



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A Técnica da Pedaleira no Ensino do Órgão

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de
mestre em Ensino de Música

Daniel Pereira Ribeiro

Porto, julho de 2017



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A Técnica da Pedaleira no Ensino do Órgão

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de
mestre em Ensino de Música

Daniel Pereira Ribeiro

Trabalho efetuado sob a orientação de: Professor Doutor Pedro Monteiro

Porto, julho de 2017

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao professor Doutor Pedro Monteiro pela orientação, apoio, compreensão e disponibilidade. Aos alunos da classe de órgão do Conservatório de Música de Barcelos por me concederem a oportunidade de crescer enquanto professor. À Joana, que sempre me dá a mão.

Resumo

Nenhum outro instrumento da atualidade possui uma história tão antiga e extensa como o órgão. Ao longo de mais de dois milénios a construção deste instrumento conheceu inúmeros desenvolvimentos tecnológicos que permitiram, entre outras coisas, uma grande evolução nos intrincados mecanismos de produção do som. Essa evolução tecnológica trouxe consigo melhorias na qualidade sonora do instrumento e possibilitou a criação de diferentes conteúdos musicais.

A pedaleira, que é essencialmente um teclado que se destina à execução de um trecho musical com os pés, acompanhou esses progressos tecnológicos e a evolução da sua construção traduziu-se também em resultados musicais distintos.

Este trabalho pretende estudar de que forma esses resultados musicais se relacionam com a evolução na construção da pedaleira e quais as suas implicações didáticas e pedagógicas.

Os resultados dessa investigação serão depois compilados numa proposta de método destinado exclusivamente à pedaleira, capaz de abranger todos os conteúdos técnicos necessários à formação de um aluno de órgão.

Palavras-Chave: Órgão, Técnica Pedaleira, Pedagogia

Abstract

No another instrument of the present has a history so ancient and long like the organ. Along more than two millenniums the construction of this instrument knew countless technological developments that allowed, between other things, a great evolution in the intricate mechanisms of sound production. This technological evolution brought with itself improvements in the resonant quality of the instrument and made possible the creation of different musical contents.

The pedalboard, essentially a keyboard that is destined to the execution of a musical passage with the feet, accompanied these technological progresses and the evolution of his construction was translated also in different musical results.

This work aims to study how these musical results are connect with the evolution and construction of the pedalboard and his educational and pedagogic implications.

The results of this investigation will be compiled then in a proposal of method destined exclusively to the pedalboard, able to include all the necessary technical contents to the formation of a pupil of organ.

Key-words: Organ, Keyboard Technique, Pedagogy

Índice

Introdução	1
I Parte – Contextualização Histórica.....	3
1. Origem e desenvolvimento da pedaleira.....	3
1.1. Do século XII até ao século XVIII	4
1.1.1. Alemanha.....	6
1.1.2. França	12
1.1.3. Itália.....	13
1.1.4. Península Ibérica.....	14
1.1.5. Inglaterra.....	15
1.2. Do século XIX até à atualidade	16
1.2.1. França	16
1.2.2. Inglaterra.....	17
2. A evolução da escrita para pedaleira	21
2.1. Do século XV até ao século XVIII	21
2.1.1. Alemanha	22
2.1.2. França	27
2.1.3. Inglaterra, Itália e Península Ibérica	29
2.2. Do século XIX à atualidade	32
2.2.1. França	32
2.2.2. Inglaterra	34
II Parte- Método para a Pedaleira	37
3. Fundamentação Teórica	37
4. Pauta e notação utilizada na pedaleira	41
5. Calçado	42
6. Registação	43
7. Postura	43
8. Exercícios de Pedaleira.....	44
8.1. Música para órgão até 1750	44
8.1.1. Exercícios básicos com as pontas	45
8.1.2. Movimento de rotação	46
8.1.3. Localização das notas	48
8.1.4. Repertório barroco	54
8.1.5. Intervalos de quarta até oitava	55
8.1.6. Alternân	

cia de pontas sobre a mesma nota	59
8.1.7. Cruzamento de pés.....	60
8.2. Música para órgão a partir de 1750	63
8.2.1. Exercícios básicos de ponta e calcanhar	63
8.2.3. Deslizamento do calcanhar	67
8.2.4. Passagens cromáticas	68
8.2.5. Intervalos de terceira com um pé.....	70
8.2.6. Sobreposição de pés.....	72
8.2.7. Substituição na execução em legato.....	73
8.2.8. Glissando.....	74
8.2.9. Pedal de expressão.....	75
8.2.10. Ornamentos: Mordentes e Trilos.....	76
8.2.11. Pedal duplo.....	77
8.2.12. Acordes	79
9. Exercícios de coordenação entre manuais e pedaleira	80
Conclusão	83
Bibliografia.....	85
Anexos.....	87
Anexo 1.....	91
Anexo 2.....	92
Anexo 3.....	93

Introdução

O órgão é o único instrumento onde os pés desempenham uma ação preponderante na performance do discurso musical. A capacidade de executar uma linha musical através de um teclado, construído especificamente para ser utilizado pelos pés, é um requisito essencial para qualquer organista que, para além da ação das mãos, tem que acrescentar o movimento dos pés.

Assim, o elevado nível de coordenação necessário para a performance do instrumento requer muitas horas de prática e, só ao fim de alguns anos, é possível executar trechos musicais com total independência entre todos os membros do corpo.

Ao longo da nossa atividade docente no Conservatório de Música de Barcelos sentimos dificuldade em abordar o estudo da pedaleira, uma vez que os métodos utilizados no nosso país têm abordagens distintas. Por outro lado, estes métodos não comportam todos os conteúdos inerentes à técnica da pedaleira, de forma a acompanhar progressivamente os nossos alunos em todo o seu percurso formativo. Consequentemente, apesar de todos eles possuírem um ou mais capítulos dedicados ao estudo da pedaleira, não é possível encontrar um fio condutor que permita seguir os conteúdos técnicos subjacentes ao programa de órgão adotado no conservatório.

