⁴ Listagem das pré-imitações que manifestam uma índole improvisatória. A listagem exaustiva das pré-imitações encontra-se no Apêndice II.

Measures 1-5 of the piece. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand remains mostly silent.

Measures 6-10. The right hand continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords.

Measures 11-14. The right hand features a more active melodic line with eighth notes, and the left hand plays chords.

Measures 15-19. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays chords. The piece concludes with a final chord in the right hand.

1.3. Vajo, 1º tono (3) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-19

6

12

1.4. Vajo de 1º tono (4) Sebastian Aguilera de Heredia, cc. 1-16

6

1.5. Obra de 1º tono de registro de mano izquierda (5) Pedro de San Lorenzo, cc. 1-10

The first system of the musical score for exercise 1.6 consists of six measures. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments, while the bass clef staff remains mostly empty, indicating a right-hand exercise. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system of the musical score for exercise 1.6 consists of five measures, starting at measure 7. It continues the right-hand exercise with various chordal textures and melodic lines in the treble clef, while the bass clef remains empty.

The third system of the musical score for exercise 1.6 consists of four measures, starting at measure 12. The right-hand part continues with complex chordal structures and melodic patterns, while the bass clef remains empty.

1.6. Medio registro de baxon de segundo (8) Francisco Correa de Arauxo, cc. 1-15

The first system of the musical score for exercise 1.7 consists of six measures. Both the treble and bass clef staves are active, featuring a variety of chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system of the musical score for exercise 1.7 consists of six measures, starting at measure 7. Both staves continue with complex harmonic and melodic material.

The third system of the musical score for exercise 1.7 consists of five measures, starting at measure 13. The piece concludes with a final cadence in both staves.

1.7. Outro de baxon de noveno (12) Francisco Correa de Arauxo, cc. 1-17

Musical notation for exercise 1.8, measures 1-7. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand is mostly silent.

Musical notation for exercise 1.8, measures 8-13. The right hand continues the melodic line with some chords, and the left hand begins to play a simple accompaniment.

Musical notation for exercise 1.8, measures 14-18. The right hand features a long melodic phrase with a slur, and the left hand provides a steady accompaniment.

1.8. Medio registro de baxon de prim. (10) Francisco Correa de Arauxo, cc. 1-18

Musical notation for exercise 1.9, measures 1-5. The piece is in G major, 2/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand is mostly silent.

Musical notation for exercise 1.9, measures 6-10. The right hand continues the melodic line with some chords, and the left hand begins to play a simple accompaniment.

1.9. Tiento de 5º tono de mano izquierda (16) Pablo Bruna, cc. 1-10

6

11

15

1.10. Medio registro bajo [de 8º tono] (17) Pablo Bruna, cc. 1-18

8

14

1.11. Bajo de Primier Tono] (18) Jusepe Ximénez, cc. 1-18

The first system of the musical score for exercise 1.12 consists of five measures. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff has whole rests for the first three measures. In the fourth measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the fifth measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest.

The second system of the musical score for exercise 1.12 consists of four measures, starting at measure 6. The treble clef staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the second measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the third measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the fourth measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest.

The third system of the musical score for exercise 1.12 consists of four measures, starting at measure 10. The treble clef staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the second measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the third measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the fourth measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest.

1.12. Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 1-13

The first system of the musical score for exercise 1.13 consists of seven measures. The treble clef staff has a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff has whole rests for the first six measures. In the seventh measure, the treble clef has a whole rest, and the bass clef has a whole note G4.

The second system of the musical score for exercise 1.13 consists of five measures, starting at measure 8. The treble clef staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the second measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the third measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the fourth measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. In the fifth measure, the treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest.

1.13. Tiento de sexto tono: partido de mano izquierda (23) Juan Cabanilles, cc. 1-12



1.14. Tiento XXIII a 3 de mano izquierda 7. (25) Juan Cabanilles, cc. 1-9

RELATÓRIO Nº 12

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B

Tarefa nº1

Sequências harmônicas de TA e QA

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém	4	Problema: Cadência sem sensível
SolM	4	Problema: Execução sem fluência

Tarefa nº2

Padrões tonais com sequências harmônicas de TA e QA

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.2	-1	5	
2.3	-1	5	
2.3	+1	4	Problema: Execução sem fluência

Tarefa nº3

Modelo IV

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
-1	4	Problema: Um acorde errado

Tarefa nº4
Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação ⁹⁵
5	5	5	5	5	5	4	4.8
Observações		B_10-5-13					
+	Inclui padrões de encadeamentos harmônicos e sequências, teve como referência o <i>modelo IV</i>						
-	Falta de fluência na parte final da improvisação						
						Duração	1'10''

Participante C⁹⁶

Tarefa nº1

Sequências harmônicas de TA e QA

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém	3	Problema: Dois acordes errados
SolM	2	Problema: Execução sem fluência, não respeitou o meio-registo, dois acordes errados

Tarefa nº2

Padrões tonais com sequências harmônicas de TA e QA

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.2	-1	4	Problema: Um acorde errado
2.3	-1	5	
2.3	+1	4	

Tarefa nº3

Modelo IV

Transposição	Avaliação	Observações
0	4	Problema: Execução sem fluência
-1	3	Problema: Execução sem fluência, não respeitou o meio-registo

⁹⁵ Duração: Entre 1mn e 1'30s; Tonalidade: De livre escolha, devendo iniciar e terminar na mesma tonalidade; Harmonia: Acordes de três sons, no estado fundamental e inversões; Idiomática: Constituída por encadeamentos harmônicos, DEA e sequências; Estilo: Aplicação de padrões tonais com encadeamentos harmônicos, DEA e sequência; Forma: Tendo como referência o *modelo IV*; Execução: Discurso musical fluente e o *tactus* regular.

⁹⁶ Dados recolhidos na aula do dia 17 de Maio de 2013.

Tarefa nº4**Improvisação**

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	5	5	5	5	4	4.8
Observações		C_17-5-13					
+	Inclui padrões de encadeamentos harmônicos e sequências, execução fluente, teve como referência o <i>modelo IV</i>						
-	Algumas falhas na execução						
							Duração
							1'03''

Participante D**Tarefa nº1****Sequências harmônicas de TA e QA**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém	5	
SolM	5	

Tarefa nº2**Padrões tonais com sequências harmônicas de TA e QA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.2	-1	5	Problema: Um acorde errado
2.3	-1	5	
2.3	+1	3	Problema: Dois acordes errados

Tarefa nº3**Modelo IV**

Transposição	Avaliação	Observações
0	5	
-1	3	Problema: execução sem fluência, não respeitou o meio-registo

Tarefa nº4**Improvisação**

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	5	5	4	5	4	4.71
Observações		D_10-5-13					
+	Inclui padrões tonais de encadeamentos harmônicos e sequências, teve como referência o <i>modelo IV</i>						
-	Perda de fluência nos momentos de ligação, inclui demasiados encadeamentos harmônicos de SP-SA						
							Duração
							1'27''

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFAS	AVALIAÇÃO								
	B			C			D		
Nº1	4		4	3		2	5		5
Nº2	5	5	4	4	5	5	5	5	3
Nº3	5		4	4		3	5		3
Nº4	4.8			4.8			4.71		

Inicialmente cada participante descreveu, oralmente, a planificação da improvisação (em anexo).