De forma a colmatar essa lacuna, este trabalho pretende elaborar uma proposta para método dedicado exclusivamente à técnica da pedaleira e que, em concordância com o programa da disciplina, consiga acompanhar toda a formação dos nossos alunos.

Tendo em conta a forte componente histórica do instrumento, a primeira parte desta investigação, composta por dois capítulos, corresponde a uma contextualização histórica.

No primeiro capítulo, são apresentados os principais elementos que caracterizam a evolução da pedaleira na Europa, desde os primeiros relatos da sua existência até ao século XXI. De forma a traçar um quadro geral dessa evolução, o conteúdo deste capítulo não pretende ser um estudo exaustivo de todas as tipologias e formatos da pedaleira no continente europeu, mas apenas evidenciar as suas diferenças fundamentais no âmbito das principais tradições europeias de música para órgão.

O segundo capítulo visa estabelecer uma relação entre as especificidades físicas da pedaleira e as consequências do seu uso na produção musical. Acompanhando o âmbito do capítulo anterior, serão apresentados exemplos do repertório que resultam das diferentes tipologias da pedaleira na Europa.

A segunda parte deste trabalho pretende destacar as implicações didáticas resultantes da primeira parte e relacioná-las com a prática docente do órgão em Portugal.

A existência do trabalho que apresentamos é justificada pelo facto de a pedaleira ser um elemento distintivo do órgão e por não existir qualquer método para o instrumento em língua portuguesa.

Os conteúdos para a realização deste método provêm dos manuais utilizados no ensino do órgão em Portugal, dos métodos para órgão concebidos à luz da interpretação historicamente informada e da experiência pessoal enquanto professor e concertista.

A nossa proposta de método procura abarcar todos os aspetos técnicos implícitos em todo programa de órgão do 1º ao 8º. Abarcando assim a música Barroca, período da histórica da música em que o repertório para o instrumento mais floresceu, até à música do século XX. De forma a concretizar esse propósito, a proposta de método encontra-se dividida em duas partes: a primeira apresenta conteúdos técnicos inerentes à performance da pedaleira até meados do século XVIII, e a segunda é voltada para música para pedaleira a partir do século XIX até aos nossos dias.

I Parte – Contextualização Histórica

1. Origem e desenvolvimento da pedaleira

No prefácio do seu método *Ecole d'orgue*, o organista Jacques-Nicolas Lemmens¹ escreve que o órgão é o rei dos instrumentos e também o mais complicado e mais difícil de executar, na medida em que, para além dos movimentos das mãos o organista tem que adicionar à sua performance os movimentos dos pés. De fato, a capacidade de executar linhas melódicas com os pés é uma característica única do órgão que o distingue dos demais instrumentos musicais.

Para executar essas melodias existe na consola, parte do órgão onde se senta o organista, um conjunto de teclas longas e estreitas localizadas ao nível do solo. A figura 1.1 mostra a consola de um dos órgãos da catedral de Colónia na Alemanha, construído pela firma Klais em 1948, a consola, no entanto, é de 2002.



Figura 1.1 – Consola do órgão principal da catedral de Colónia

¹ Lemmens foi um importante organista e professor do século XIX e autor do influente método para órgão *Ecole d'orgue*. A sua atividade docente ajudou a criar uma tradição francesa de composição e performance para órgão que ainda hoje vigora. Dela saíram organistas como Alexandre Guilmant, Charles-Marie Widor, Marcel Dupré e Jean Guillou.

O conjunto de teclas em baixo do banco constitui a pedaleira do instrumento. Como podemos observar na figura, as teclas da pedaleira consistem num conjunto de trinta e duas ripas de madeira dispostas de uma forma semelhante à de um teclado de um piano, com notas diatónicas e cromáticas.²

A pedaleira conheceu diferentes configurações no decorrer da longa história da construção do órgão e o número e formato das teclas da pedaleira variaram consideravelmente ao longo do tempo e da sua localização geográfica.

Nas regiões do norte e centro da Alemanha, por exemplo, houve um grande desenvolvimento da pedaleira que, desde o século XVI, adquiriu um formato semelhante àquele que hoje mais se encontra disseminado por todo o mundo. Porém, nesse período na Península Ibérica a pedaleira, quando existia, não era mais do que um determinado número de pisantes³ que se adequavam à execução de notas longas (Johnson 1994, p.45). Só a partir do século XIX é que a generalidade da Europa, inspirada no modelo alemão, conheceu uma maior homogeneidade no formato e extensão da pedaleira.

É importante notar que, até ao século XIX, o órgão era um instrumento com uma configuração bastante variável e sujeito à introdução de novas tecnologias, a pedaleira é também um exemplo dessas constantes mutações.

1.1. Do século XII até ao século XVIII

Um dos primeiros indícios da existência de um conjunto de dispositivos acionados com os pés surge do relato do organeiro holandês do século XVIII Albert van Os. Van Os sugere que o órgão da *Nikolaïkerk* em Utrecht construído por volta de 1120 apresentava já na altura algum tipo de pedaleira (Rumsay 2012, p.1). No entanto, este relato deve merecer alguma cautela por dois motivos. O primeiro é a inexistência de mais testemunhos que corroborem a ideia de que os órgãos construídos em tempos tão recuados possuíam já alguma forma de pedaleira. E o segundo prende-se com o fato de, muito provavelmente, o órgão ter sofrido alterações durante os seiscentos anos que separam a

² As notas diatónicas e cromáticas correspondem respetivamente às notas brancas e pretas do teclado.

³ Pequenos botões das mais diversas formas colocadas no solo entre o teclado e o banco do órgão, que se encontravam acopladas às notas mais graves do teclado e/ou a registos independentes.

sua construção e o relato de van Os, pelo que a pedaleira pode ter sido adicionada ao instrumento numa data posterior à sua construção.

Os contratos celebrados entre organeiros e igrejas fornecem um relato um pouco mais fidedigno e pormenorizado sobre os órgãos e as suas características. O contrato celebrado em 1379 entre um organeiro desconhecido e a igreja de *S. Annunziata*, em Florença aponta para a existência de algum tipo de pedaleira no instrumento, dado que o escriba que o redigiu escreve *tastando cum pedibus* (tocando com os pés) (Williams 1980, p.51).

Um dos órgãos mais antigos que chegou até aos nossos dias, cuja existência de uma pedaleira rudimentar está totalmente comprovada data também do século XIV. O órgão de *Norrland* atualmente no museu de História Nacional de Estocolmo, é datado de cerca de 1370, tratando-se de um pequeno instrumento com um conjunto de pisantes quadrados que se destinavam a ser tocados com os pés. A figura 1.2 apresenta o órgão de *Norrland* e os seus pisantes.

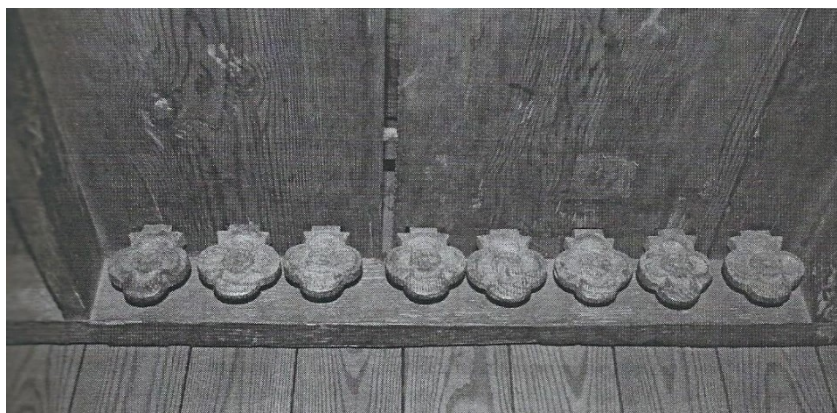


Figura 1.2 – Detalhe dos pedais do órgão de *Norrland*

Como podemos observar pela figura o instrumento possui 8 notas e os pisantes encontram-se decorados com flores.⁴

⁴ Para ouvir alguns excertos executados numa reconstrução do órgão de *Norrland* consultar: <http://www.orgelbaumuseum.de>

1.1.1. Alemanha

No segundo volume da obra *Sintagma Musicum* de Michael Praetorius, publicado em 1619, podemos encontrar uma ilustração da pedaleira do órgão da catedral de *Halberstadt* construído por volta de 1361. Na figura 1.3 encontramos a referida ilustração.

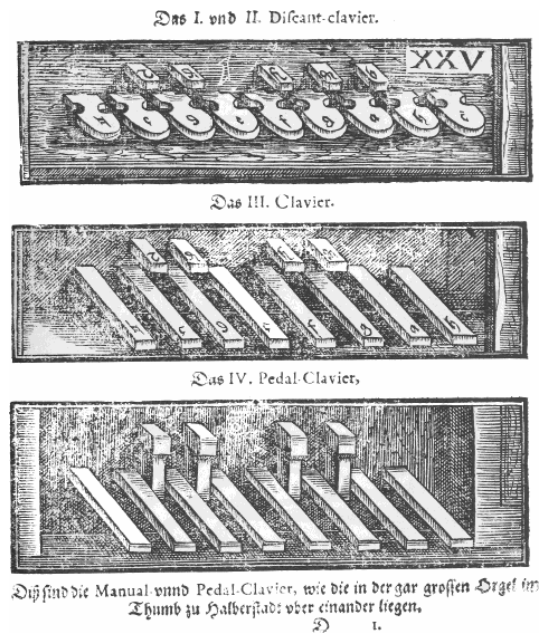


Figura 1.3 – *Sintagma Musicum* - Consola do órgão da catedral de *Halberstadt*

Nela observamos uma pedaleira rudimentar com doze teclas correspondendo a doze notas: oito diatónicas e quatro cromáticas, cuja disposição já se assemelha à que hoje se utiliza. Ou seja, a sua disposição é idêntica a uma pedaleira atual, na medida em que podemos encontrar dois planos sobre os quais estão colocadas as teclas. As notas diatónicas num plano inferior e as cromáticas num plano superior. Apesar do importante testemunho deixado por Praetorius, é sabido que órgão sofreu uma reestruturação em 1495 e não nos é dito pelo autor se a ilustração que vemos é do século XIV ou XV (Williams 1980, p.51). No entanto, podemos afirmar com certeza que em finais do século XV existiam já órgãos nos quais os simples pisantes deram lugar a teclas alongadas e dispostas de forma cromática.

No ano de 1511 foi publicada em Mainz a obra *Spiegel der Orgel-macher und organisten*, do importante organista alemão Arnolt Schlik. Nesta obra está descrita a

composição de um órgão que, na opinião do autor, deveria servir de referência para os organeiros da época. De entre diversas recomendações, de salientar a menção a uma pedaleira composta por cerca de 20 notas cuja nota mais grave seria o F₄ e que se estendia até ao D₆, um maior comprimento da tecla (cerca de 30 cm para as notas naturais e 6 cm para os acidentes), um banco de órgão deveria ter uma altura que permitisse a execução de passagens rápidas e teclas mais estreitas do que o espaço entre elas permitindo a execução de duas ou até quatro vozes na pedaleira (Williams 1980, p.75).

A figura 1.4 mostra a pedaleira de um órgão construído em 1511 na *St. Laurenskerk*, na cidade holandesa de Alkmaar. Pela sua proximidade cronológica e por obedecer ao âmbito da pedaleira descrita por Schlick, este tipo de pedaleira é, muito provavelmente, representativa das que eram utilizadas pelo organista alemão.