Como se pode verificar, pelos resultados apresentados na Tabela 1, o nível atingido nas tarefas foi muito expressivo.

As improvisações realizadas pelos três participantes enquadraram-se, em regra, nos princípios orientadores sugeridos na aula anterior, a saber:

- a) Estrutura formal tendo como referência o *modelo IV*.
- b) A duração compreendida entre 1' 00'' e 1'30''.
- c) Aplicação de padrões tonais.
- d) Execução das ligações entre as secções temáticas sem perda de fluência.
- e) Garantir a estabilidade do *tactus*.
- f) Interpretação da improvisação recorrendo à articulação, ao fraseado e à agógica.

Relativamente a este ponto, todos os participantes tomaram como referência o *modelo IV*.

- a) Durações compreendidas entre 1' 00'' e 1'30'':

As durações das improvisações enquadraram-se nos limites impostos, variando entre 1'03 e 1'27''.

- b) Aplicação de padrões tonais:

Todos os participantes aplicaram os padrões tonais referenciados na planificação.

c) Ligação entre as secções temáticas e a estabilidade do *tactus*:

O participante B manifestou alguma instabilidade do *tactus*, na parte final da improvisação, com perda de fluência do discurso musical. O participante C manteve a fluência do discurso durante a improvisação. Já o participante D evidenciou perda de fluência nos momentos de ligação entre os padrões tonais.

d) Interpretação da improvisação:

Todos os participantes evidenciaram qualidades interpretativas ao nível da articulação e do fraseado.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Dado que a resolução das tarefas não ofereceu dificuldades de maior, este momento da aula foi inteiramente dedicado à audição das gravações das improvisações efectuadas, acerca das quais foram feitos comentários e observações.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Foi explicado o conceito de pré-imitação, a partir dos exemplos contidos na Folha de Trabalho nº 12, sendo analisados os exemplos 1.1 a 1.10.

PLANO DE AULA Nº 13

Tipo: Grupo

Data: 17-5-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. A pré-imitação nos tentos de meio-registo de baixo.
2. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 13):

1. Aprendizagem de géneros de imitação.
2. Análise de pré-imitações de tentos de meio-registo de baixo.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Improvisação de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo, tendo como referência o *modelo IV*.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Exercícios de imitação a partir dos *modelos* apresentados na folha de trabalho.
2. Análise das pré-imitações incluídas na FOLHA DE TRABALHO Nº12.
3. Escolha de um tema.
4. Improvisação de pré-imitações a duas e três vozes sobre o tema escolhido.

FOLHA DE TRABALHO Nº 13:

Exercícios de imitação:

a)



b)



c)



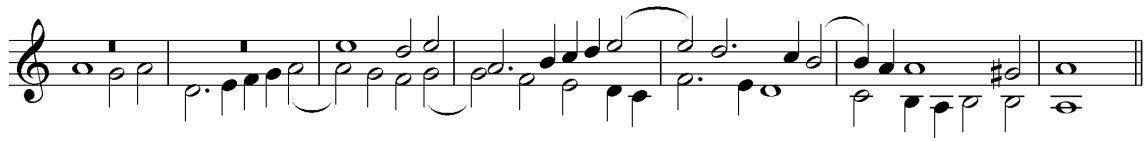
d)



e)



a) Resposta real à quinta superior:



b) Resposta real à quinta inferior:



c) Resposta tonal:



d) Imitação ao uníssono:



e) Imitação à segunda:



f) Imitação à terceira:



g) Imitação à quarta:



h) Imitação à sexta:



i) Imitação à sétima:



1. Pré-imitação a duas vozes:

Musical score for 'Pré-imitação a duas vozes'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has 7 measures, and the second system starts at measure 8 and has 7 measures. The music is in a minor key with a common time signature. The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment with some rhythmic patterns.

1.1. Tiento de sexto tono partido de mano izquierda (23) Juan Cabanilles, cc. 1-12

2. Pré-imitação a três vozes:

Musical score for 'Pré-imitação a três vozes'. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system has 6 measures, the second system starts at measure 7 and has 6 measures, the third system starts at measure 10 and has 6 measures, and the fourth system starts at measure 14 and has 6 measures. The music is in a major key with a common time signature. The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment with some rhythmic patterns.

2.1. Outro de baxon de sexto (14) Francisco Correa de Arauxo, cc. 1-16

RELATÓRIO Nº 13

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B

Tarefa nº1 Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
4	5	3	4	3	3	3	3.57
Observações							
+	Aplicou padrões tonais, a duração foi inferior a um minuto						
-	Utilizou apenas acordes no estado fundamental, dois dos padrões tonais são do <i>modelo IV</i>						

Participante C

Tarefa nº1 Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	4	5	5	5	4	4.71
Observações							
+	Execução fluente, aplicação de novos padrões tonais						
-	A execução pode, de um modo geral, ser melhorada em particular a articulação						

Participante D

Tarefa nº1 Improvisação

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação
5	5	4	5	5	5	3	4.57
Observações							
+	Aplicação de novos padrões tonais, boa ligação entre os vários elementos temáticos						
-	Execução com falhas na fluência e no <i>tactus</i>						

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

Tarefas	B	C	D
Pré-imitação	3.57	4.71	4.57

As improvisações enquadraram-se, em regra, nos seguintes princípios orientadores:

- a) Forma baseada no *modelo IV*.
- b) Duração compreendida entre 1mn e 1mn e 30s.
- c) Aplicação de padrões tonais.
- d) Ligação entre as várias secções sem perda de fluência.
- e) Interpretação da improvisação (articulação, fraseado e agógica).

- a) Forma: Tendo referência o *modelo IV*

Relativamente à forma, todos os participantes tiveram como referência, nas suas improvisações, o *modelo IV*.

- b) Duração compreendida entre 1mn e 1mn e 30s

As improvisações dos participantes C e D enquadraram-se nos limites temporais impostos, já a improvisação do participante B teve uma duração inferior a 1mn.

- c) Aplicação de padrões tonais

Todos os participantes aplicaram padrões tonais, tendo-se destacado o participante D pela aplicação de padrões tonais diferentes dos apresentados na aula anterior.

- d) Ligação entre as várias secções sem perda de fluência

O participante D evidenciou, em dois momentos, a perda de fluência no discurso musical.

- e) Interpretação da improvisação

Todos os participantes interpretaram a improvisação, devendo o participante C melhorar a sua execução ao nível da articulação.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Foram apresentadas sugestões para a melhoria das improvisações apresentadas sendo mais uma vez mencionada a importância da planificação detalhada da improvisação, particularmente no que respeita à escolha dos padrões tonais.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Foi entregue uma tabela com esquemas de imitação tendo cada participante tocado um dos esquemas apresentados. Tendo como base estes esquemas, foram demonstrados no instrumento vários tipos de imitação possíveis.

PLANO DE AULA Nº 14

Tipo: Grupo

Data: 24-5-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Pré-imitação.
2. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº14):

1. O Tema e suas características rítmicas e melódicas.
2. Pré-imitação a duas vozes com entrada do solo.
3. Análise e execução do *modelo V*: **Pré-imitação** – encadeamentos harmónicos – sequências – cadências – nota pedal.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

5. Exercícios de imitação a partir dos esquemas apresentados na folha de trabalho.
6. Improvisação de uma pré-imitação a duas vozes.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Improvisar pré-imitações, a duas vozes, com a entrada do solo.
2. Tocar e memorizar o *modelo V*.