Figura 1.4 – Pedaleira do órgão de *St. Laurenskerk* em Alkmaar

Peter Williams refere ainda que as ideias defendidas por Schlick suportam a hipótese de que à época, na região alemã, a pedaleira estaria a adquirir maior notoriedade com cada vez mais registos⁵ destinados a serem acionados exclusivamente pelos pedais. Esses registos possibilitavam não apenas a execução das linhas mais graves das suas

⁵ Aos registos correspondem os diversos sons do órgão. Cada registo é composto por um conjunto de tubos com características tímbricas distintas.

obras, mas também a execução de melodias solistas num registo mais agudo, como por exemplo a *Octaff* (Oitava 4') e a *Trommeten* (Trompete 8')⁶. (Williams 1980, p.74).

A partir do século XVI, o desenvolvimento da pedaleira manifestou-se de forma mais marcada em países do Norte da Europa como a Holanda, a Dinamarca e as regiões do Norte da França e Alemanha. Nesses locais, os órgãos eram, regra geral, instrumentos com dois ou três teclados e pedaleira, ao passo que, nos países do Sul da Europa como a Itália, Portugal, Espanha e mesmo a sul de França, eram construídos instrumentos pequenos com apenas um teclado e sem pedaleira. Esta, quando existia, limitava-se à extensão de uma oitava⁷ e na grande maioria dos casos não possuía registos próprios, sendo acoplada ao teclado (Thistlethwaite 2004, p. 8).

A criação de uma secção independente com registos destinados exclusivamente às notas da pedaleira tornou-se uma das características do *Werkprinzip*, termo cunhado no século XX e que se refere ao modo de construção de muitos órgãos na região do Norte de Europa (Escandinávia, Holanda e Norte da Alemanha) entre cerca de 1550 e 1750. Apesar de algumas variações na sua configuração ao longo de aproximadamente dois séculos, este sistema de construção caracteriza-se fundamentalmente pela existência de diferentes secções (*werk*) a cada um dos quais era atribuído um conjunto próprio de tubos. Na figura 1.5 podemos ver representada uma das configurações do *Werkprinzip*.

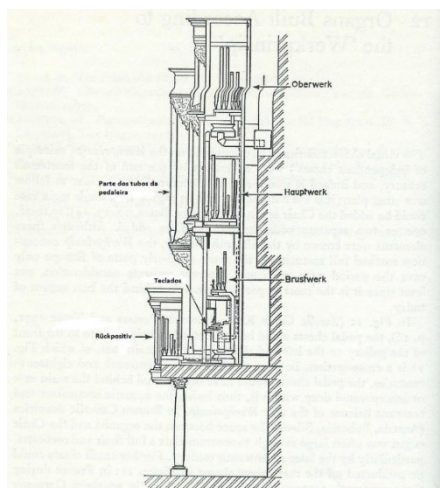


Figura 1.5 – Esquema do *Werkprinzip*

⁶ O comprimento dos tubos de um órgão é medido em pés (cada pé mede aproximadamente 30cm). A seguir ao nome do registo surge o número de pés que mede o tubo mais grave. Essa informação é importante pois indica-nos qual a tessitura em que vai soar o registo. Por exemplo: o registo Trompete 8' indica-nos que o som reproduzido será semelhante a um trompete e que o tubo mais grave mede 8 pés.

⁷ Extensão do teclado que compreende oito teclas brancas.

Como podemos observar pela figura, o órgão representado apresenta 4 teclados, cada um deles aciona uma secção diferente. A secção mais próxima do organista (próxima do nível do peito) denomina-se *Brustwerk*⁸, sobre esta encontra-se secção principal ou *Hauptwerk*⁹ e, na parte superior do instrumento, podemos encontrar o *Oberwerk*¹⁰. Atrás do banco do organista, podemos encontrar uma outra secção chamada *Rückpositiv*.¹¹ Na parte central da caixa do órgão, podemos ainda observar parte dos tubos da pedaleira. Os tubos mais graves da pedaleira, em virtude da sua maior dimensão, estão contidos nas torres localizadas em cada um dos lados da caixa do órgão. A figura 1.6 mostra-nos um órgão construído de acordo com o *Werkprinzip*, nela podemos observar as duas torres laterais que contêm os tubos destinados aos registos da pedaleira. A sua presença é sinónimo da importância que a pedaleira tem vindo a adquirir desde o século anterior.



Figura 1.6 – Órgão de *St. Jacobi* em Hamburgo construído por Arp Schnitger em 1693

O *Werkprinzip* atingiu o seu auge com o eminente organeiro alemão Arp Schnitger, cuja oficina de organaria construiu mais de uma centena de instrumentos, alguns deles de grandes dimensões (Williams 1980, p. 101). Na figura 1.7 podemos encontrar a consola de uma réplica de um instrumento construído por Schnitger.

⁸ A palavra alemã *brust* significa peito.

⁹ O prefixo *Haupt* significa principal.

¹⁰ O prefixo *Ober* significa cima.

¹¹ O termo *Rück* significa costas.



Figura 1.7 – Pedaleira de uma réplica de um órgão de Arp Schnitger

Como podemos observar pela figura, durante o século XVII no Norte da Alemanha e regiões circundantes, a extensão da pedaleira aumentou até à nota ré³ perfazendo um total de 27 notas, norma que se deve ter mantido até finais do século XVIII se atendermos ao que nos é dito na obra *Musica mechanica organoedi*, do organista alemão Jacob Adlung, editada em 1768. A figura 1.8 é retirada da obra atrás citada, nela podemos encontrar um desenho do formato das teclas de pedaleira então em voga.

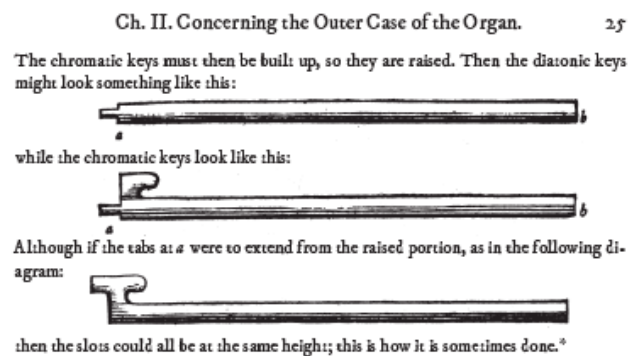


Figura 1.8 - *Musica mechanica organoedi* – formato das teclas da pedaleira

Efetivamente, a partir do século XVI até ao século XVIII a Alemanha – mais concretamente nas regiões do norte e centro - demarcou-se dos restantes países europeus no que diz respeito à extensão da pedaleira e à complexidade técnica e musical que era

executada com os pés. Testemunhos dessa evolução precoce são os legados musicais de compositores como Arnolt Schlik que, já no século XVI, recomendava a utilização da pedaleira para uma melhor execução dos seus trios¹². No seu tratado *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* escreve:

“Não apenas polifonia, mas também um grande número de pequenas canções com três ou quatro partes não podem ser perfeitamente tocadas apenas com os manuais, isso verifica-se quando as partes se encontram muito afastadas entre si (...). Estas obras podem ser melhor executadas, obtendo cada uma das partes um maior relevo, quando mãos e pés são usados em simultâneo.” (Schlik 1510, p. 29).

As prescrições deixadas por Schlik para a construção de uma pedaleira que permitisse a execução de passagens rápidas e virtuosas iniciaram uma tradição na construção de instrumentos que teve, naturalmente, repercussões na criação musical. Esse virtuosismo deveu-se ao formato e tamanho das teclas que permitiam a utilização alternada da ponta dos pés na execução de passagens rápidas. Este tipo de pedaleira possibilitou ainda a utilização do calcanhar que era usado em obras polifônicas com elevado número de vozes. Esta técnica, considerada excepcional até ao século XIX, só era possível em órgãos cujas pedaleiras seguiam o modelo sugerido por Schlik. Ao longo do século XVII com Arp Schnitger e outros organeiros seus contemporâneos esse modelo foi desenvolvido, nomeadamente na extensão da pedaleira e no aumento do tamanho das teclas que possibilitaram a execução de passagens com um maior grau de virtuosismo, bem patente nas obras de J. S. Bach já no século XVIII.

A disseminação pela Europa Ocidental deste modelo alemão com órgãos dotados de registos independentes, destinados a serem utilizados exclusivamente por uma pedaleira com cerca de duas oitavas e capaz de executar linhas melódicas complexas com texturas polifônicas intrincadas e passagens virtuosas dotadas de figurações rápidas, teve lugar apenas na segunda metade século XIX (Yearsley 2012, p.5).

¹² Forma musical, que no órgão, se traduz pela distribuição das três partes que a constituem por dois teclados, cada um deles atribuído a uma mão, e pela pedaleira.

1.1.2. França

Em França entre meados do século XVII e até finais do século XVIII, particularmente na cidade de Paris e regiões circundantes, existia uma grande homogeneidade na configuração dos órgãos. Várias gerações de organeiros como os Thierry ou os Clicquot¹³ criaram instrumentos que possibilitaram a criação de um repertório que ficou conhecido como o período “clássico” da música francesa para órgão (Thistlethwaite 2004, p.176).

Ao contrário da tradição alemã, cuja pedaleira era frequentemente usada na execução da voz grave com registos na base dos 16', os registos de pedaleira dos órgãos franceses desta época tinham, por norma, apenas registos de 8' e 4' e eram utilizados principalmente na execução do *cantus firmus*¹⁴. Apesar de raros, existiam alguns instrumentos com registos de 16' na pedaleira, no entanto, isso só se verificava em instrumentos de grandes dimensões (Brock 2002, p.149).

A figura 1.9 mostra um exemplar construído por Louis-Alexandre Clicquot em 1733. Como podemos verificar, a pedaleira é constituída por vinte e duas pequenas saliências estreitas e alongadas dispostas de uma forma semelhante a um teclado.



Figura 1.9 – Órgão de Saint- Jacques e Saint Christophe, construído por Louis – Alexandre Clicquot

¹³ Duas importantes famílias de organeiros franceses em atividade durante os séculos XVII e XVIII.

¹⁴ Melodia pré-existente, muitas vezes retirada do canto gregoriano, que servia de base para a composição.

Este tipo de pedaleira não permite o mesmo tipo de virtuosismo das pedaleiras alemãs, sendo adequada para a execução de notas mais longas, como aquelas que encontramos numa melodia de um *cantus firmus*.

1.1.3. Itália

Como vimos anteriormente, existem indícios de que os órgãos italianos possuíam algum tipo de pedaleira desde finais do século XIV e que compositores como Girolamo Frescobaldi, no século XVII, utilizavam a pedaleira em algumas das suas obras. No entanto, a informação relativa à sua forma e extensão é escassa.

Só a partir do século XVIII é que nos surgem informações seguras sobre a pedaleira dos órgãos italianos. Esta possuía apenas a extensão de uma oitava e tinha a particularidade de as teclas não estarem alinhadas paralelamente ao solo, mas sim num plano oblíquo em que as pequenas teclas estão inclinadas para cima. Este tipo de disposição ficou conhecido como *al leggio* (Rumsay 2012, p.1). A figura 1.10 mostra um instrumento com uma pedaleira *al leggio*.

Este género de pedaleira seria utilizado para a execução de secções com nota pedal, períodos em que uma nota seria tocada pela pedaleira ao longo de diversos compassos enquanto as mãos executavam figurações mais rápidas (Thistlewaite 2004, p.156).



Figura 1.10 – Órgão italiano c. 1700, Memorial Art Gallery, Rochester, Nova Iorque

Só em finais do século XIX é que o órgão italiano começou a ser equipado com uma pedaleira “normal”, isto é, uma pedaleira ao estilo alemão com registos separados e uma extensão de pelo menos duas oitavas (Lunelli 1956, p. 284)

1.1.4. Península Ibérica

Na Península Ibérica, os órgãos não tinham, por norma, pedaleira. Esta, quando existia, era constituída por simples pisantes, também denominados *tacones*, ou por pequenas teclas que não ultrapassavam o âmbito de uma oitava. Nos órgãos de menores dimensões as notas da pedaleira estariam acopladas à primeira oitava do teclado. Em instrumentos de maiores dimensões podia haver, para além do acoplamento, registos independentes de 16’ (Thistlethwaite 2004, p. 166).