FOLHA DE TRABALHO Nº 14

Modelo V: Pré-imitação (a duas vozes) – encadeamentos harmônicos – seqüências – cadências – nota pedal

Measures 1-6 of the piece. The treble clef staff contains a whole note chord in measure 1, followed by a sequence of eighth notes in measures 2-5, and a final chord in measure 6. The bass clef staff is mostly silent, with a single whole note in measure 6.

Measures 7-10. Measure 7 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes and a whole note chord. The bass clef staff has a whole note chord. Measures 8-10 continue with similar harmonic and melodic patterns.

Measures 11-13. Measure 11 features a treble clef staff with a whole note chord and a bass clef staff with a sequence of eighth notes. Measures 12-13 continue the sequence in the bass clef.

Measures 14-16. Measure 14 has a treble clef staff with a whole note chord and a bass clef staff with a sequence of eighth notes. Measures 15-16 continue the sequence in the bass clef.

Measures 17-20. Measure 17 has a treble clef staff with a whole note chord and a bass clef staff with a sequence of eighth notes. Measures 18-20 continue the sequence in the bass clef.

Measures 21-24. Measure 21 has a treble clef staff with a whole note chord and a bass clef staff with a sequence of eighth notes. Measures 22-24 continue the sequence in the bass clef, ending with a double bar line.

Tarefa nº2**Improvisação de uma pré-imitação a duas vozes**

Observações	
+	Imitação à oitava, preparação e resolução das dissonâncias
-	Entrada do solo antes do tempo
	Avaliação
	4

Participante D**Tarefa nº1****Imitação a duas vozes – esquema d) Transposição: -1 Tom**

Observações	
+	
-	
	Avaliação
	5

Tarefa nº2**Improvisação de uma pré-imitação a duas vozes**

Observações	
+	Imitação à quinta, bom trabalho de imitação, fez a entrada correcta do solo
-	
	Avaliação
	5

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFAS	AVALIAÇÃO		
	B	C	D
Nº1	5	5	5
Nº2	3	4	5

A tarefa nº1 foi realizada com êxito por todos os participantes.

Na tarefa nº2, pretendia-se a improvisação de uma pré-imitação a duas vozes que respeitasse os seguintes parâmetros:

- a) Improvisação sobre o tema (T);
- b) Aplicação do esquema de imitação d) da Folha de Trabalho nº13;
- c) Resposta (R) com a possibilidade da imitação à oitava ou à quarta inferior;
- d) Improvisação obrigatória de 5 compassos, até à entrada do solo no primeiro tempo do compasso nº6;
- e) Aplicação das regras do contraponto respeitante à aplicação das consonâncias e à preparação e resolução das dissonâncias;

Foi apresentado aos participantes o seguinte esquema:



Nesta tarefa o participante B apresentou dificuldades a vários níveis, a saber:

1. Na manutenção da estabilidade rítmica;
2. Na aplicação das dissonâncias;
3. Na entrada do solo no primeiro tempo do compasso 6.

Perante estas dificuldades, o participante foi aconselhado a contar mentalmente os tempos para que a entrada do solo se pudesse verificar no primeiro tempo do compasso 6. Foram desenvolvidas estratégias conducentes ao aperfeiçoamento desta tarefa, aplicadas no momento da revisão de conteúdos e tarefas.

O participante C demonstrou ter um domínio da técnica da imitação não tendo apresentado qualquer erro na aplicação das consonâncias e das dissonâncias. Teve, no entanto, algumas dificuldades na entrada do solo.

O participante D apresentou uma pré-imitação, com a entrada completa do solo, com um nível de aperfeiçoamento e de execução muito elevados.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Este momento da aula foi inteiramente dedicado à análise de pré-imitações de tentos de meio-registo de baixo.

4. NOVOS CONTEÚDOS

A partir da análise dos temas de Tentos de meio-registo de baixo foi identificado um padrão destacando-se as seguintes características:

- a) Repetição de notas, duas ou mais vezes (efeito trompetístico);
- b) Diminuição progressiva dos valores rítmicos;
- c) Movimentos melódicos por grau conjunto;
- d) Realção intervalar entre as duas primeiras notas: uníssono, segunda, terceira, quarta ou quinta, superiores ou inferiores.

Por último, foi realizada, pelo orientador, uma demonstração de uma pré-imitação a duas vozes, com a entrada do solo, sendo evidenciada a condução das vozes e da harmonia como elementos para a preparação da entrada do solo.

PLANO DE AULA Nº 15

Tipo: Grupo

Data: 31-5-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participante: D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.
2. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 15):

1. Aprendizagem do DEA (I)-II-V-I.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Improvisação de uma pré-imitação a duas vozes com a entrada do solo.
2. Tocar e transpor o *modelo V*.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar e transpor o DEA (I)-II-V-I.
2. Tocar e transpor padrões tonais com o DEA (I)-II-V-I.
3. Preparar uma improvisação de uma pré-imitação a duas vozes com a entrada do solo.

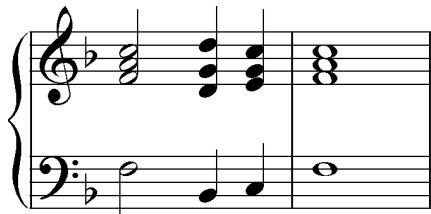
FOLHA DE TRABALHO Nº 15

1 DEA (I)-II-V-I, com acordes de três sons:

a) Posição de 3ª:



b) Posição de 5ª:



c) Posição de 8ª:



2 DEA (I)-II-V-I, com acordes de sétima no estado fundamental:

a) Posição de 8ª:



b) Posição de 5ª:

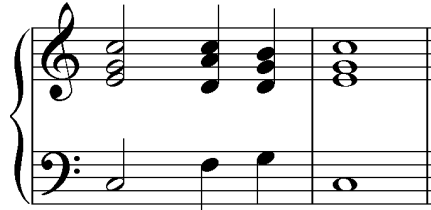


c) Posição de 3ª:

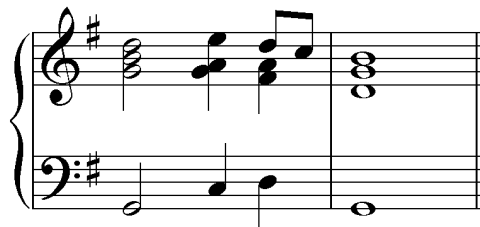


3 DEA (I)-II-V-I, com o acorde de sétima (II) na primeira inversão:

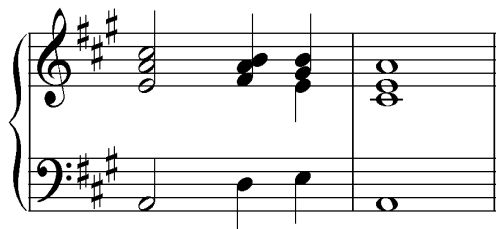
a) Posição de 8ª:



b) Posição de 5ª:



c) Posição de 3ª:



4 DEA (I)-II-V-I, com o acorde de sétima (II) na terceira inversão e o acorde de sétima (V) na primeira inversão:

a) Posição de 8ª:

Musical notation for the 8th position of the DEA (I)-II-V-I progression. The key signature has one flat (B-flat). The progression consists of three measures. The first measure contains a D7 chord (I) in the right hand and a D2 chord (II) in the third inversion in the left hand. The second measure contains a G7 chord (V) in the first inversion in the right hand and a G2 chord (II) in the third inversion in the left hand. The third measure contains a D7 chord (I) in the right hand and a D2 chord (II) in the first inversion in the left hand.

b) Posição de 5ª:

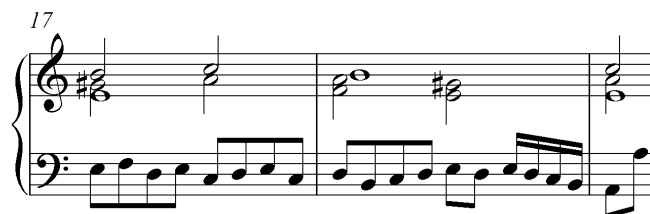
Musical notation for the 5th position of the DEA (I)-II-V-I progression. The key signature has one flat (B-flat). The progression consists of three measures. The first measure contains a D7 chord (I) in the right hand and a D2 chord (II) in the third inversion in the left hand. The second measure contains a G7 chord (V) in the first inversion in the right hand and a G2 chord (II) in the third inversion in the left hand. The third measure contains a D7 chord (I) in the right hand and a D2 chord (II) in the first inversion in the left hand.

c) Posição de 3ª:

Musical notation for the 3rd position of the DEA (I)-II-V-I progression. The key signature has one flat (B-flat). The progression consists of three measures. The first measure contains a D7 chord (I) in the right hand and a D2 chord (II) in the third inversion in the left hand. The second measure contains a G7 chord (V) in the first inversion in the right hand and a G2 chord (II) in the third inversion in the left hand. The third measure contains a D7 chord (I) in the right hand and a D2 chord (II) in the first inversion in the left hand.

5 Padrões tonais

a) DEA (I)-II-V-I:



5.1. Otro médio regist. de baxon de noveno (12) Correa de Arauxo, cc. 17-19



5.2. Medio registro de duodécimo (15) Francisco Correa de Arauxo, cc. 18-19



5.3. Registro Bajo a tres (19) Jusepe Ximénez, cc. 11-13



5.4. Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20) Jusepe Ximénez, cc. 47-49



5.5. Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda (22) Juan Cabanilles, cc. 17-19



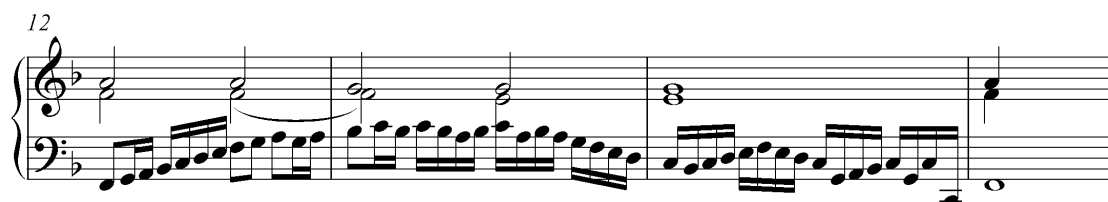
5.6. Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda (22) Juan Cabanilles, cc. 22-24



5.7. Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda (22) Juan Cabanilles, cc. 31-33



5.8. Tiento de tercer tono: partido de mano izquierda (22) Juan Cabanilles, cc. 84-85



5.9. Tiento de sexto tono: partido de mano izquierda (23) Juan Cabanilles, cc. 12-15

RELATÓRIO Nº 15

Esta aula teve apenas a presença do participante D, dado que os participantes B e C faltaram por motivos pessoais. Assim, a avaliação das tarefas da aula anterior (nº14) foi, posteriormente, realizada e incluída neste relatório por se considerar relevante para a análise dos dados.

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas⁹⁷ com os subseqüentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B⁹⁸

Tarefa nº1

Improvisação de uma pré-imitação a duas vozes com a entrada do solo no baixo

Observações	
+	
-	Instabilidade do <i>tactus</i> , falhas rítmicas, notas erradas na resposta, dissonâncias sem preparação e resolução, entrada do solo fora de tempo
	Avaliação
	2

Tarefa nº2

Modelo V

Transposição	Avaliação	Observações
0	4	Problema: Manifestou algumas dúvidas de leitura
-1 Tom	2	Problema: alteração do modo em dois acordes, notas erradas, não respeitou o âmbito do meio-registo

⁹⁷ Ver o Plano de Aula nº14.

⁹⁸ Dados obtidos na aula do dia 7 de Junho de 2013.

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFAS	AVALIAÇÃO					
	B		C		D	
Nº1	2		5		5	
Nº2	4	2	5	3	5	4

Com o objectivo de auxiliar os participantes na estruturação da pré-imitação, foi-lhes apresentado um esquema com as seguintes instruções:

- A pré-imitação deverá ser a duas vozes.
- A resposta deverá ser, preferencialmente, à quinta superior.
- O número de compassos até à entrada do solo deverá ser respeitado.
- Nos tempos fortes deverão verificar-se, em regra, intervalos de terceira ou de sexta.
- As dissonâncias deverão ser preparadas e resolvidas.

Tema¹⁰⁰:



A improvisação realizada pelo participante B apresentou vários problemas, a saber:

¹⁰⁰ Tema extraído do *Registo baixo do 1º tom* de Sebastián Aguilera de Heredia.

- a) Entrada da resposta no c3.
- b) Segunda tentativa, com a resposta no c2, mas com notas erradas.
- c) Dificuldades rítmicas.
- d) Dificuldade em manter a fluência e o *tactus*.
- e) Dificuldades na condução melódica, não respeitando as regras da aplicação de dissonâncias.
- f) Entrada do solo antes do c10, como resultado de erros de contagem dos tempos

Dado o tipo das falhas apresentadas na tarefa nº2, o participante B revelou falta de preparação nesta matéria.

O participante C não evidenciou dificuldades na improvisação e respeitando na íntegra as instruções inicialmente dadas.

O participante D improvisou a pré-imitação sem dificuldades, evidenciando uma capacidade de raciocínio e de planeamento bastante desenvolvidos. Particularmente relevante, do ponto de vista estilístico, foi a aplicação do retardo no momento da entrada do solo.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Esta parte da aula foi dedicada à improvisação de pré-imitações a duas vezes. Em primeiro lugar foram revistos os princípios subjacentes à improvisação de pré-imitações e analisados vários exemplos extraídos de tentos de meio-registo.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Foi distribuída a folha de trabalho nº 16 com exemplos do DEA (I)-II-V-I que foram posteriormente experimentados no órgão. Foram esclarecidas todas as dúvidas suscitadas pelos novos exercícios.

PLANO DE AULA Nº 16

Tipo: Grupo

Data: 7-6-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Conhecimentos teórico-práticos de harmonia.
2. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 16):

1. Aprendizagem de sequências harmónicas de TA.
2. Aprendizagem da cadência frígia autêntica e plagal.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar e transpor o DEA (I)-II-V-I.
2. Tocar e transpor padrões tonais com o DEA (I)-II-V-I.
3. Improvisação de uma pré-imitação a duas vozes com a entrada do solo.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar e transpor sequências harmónicas de TA.
2. Tocar, transpor e memorizar padrões tonais com sequências harmónicas de TA.
3. Tocar e transpor cadências frígias, autênticas e plagais.
4. Preparação de uma improvisação de uma pré-imitação a duas vozes com a entrada do solo.

FOLHA DE TRABALHO Nº 16

1. Sequências harmônicas de TA:



A musical score for exercise 1, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of seven chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, and B major. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of seven notes: C, D, E, F, G, A, and B, corresponding to the roots of the chords above.

2. Padrões tonais com sequências de TA:



A musical score for exercise 2, starting at measure 73. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of five chords: C major, D minor, E major, F major, and G major. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of five eighth-note patterns: C, D, E, F, G; D, E, F, G, A; E, F, G, A, B; F, G, A, B, C; and G, A, B, C, D.

2.1. Medio registro de baxon, de segundo (8) Francisco Correa de Arauxo, cc. 73-77



A musical score for exercise 2.1, starting at measure 108. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of four chords: C major, D minor, E major, and F major. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of four eighth-note patterns: C, D, E, F, G; D, E, F, G, A; E, F, G, A, B; and F, G, A, B, C.

2.2. Medio Registro de Bajo de Sexto Tono (20) Juseoe Ximenéz, cc. 108-111

3. Cadência frígia:

a) Autêntica, na posição de 3ª:



b) Autêntica, na posição de 8ª:



c) Plagal, na posição de 3ª:



RELATÓRIO Nº 16

Nesta aula o participante C não esteve presente por motivos pessoais. Assim, a avaliação das tarefas da aula anterior (nº15) foi, posteriormente, realizada e incluída neste relatório por se considerar relevante para a análise dos dados.

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas¹⁰¹ com os subsequentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B

Tarefa nº1

DEA (I)-II-V-I com acordes de três sons

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém	5	

Tarefa nº2

DEA (I)-II-V-I com o acorde de sétima no estado fundamental

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	5	

Tarefa nº3

DEA (I)-II-V-I com o acorde de sétima (II) na 1ª inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
RÉM	5	

Tarefa nº4

DEA (I)-II-V-I com o acorde de sétima (II) na 3ª inversão e o acorde de sétima (V) na 1ª Inversão

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	5	

¹⁰¹ Ver o Plano de Aula nº15.

Tarefa nº5**Padrões tonais com DEA (I)-II-V-I**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
1.1	-1	5	
1.6	+1	5	

Tarefa nº6**Improvisação de uma pré-imitação a duas vozes com a entrada do solo no baixo**

Observações	
+	
-	Resposta à quinta com notas erradas, aplicação de dissonâncias sem preparação e resolução, entrada do tema antes do C10 devido a falhas na contagem dos tempos
	Avaliação
	3

Participante C¹⁰²**Tarefa nº1****DEA (I)-II-V-I com acordes de três sons**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém	5	

Tarefa nº2**DEA (I)-II-V-I com o acorde de sétima no estado fundamental**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Solm	5	

Tarefa nº3**DEA (I)-II-V-I com o acorde de sétima (II) na 1ª inversão**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RÉM	5	

Tarefa nº4**DEA (I)-II-V-I com o acorde de sétima (II) na 3ª inversão e o acorde de sétima (V) na 1ª Inversão**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	5	

¹⁰² Dados recolhidos na aula do dia 14 de Junho de 2013

Tarefa nº5**Padrões tonais com DEA (I)-II-V-I**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
1.1	-1	5	
1.6	+1	5	

Tarefa nº6**Improvisação de uma pré-imitação a duas vezes com a entrada do solo no baixo**

Observações	
+	Resposta à quinta
-	Entrada do tema antes do C10 devido a falhas na contagem dos tempos
	Avaliação
	4

Participante D**Tarefa nº1****DEA (I)-II-V-I com acordes de três sons**

Tonalidade	Avaliação	Observações
Rém	5	

Tarefa nº2**DEA (I)-II-V-I com o acorde de sétima no estado fundamental**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	5	

Tarefa nº3**DEA (I)-II-V-I com o acorde de sétima (II) na 1ª inversão**

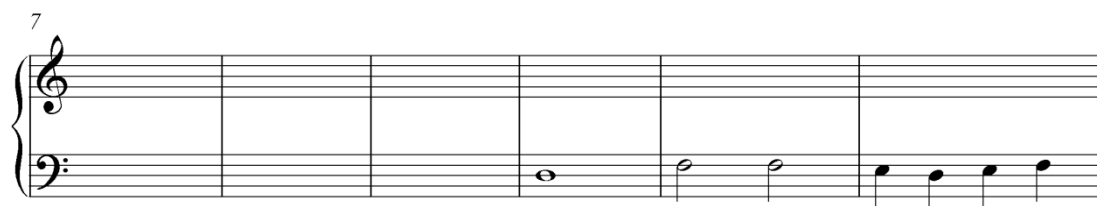
Tonalidade	Avaliação	Observações
RÉM	5	

Tarefa nº4**DEA (I)-II-V-I com o acorde de sétima (II) na 3ª inversão e o acorde de sétima (V) na 1ª Inversão**

Tonalidade	Avaliação	Observações
SolM	5	

e) As dissonâncias deverão ser preparadas e resolvidas.

Tema¹⁰³ 1



Tema¹⁰⁴ 2



¹⁰³ Tema extraído do *Registo baixo do 1º tom* de Sebastián Aguilera de Heredia.

¹⁰⁴ Tema extraído do *Vajo, 1º tono* de Sebastián Aguilera de Heredia.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Devido ao facto de o participante B ter revelado dificuldades a vários níveis, como se pode inferir dos resultados obtidos nas improvisações das pré-imitações da aula nº15 – tarefa nº1 e aula nº16 – tarefa nº6, foram desenvolvidas novas estratégias com o objectivo de este participante superar as dificuldades apresentadas, sendo-lhe sugerida a metodologia seguinte:

- a) Tocar o tema;
- b) Cantar a resposta à quinta superior;
- c) Tocar o tema e responder, cantando, à quinta superior;
- d) Tocar o tema com a resposta à quinta superior;
- e) Manter, entre as duas vozes, uma relação intervalar de terceira ou sexta, nos tempos fortes;
- f) Prosseguir a imitação com a contagem dos tempos em voz alta;
- g) Planear, harmonicamente, a entrada do solo.

A implementação das estratégias enunciadas proporcionou ao participante B uma improvisação mais acurada. As falhas rítmicas foram completamente ultrapassadas, tendo algumas falhas harmónicas subsistido. O participante B persistiu na realização de figuração melódica, apesar de ser várias vezes advertido, facto que lhe dificultou a resolução dos problemas de condução melódica e o uso de dissonâncias.

As improvisações dos participantes C e D enquadraram-se nas instruções anteriormente apresentadas.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Foi explicada e demonstrada no órgão as sequências harmónicas de TA bem como a cadência frígia nas suas versões autêntica e plagal.

PLANO DE AULA Nº 17

Tipo: Grupo

Data: 14-6-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 17):

1. Planeamento de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo:
 - a) Escolha do tema.
 - b) Plano tonal.
 - c) Pré-imitação.
 - d) Entrada do solo.
 - e) Escolha de padrões tonais.
2. Análise e execução do *modelo VI*.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Tocar e transpor sequências harmónicas de TA.
2. Tocar e transpor padrões tonais com sequências harmónicas de TA.
3. Tocar e transpor as cadências frígias, autêntica e plagal.
4. Improvisação de uma pré-imitação a duas vezes com a entrada do solo.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Tocar, memorizar e transpor o *modelo VI*.
2. Planeamento de uma improvisação de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo.