A figura 1.11 mostra o órgão da catedral de Toledo, construído por José Verdalonga em finais do século XVIII. Apesar do elevado número de pisantes constituir uma exceção é possível perceber que a configuração de uma pedaleira num órgão ibérico não permite qualquer tipo de passagens rápidas ou virtuosas, estando mais vocacionada para a realização de notas longas.

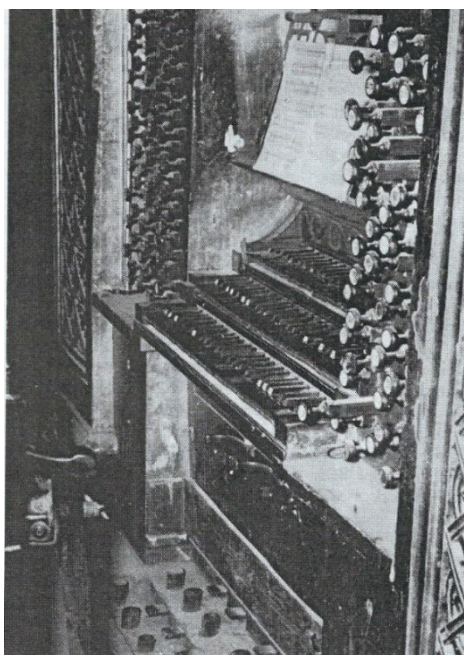


Figura 1.11 – Órgão da Catedral de Toledo, construído por José Verdalonga (1796-1797)

1.1.5. Inglaterra

A presença da pedaleira em instrumentos ingleses até ao século XIX era rara. Apesar de alguns órgãos serem dotados de uma pedaleira com uma oitava, ou uma oitava e meia acoplada ao teclado, os compositores ingleses quase nunca compunham uma parte específica para a pedaleira. Esta era usada fundamentalmente por opção do organista que, em andamentos lentos, dobrava a linha da mão esquerda (Brock 2002, p. 143).

A figura 1.12 apresenta uma pedaleira de um órgão inglês de início do século XIX. Como podemos observar as pequenas teclas que a constituem apenas permitem a utilização da ponta do pé e qualquer execução tipo de virtuosidade estaria fora de hipótese.

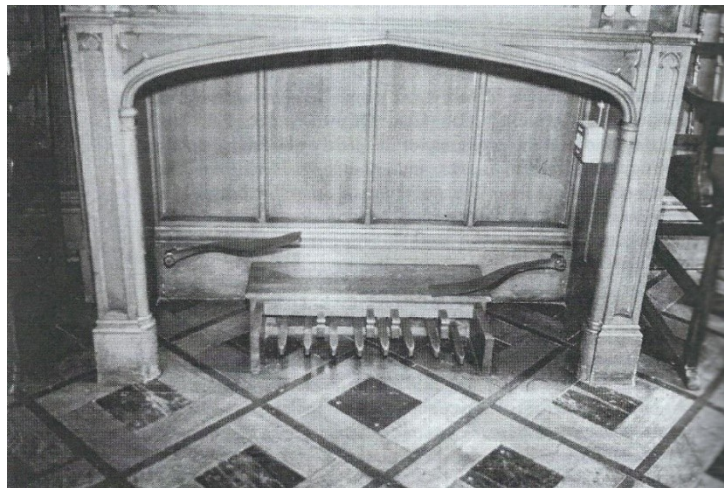


Figura 1.12 – Pedaleira de um órgão inglês de 1813 no Scone Palace.

Em 1812, A. F. C. Kollmann, organista de origem alemã na Royal German Chapel em St James's Palace - Londres, sintetiza o estado da música britânica para órgão da seguinte forma:

Apesar de interessantes, as composições publicadas pelo Sr. Wesley e outros hábeis mestres, continuam a ser apenas para manuais e o uso obrigatório da pedaleira não é por eles promovido. Esta última ideia tem vindo, no entanto, a alterar-se com a crescente circulação dos Trios e outras obras para órgão de Sebastian Bach (Kollmann 1812, p. 15)

1.2. Do século XIX até à atualidade

Efetivamente, a partir do século XIX o repertório disponível para órgão começou a tornar-se mais vasto, fruto do crescente negócio das casas de edição musical que compravam e vendiam música de diversos compositores de diferentes países da Europa, especialmente da Alemanha. Essa disseminação de repertório incitou organistas de Inglaterra, França, Espanha e Itália a promoverem a remodelação dos seus instrumentos ou a diligenciarem a construção de novos órgãos que permitissem a execução da música de compositores germânicos (Williams 1980, p. 158).

O aumento da circulação de música para órgão por toda a Europa culminou na redescoberta da música de J. S. Bach para este instrumento. Por volta de 1840, um grande número de órgãos em Inglaterra e França, bem como em alguns órgãos de Itália e Espanha, foram alterados de forma a corresponderem ao modelo de órgão alemão. A implementação de uma pedaleira com cerca de vinte e sete notas, tornou-se uma característica fundamental nessa aproximação ao referido modelo (Williams & Owen 1988, p. 152).

A adoção do modelo alemão não apagou totalmente o estilo de organaria de cada país, os diferentes estilos e escolas de construção de órgãos continuariam vivos fundamentalmente do ponto de vista sonoro e tímbrico. No entanto, no que à pedaleira diz respeito, o modelo utilizado na região norte e centro da Alemanha com mais de duas oitavas de extensão e teclas longas e estreitas que permitiam a execução de passagens rápidas tornou-se um exemplo a seguir em toda a Europa.