FOLHA DE TRABALHO Nº 17

Modelo VI: Pré-imitação (a três vozes) - encadeamentos harmônicos-sequências-cadências-nota pedal

Musical notation for measures 1-7. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand plays a sequence of chords: C4 (half), C4-E4 (quarter), C4-G4 (quarter), C4-A4 (quarter), C4-B4 (quarter), C4 (half). The left hand is silent.

Musical notation for measures 8-12. Measure 8: Right hand has a sixteenth-note triplet (D4, E4, F4) over a quarter note C4. Left hand has a half note C3. Measures 9-12: Right hand plays chords (D4-F4, E4-G4, F4-A4, E4-G4). Left hand plays a descending eighth-note scale: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2.

Musical notation for measures 13-16. Measures 13-14: Right hand plays chords (D4-F4, E4-G4). Left hand plays a descending eighth-note scale: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2. Measures 15-16: Right hand plays chords (D4-F4, E4-G4). Left hand plays a descending eighth-note scale: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2.

Musical notation for measures 17-19. Measures 17-18: Right hand plays chords (D4-F4, E4-G4). Left hand plays a descending eighth-note scale: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2. Measure 19: Right hand plays a chord (D4-F4). Left hand plays a descending eighth-note scale: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2.

Musical notation for measures 20-23. Measures 20-21: Right hand plays chords (D4-F4, E4-G4). Left hand plays a descending eighth-note scale: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2. Measures 22-23: Right hand plays chords (D4-F4, E4-G4). Left hand plays a descending eighth-note scale: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2.

Musical notation for measures 24-27. Measures 24-25: Right hand plays chords (D4-F4, E4-G4). Left hand plays a descending eighth-note scale: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2. Measures 26-27: Right hand plays chords (D4-F4, E4-G4). Left hand plays a descending eighth-note scale: C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2.

RELATÓRIO Nº 17

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas¹⁰⁵ com os subseqüentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B

Tarefa nº1

Sequências harmónicas de TA

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM	5	

Tarefa nº2

Padrões tonais com sequências harmónicas de TA

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.1	+1Tom	5	
2.2	-1Tom	4	Problema: Dois erros de transposição, não terminou na tónica

Tarefa nº3

Cadência frígia autêntica

Final	Avaliação	Observações
Ré	5	

Tarefa nº4

Cadência frígia plagal

Final	Avaliação	Observações
Ré	5	

¹⁰⁵ Ver o Plano de Aula nº16.

Tarefa nº5**Improvisação de uma pré-imitação a duas vozes com a entrada do solo**

Observações			
+	Resposta à quinta, entrada do solo no C6, entrada do solo com retardo 4-3		
-			
		Avaliação	5

Participante C**Tarefa nº1****Sequências harmónicas de TA**

Tonalidade	Avaliação	Observações
RéM	5	

Tarefa nº2**Padrões tonais com sequências harmónicas de TA**

Padrão tonal	Transposição	Avaliação	Observações
2.1	+1Tom	4	Problema: Dois erros de transposição
2.2	-1Tom	3	Problema: Três erros de transposição, falta de fluência

Tarefa nº3**Cadência frígia autêntica**

Final	Avaliação	Observações
Ré	5	

Tarefa nº4**Cadência frígia plagal**

Final	Avaliação	Observações
Ré	5	

Tarefa nº5**Improvisação de uma pré-imitação a duas vozes com a entrada do solo**

Observações			
+	Discurso musical fluente, entrada do solo no C6, correcta harmonização do solo		
-			
		Avaliação	5

A tarefa nº2 foi a que suscitou mais dúvidas em todos os participantes. As falhas mais comuns estiveram relacionadas com a preservação do modo, sendo alguns acordes menores transformados em maiores e vice-versa.

Com o objectivo de auxiliar os participantes na estruturação da pré-imitação, foi-lhes apresentado o esquema com as seguintes instruções:

- a) A pré-imitação deverá ser a duas vozes.
- b) A resposta deverá ser, preferencialmente, à quinta superior.
- c) O número de compassos até à entrada do solo deverá ser respeitado.
- d) Nos tempos fortes deverão verificar-se, em regra, intervalos de terceira ou de sexta.
- e) As dissonâncias deverão ser preparadas e resolvidas.

Tema¹⁰⁶:

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of four measures. The right hand (treble clef) plays a melody starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand (bass clef) has whole rests in all four measures. The second system starts at measure 5. The right hand continues the melody with quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4. The left hand has a whole note G3 in measure 5, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4 in measures 6-10.

A improvisação da pré-imitação a duas vozes não ofereceu quaisquer dificuldades, tendo todos os participantes obtido bons resultados, em particular o participante D, com a utilização de figuração melódica e rítmica na parte do acompanhamento.

¹⁰⁶ Tema extraído do *Tiento de sexto tono partido de mano izquierda* de Juan Cabanilles.

Verifica-se que os objectivos relativos à improvisação da pré-imitação a duas vozes foram inteiramente atingidos.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Foram trabalhadas as sequências harmónicas de TA em várias tonalidades e revistos os padrões tonais contidos na folha de trabalho nº 17.

4. NOVOS CONTEÚDOS

Passou-se finalmente à planificação¹⁰⁷ de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo tendo como referencial os *itens* seguintes:

1. Tema:
 - f) O compasso está implícito na escolha do tema.
 - g) Tipo de figuras.
 - h) Notas repetidas (motivos trompetísticos).
 - i) Estudo do potencial rítmico, melódico e harmónico.
2. Plano tonal:
 - a) A secção temática deve iniciar e terminar na mesma tónica.
 - b) Modulações: Tonalidades próximas.
3. Pré-imitação:
 - a) A duas ou três a vozes.
 - b) Tipo de resposta.
4. Entrada do solo:
 - a) Na tónica.
 - b) Na dominante.
 - c) Como nota pedal de tónica ou de dominante.
5. Padrões tonais:

¹⁰⁷ Planificação a apresentar por escrito.

- a) Encadeamentos harmônicos.
- b) Sequências harmônicas.
- c) Cadências.
- d) Nota pedal.

6. Forma:

- a) Segundo o *modelo VI*, constituído pelos componentes seguintes: pré-imitação (a duas ou três vozes) – encadeamentos harmônicos – sequências – cadências e nota pedal.

PLANO DE AULA Nº 18

Tipo: Grupo

Data: 21-6-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 18):

1. Análise de pré-imitações a três vozes.
2. *Modelo VI*: Transposição e adaptação ao “teclado partido”.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Transpor o *modelo VI*.

TAREFAS PARA A PRÓXIMA AULA:

1. Planificar a improvisação final, por escrito, incluindo os seguintes *itens*:
 - a) Tonalidade/modo;
 - b) Plano tonal;
 - c) Padrões tonais de encadeamentos harmónicos, duplos encadeamentos autênticos, sequências harmónicas, cadências e nota pedal;
 - d) Duração aproximada.

FOLHA DE TRABALHO Nº 18

Modelo VI: Transposição e adaptação ao “teclado partido”

Measures 1-7 of the musical score. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

Measures 8-12. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand introduces a more active bass line with eighth-note runs.

Measures 13-16. The right hand uses block chords and dyads, while the left hand maintains a steady eighth-note accompaniment.

Measures 17-19. The right hand features sustained chords, and the left hand continues with eighth-note patterns.

Measures 20-23. The right hand has block chords, and the left hand features a more complex eighth-note accompaniment.

Measures 24-27. The right hand uses block chords, and the left hand has a simple eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand.

RELATÓRIO Nº 18

Nesta aula o participante B não esteve presente por motivos pessoais. Assim, a avaliação das tarefas foi posteriormente realizada e incluída neste relatório por se considerar relevante para a análise dos dados.

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas¹⁰⁸ com os subsequentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B¹⁰⁹

Tarefa nº1

Modelo VI

Transposição	Avaliação	Observações
+1 Tom	3	Problema: Falhas de transposição, em particular entre os C17 e C19

Participante C

Tarefa nº1

Modelo VI

Transposição	Avaliação	Observações
+1 Tom	3	Problema: Escalas descendentes entre os C17 e C22 sem a aplicação das devidas alterações

Participante D

Tarefa nº1

Modelo VI

Transposição	Avaliação	Observações
+1 Tom	2	Problema: Erros de transposição, dois acordes errados, falta de fluência, não respeitou o âmbito do meio-registo

¹⁰⁸ Ver o Plano de Aula nº17.

¹⁰⁹ Dados recolhidos na aula do dia 28 de Junho de 2013.

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFA	AVALIAÇÃO		
	B	C	D
Nº1	3	3	2

Todos os participantes evidenciaram dificuldades na realização da transposição que, na tonalidade em questão, requeria particular atenção na adequação ao meio-registo, componente onde particularmente o participante D demonstrou lacunas.

3. REVISÃO DAS TAREFAS E CONTEÚDOS

Depois de esclarecidas todas as dúvidas relativas à transposição do *modelo VI*, passou-se à análise pormenorizada da pré-imitação. Aqui, foi evidenciado o facto de a terceira entrada do tema ser novamente na dominante, possibilitando a entrada do solo na tónica. Não sendo este o exemplo de imitação o mais canónico, ele ilustra bem, pela natureza da solução encontrada, a índole improvisatória desta pré-imitação.

4. NOVOS CONTEÚDOS

A partir da transposição do *modelo VI*, apresentada na folha de trabalho nº18, foram discutidas as possíveis soluções para a adequação ao meio-registo. Cada participante teve a oportunidade de experimentar no órgão as soluções apresentadas na folha de trabalho e de contribuir com novas sugestões.

PLANO DE AULA Nº 19

Tipo: Grupo

Data: 28-6-2013

Duração: 120'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS (Folha de trabalho nº 19):

1. Apresentação e esclarecimento da tabela de ornamentos.
2. A música ibérica do séc. XVII para órgão, aspectos relativos à sua execução: A articulação, ornamentação, dedilhações e registação.
3. Realização e apresentação de planificações teóricas.

CONTEÚDOS (avaliação e revisão das tarefas):

1. Apresentação da planificação de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo.
 - a) Apresentação oral.
 - b) Exemplificação no órgão dos padrões tonais escolhidos.

Tarefas:

1. Tendo como base a planificação apresentada na aula, preparar a improvisação de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo.

FOLHA DE TRABALHO Nº 19

1. Ornamentos: Francisco Correa de Arauxo, *Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626)

a) *Quiebro senzillo*:



b) *Quiebro reiterado*:



c) *Redoble senzillo*:



d) *Redoble reiterado*:



RELATÓRIO Nº 19

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação das tarefas¹¹⁰ com os subseqüentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Todos os participantes apresentaram a planificação, por escrito, observando os *itens* referidos na aula anterior, a saber:

- a) Tonalidade/modo;
- b) Plano tonal;
- c) Padrões tonais de encadeamentos harmónicos, duplos encadeamentos autênticos, seqüências harmónicas, cadências e nota pedal;
- d) Duração aproximada.

a) **Participante B**¹¹¹

b) **Participante C**¹¹²

c) **Participante D**¹¹³

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Tabela 1

TAREFA	AVALIAÇÃO		
	B	C	D
Planificação escrita	5	4	5

¹¹⁰ Ver o Plano de Aula nº18.

¹¹¹ Apêndice V

¹¹² Apêndice V

¹¹³ Apêndice V

3. NOVOS CONTEÚDOS

Foram explicados e demonstrados os ornamentos, a partir dos exemplos apresentados na folha de trabalho.

Em particular, o *Quiebro senzillo* deverá ser aplicado na pré-imitação da improvisação final.

PLANO DE AULA Nº 20

Tipo: Grupo

Data: 5-7-2013

Duração: 60'

Local: Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Participantes: B, C e D

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Improvisação.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS:

1. Prática performativa e gravação de uma improvisação.

CONTEÚDOS (avaliação final):

1. Gravação de improvisações de uma secção temática de um tento de meio-registo de baixo¹¹⁴.

¹¹⁴ As gravações das improvisações realizadas pelos participantes (Apêndice VII) estão incluídas no CD em anexo.

RELATÓRIO Nº 20

No prosseguimento do trabalho da aula anterior, procedeu-se à avaliação da única tarefa¹¹⁵, que consistiu na improvisação final e respectiva gravação, com os subsequentes resultados:

1. AVALIAÇÃO DAS TAREFAS E OBSERVAÇÕES

Participante B

Tarefa nº1

Improvisação final¹¹⁶

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação	
5	5	5	5	5	5	5	5	
Observações								
+	Foram atingidos todos os objectivos							
-								
							Duração	1'49''

Participante C

Tarefa nº1

Improvisação final

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação	
4	5	5	5	5	5	5	4,85	
Observações								
+								
-	A duração foi inferior ao limite mínimo estabelecido							
							Duração	1'13''

¹¹⁵ Ver o Plano de Aula nº19.

¹¹⁶ Duração: Entre 1'30'' e 2mn; Tonalidade: De livre escolha, devendo iniciar e terminar na mesma tonalidade; Harmonia: Acordes de três sons, no estado fundamental e inversões; Idiomática: Constituída por encadeamentos harmónicos, duplos encadeamentos autênticos e sequências harmónicas e nota pedal; Estilo: Aplicação de padrões tonais; Forma: Tendo como referência o *modelo VI*; Execução: Discurso musical fluente e *tactus* regular.