1.2.1. França

Aristide Cavallé-Coll (1811-1899), o maior organeiro francês do século XIX, utilizou nos seus instrumentos uma pedaleira bastante diferente daquela que encontramos nos órgãos franceses do século XVIII (ver figura 1.7). As simples saliências existentes nos órgãos de Clicquot deram lugar a um conjunto de teclas semelhantes às que eram utilizadas pelos organistas alemães. A figura 1.13 mostra a pedaleira do instrumento construído por Cavallé-Coll para a igreja de *St. Ouen* em Rouen.

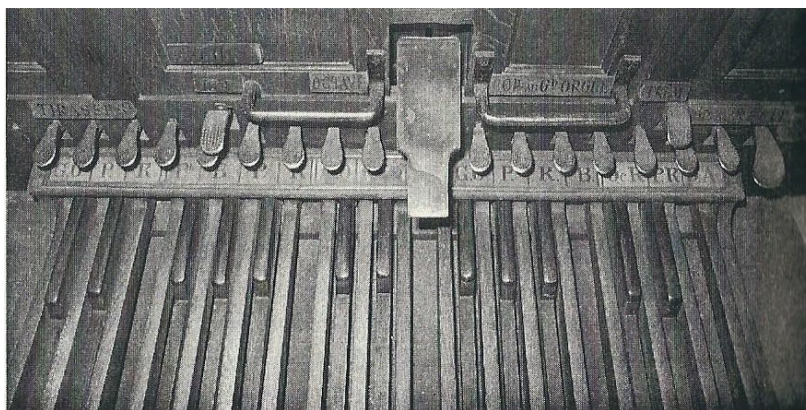


Figura 1.13 – Detalhe do órgão de *St. Ouen* em Rouen construído por Cavallé-Coll em 1890

A partir da figura podemos constatar que o formato e a disposição das teclas da pedaleira estão mais próximos do modelo utilizado pelos alemães (Arp Schnitger e seus contemporâneos) do que dos seus antecessores franceses. Este desenvolvimento traduziu-se naturalmente num resultado musical díspar daquele que vigorava, em França, até ao século XVIII. Compositores com César Franck e Jacques-Nicolas Lemmens aproveitaram todo o potencial deste novo tipo de instrumentos iniciando o período romântico da música francesa para órgão. As partes de pedaleira presentes nas suas obras continuam a linha de virtuosismo alemão que no início do século XIX se tinha começado a difundir pela Europa. Aliás, Lemmens havia sido aluno do organista alemão Adolf Friederich Hesse que por sua vez fazia parte de uma linhagem de alunos que remonta até J. S. Bach (Thistlethwaite 2004, p. 273).

1.2.2. Inglaterra

Em Inglaterra o organeiro William Hill (1789-1870) foi um dos responsáveis pela introdução deste modelo alemão que se traduziu fundamentalmente na construção de instrumentos com teclados que principiavam na nota Dó1¹⁵ e de uma pedaleira com mais de duas oitavas de extensão. A figura 1.14 mostra um dos instrumentos construídos pelo referido organeiro inglês.

¹⁵ Até ao século XIX, muitos órgãos ingleses apresentavam teclados que começavam na nota sol abaixo do Dó1.



Figura 1.14 – Consola de órgão construído por William Hill em 1896.

Comparando a pedaleira do instrumento de Hill com o que aquela que se encontra no órgão do Scone Palace (Fig. 1.12), facilmente nos apercebemos da grande evolução que a pedaleira sofreu, em Inglaterra, durante o século XIX.

Os instrumentos de Hill e Cavallé-Coll são representativos da remodelação e crescente uniformização que a pedaleira conheceu na Europa a partir do século XIX.

Desde o século XIX até aos nossos dias, não ocorreram alterações significativas respeitantes à configuração da pedaleira. Com a exceção de réplicas de instrumentos históricos, que possuem pedaleiras concordantes com os modelos da época que pretendem copiar, existem atualmente alguns modelos que se tornaram aceites por importantes associações internacionais de organistas e organeiros.

Atualmente, associações como a American Guild of Organists (AGO) – Associação Americana de Organistas, o Royal College of Organists (RCO) – Real Colégio de Organistas e a Bund Deutscher Orgelbaumeister (BDO) – Federação Alemã de Organeiros, publicaram alguns modelos de pedaleira que servem de modelo para organeiros um pouco por todo o mundo.

As figuras seguintes mostram alguns exemplos de pedaleiras que são sugeridas pelas referidas associações.

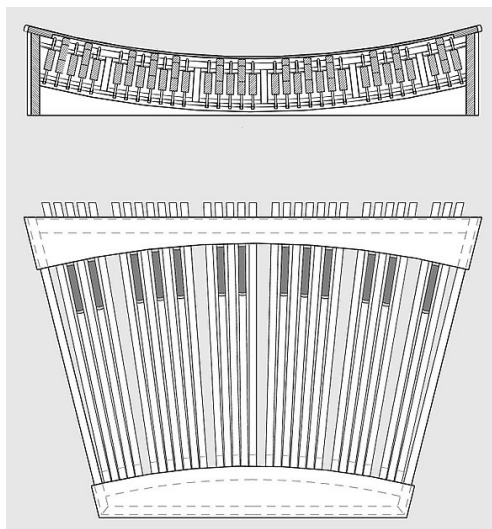


Figura 1.15 – AGO – Pedaleira Concava e radial

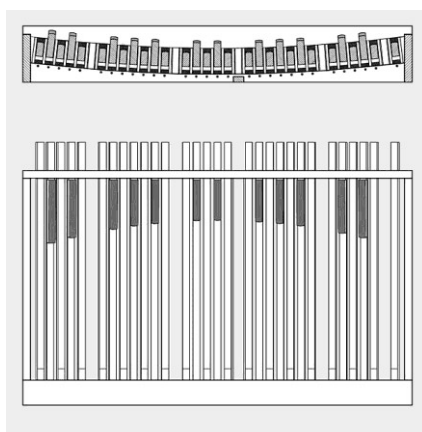


Figura 1.16 – BDO – Pedaleira concava e paralela.