Participante D

Tarefa nº1

Improvisação final

Duração	Tonalidade	Harmonia	Idiomática	Estilo	Forma	Execução	Avaliação	
5	5	5	5	5	5	5	5	
Observações								
+	Foram atingidos todos os objectivos							
-								
							Duração	2'04''

2. ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS

Tabela 1

TAREFA	AVALIAÇÃO		
	B	C	D
Nº1	5	4.85	5

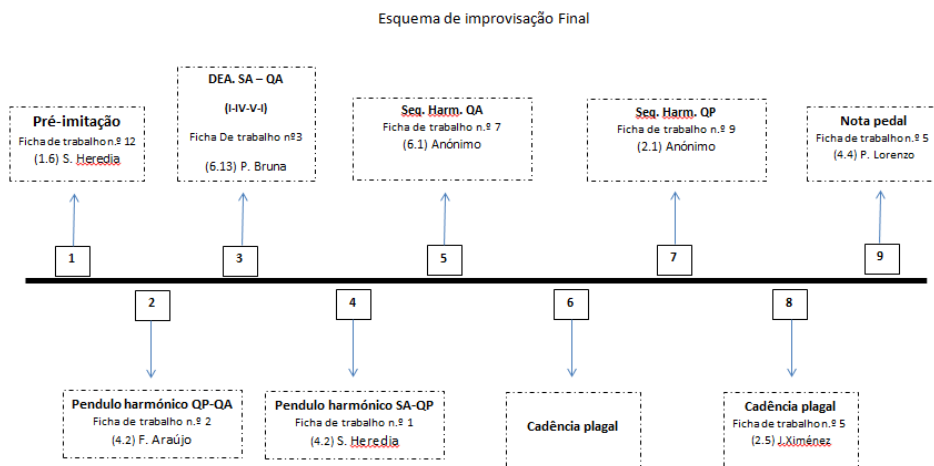
Os resultados obtidos nesta tarefa, que conclui a avaliação dos participantes, foram assinaláveis. Destacam-se, em particular, a consistência estilística alcançada, a fluidez e a coerência do discurso musical, a musicalidade e a criatividade de todas as improvisações.

Observe-se que, por exemplo, o facto de o participante C não ter incluído na planificação a duração aproximada da improvisação teve como consequência o não cumprimento do limite temporal mínimo previamente estabelecido.

Apêndice VI: Planificações das improvisações finais

Planificações apresentadas pelos participantes para as improvisações finais (aula nº 20). A forma e a estrutura da planificação foram deixadas ao critério de cada um dos participantes.

1. Participante B:



Tonalidade: Sol M

Duração prevista: 1m37

Participante: B

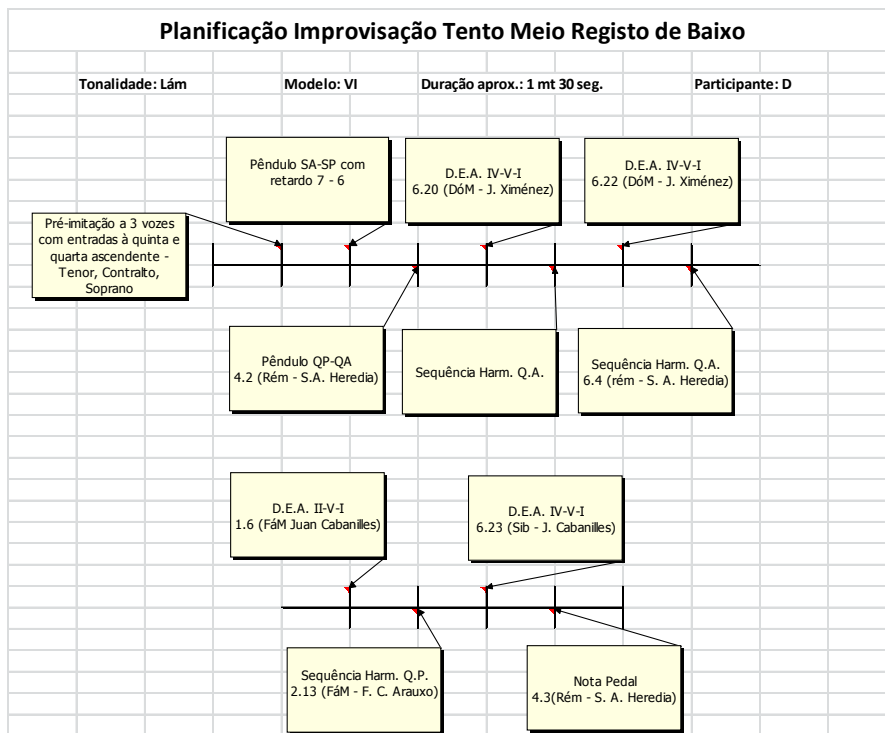
Porto, 7 de Julho de 2013

2. Participante C:

Participante: C

Padrão Tonal		F.T. n.º7 (6.1)	F.T. n.º7 (6.21)					F.T. n.º3 (6.25)			F.T. n.º9 (2.21)				F.T. n.º3 (6.3)				F.T. n.º5 (4.3)				
Graus																							
Tonalidades	I	V 4-3	I ré	-1 sol	-2 dó	-3 fá	-4 sib	-4 I	-- IV	-- V 4-3	-4 I	-3	-2	-1	I ré	I	IV	V	I	IV	I	I 4-3	I

3. Participante D:



Apêndice VII: CD com as improvisações dos participantes

As gravações das improvisações (CD em anexo) foram efectuadas nas aulas nº 7, 12 e 20 no órgão da Igreja de Sto Ildefonso-Porto:

Aula nº 7:

Faixa 1: Participante B, gravação realizada a 22-3-2013.

Faixa 2: Participante C, gravação realizada a 5-4-2013.

Faixa 3: Participante D, gravação realizada a 22-3-2013.

Aula nº 12:

Faixa 4: Participante B, gravação realizada a 10-5-2013.

Faixa 5: Participante C, gravação realizada a 17-5-2013.

Faixa 6: Participante D, gravação realizada a 10-5-2013.

Aula nº 20:

Faixa 7: Participante B, gravação realizada a 5-7-2013.

Faixa 8: Participante C, gravação realizada a 5-7-2013.

Faixa 9: Participante D, gravação realizada a 5-7-2013.

Em todas as gravações foi usada a seguinte registo:

Mão esquerda (baixo)	Mão direita (tiple)
Oitava Real	Tapadilho
Dulçaina	Flauta

Apêndice VIII: Disposição do Órgão da Igreja de Sto. Ildefonso Porto

- Organeiro: Manuel Sá Couto (1768-1837)
- Data de construção: 1811
- Restauro: Oficina e Escola de Organaria
- Data da inauguração do restauro: Dia 20 de Julho de 2006

Mão esquerda (baixo)	Mão direita (tiple)
Órgão Principal (II manual, 54 teclas)	
15ª	Címbala
Címbala	Oitava Real
Tapadilho	Corneta Real
Clarão	Tapadilho
Oitava Real	15ª Composta
19ª	Flauta
Flautado Violão	Oboé
Trompeta Real (interior)	Flautado 12
Flautado 12	Clarim
Dulçaina	
Realejo (I manual, 54 teclas)	
Flautado tapado de 6	Clarim d'eco
Violão	Corneta d'eco
	Flautado d'eco
Pisantes	
+/- Trompetas	
+/- Cheios	
Abertura e fecho da caixa de ecos	
Temperamento	
Mesotónico	

Apêndice IX: Os signos e as vozes

Os signos, na música modal, representam as notas da escala organizadas pelas letras A, B, C, D, E, F e G e pelas vozes Ut, Re, Mi, Fa, Sol e La dos excordes “naturale”, “durum” e “molle”.

Tabela 15: Os signos e os excordes

	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e
Naturale	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La				
Molle				Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	
Durum					Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La



G Sol Re Ut

Tabela 16: Os signos as vozes e os tons

Signos	Vozes	Tom
G	sol re ut	Sol
A	la mi re	Lá
B	fa bmi / bfa nero	Si
C	sol fa ut / re fa ut	Dó
D	la sol re / de la sol re	Ré
E	la mi	Mi
F	fa ut / eff fa ut	Fá