Apesar dos dois modelos não esgotarem todas as tipologias das pedaleiras atuais, estes são representativos das principais diretrizes atualmente seguidas. De um modo geral, e excetuando réplicas de instrumentos históricos, quando um novo instrumento é construído é-lhe atribuída uma pedaleira com cerca de duas oitavas e meia de extensão possuindo trinta a trinta e duas notas cujas dimensões pouco variam dos modelos acima representados.

A pedaleira concava e paralela é aquela que mais se disseminou e que mais se aproxima do modelo alemão, por esses motivos, é o tipo de pedaleira utilizado nas nossas aulas.

Este capítulo permitiu-nos compreender, de forma sucinta, como evoluiu a pedaleira em diferentes quadrantes europeus. Até ao século XVIII, as características físicas

das pedaleiras adequavam-se à utilização da ponta dos pés. O formato e tamanho das teclas tornavam muito difícil, ou mesmo impossível, o uso do calcanhar. Portanto, podemos concluir que a parte de pedaleira na música de órgão até ao século XVIII seria executada através da utilização quase exclusiva da ponta dos pés.

A partir do século XIX, grande parte da Europa adotou o modelo seguido pelos alemães. Esse modelo foi também desenvolvido e traduziu-se num maior âmbito da pedaleira, bem como num aumento do tamanho das teclas que facilita o uso do calcanhar.

As informações decorrentes deste capítulo comprovam a necessidade de uma abordagem diferenciada na técnica de pedaleira. As características físicas das pedaleiras até ao século XVIII apontam para uma prática onde o recurso às pontas dos pés é predominante, enquanto as pedaleiras a partir do século XIX permitam a utilização frequente do calcanhar.

Portanto, fica assim realçada a pertinência deste trabalho que visa a elaboração de uma proposta para um método que contenha estas duas abordagens técnicas.

2. A evolução da escrita para pedaleira

O presente capítulo pretende ilustrar, de forma concisa, o relacionamento da música com os vários tipos e estágios de desenvolvimento da pedaleira nos diferentes países europeus. Não pretende ser um estudo exaustivo e aprofundado de todas as características e particularidades da música para a pedaleira na Europa, mas antes apresentar sucintamente os principais elementos característicos de cada país num determinado período de tempo, traçando assim um quadro geral da forma como a escrita musical acompanhou a evolução na configuração da pedaleira.

Este capítulo permite que os nossos alunos compreendam qual o resultado musical decorrente dos diferentes tipos de pedaleira abordados anteriormente.

2.1. Do século XV até ao século XVIII

Apesar de, como vimos anteriormente, existirem relatos que apontam para a existência de algum tipo de pedaleira em instrumentos desde o século XII, o primeiro exemplo de música para órgão com parte destinada a ser executada com o auxílio dos pés surge apenas no século XV através de um pequeno conjunto de obras compilado por Adam Ileborgh por volta de 1448, conhecido atualmente como tablatura¹⁶ de Ileborgh. O título de uma dessas obras, “*Preambulum bonum pedale seu manuale in d,*” é um indicador de que a parte mais grave da obra devia, ou pelo menos podia ser executada com os pés (Apel 1972, p. 42). Infelizmente, desconhecemos qual o tipo de escrita musical utilizada na pedaleira uma vez que não nos foi possível aceder a nenhum exemplo da música contida na tablatura de Ileborgh.

¹⁶ Nome pelo qual são conhecidos os vários sistemas de notação em que os sons são indicados através de letras, números ou outros sinais em vez de notas numa pauta.

2.1.1. Alemanha

Ainda do século XV chega-nos um outro conjunto de obras conhecido como *Buxheimer Orgelbuch*. Esta antologia contém cerca de duzentas e cinquenta obras para órgão e terá sido compilado entre 1460 e 1470 na região de Munique (Apel 1972, p. 56).

Alguns dos números que constam nesta coletânea apresentam determinados símbolos (*p* ou *pe*) que remetem para a execução com os pés (Apel 1972, p. 59).

A figura 2.1 mostra uma transcrição de um excerto da obra *Kyrie de S. Maria*.



Figura 2.1 – *Buxheimer OrgelBuch*, *Kyrie de S. Maria* – compassos 1 a 9

Como podemos observar, os símbolos encontram-se debaixo de pausas, no entanto, referem-se às semínimas seguintes (Apel 1972, p. 60).

Esta forma de escrita musical coaduna-se com os tipos de pedaleira presentes nos órgãos de *Norrland* e da catedral de *Halberstadt* (ver figuras 1.2 e 1.3) na medida em que estas não permitiam a execução de notas muito rápidas nem de passagens virtuosas. As partes de pedaleira seriam constituídas por notas relativamente longas ou, como neste caso, separadas por pausas.

De salientar que praticamente todas as obras contidas nas coletâneas anteriores foram compostas por autores anónimos e que a grande maioria resultava de transcrições de obras vocais (sacras e profanas) ou danças populares na época. Apesar dos indícios para a utilização da pedaleira, estas obras não possuíam uma parte específica destinada a ser executada exclusivamente pelos pés, a utilização da pedaleira ficava fundamentalmente ao critério do organista.

Só no século XVI, com as obras de Arnold Schlik, é que a linha da pedaleira começa a adquirir uma maior notoriedade (ver capítulo I, p. 11). Fundador de uma longa tradição polifónica¹⁷ que se estenderá até ao século XVIII, Schlik concebe as suas obras

¹⁷ Polifonia é um termo utilizado para designar a utilização simultânea de duas ou mais melodias independentes.

como um complexo enredo de linhas melódicas no qual a linha da pedaleira adquire um papel tão importante como as partes destinadas aos manuais.

A figura 2.2 apresenta um excerto de *Maria zart, von edler Art*, obra em trio retirada da sua coletânea *Tabulaturen etlicher Lobgesang* publicada em 1512.

MARIA ZART, VON EDLER ART Arnolt Schlik (1455-1525)



Figura 2.2 – Arnol Schlik, “*Maria zart, von edler Art*” - compassos 1 a 12

Como podemos observar, a linha da pedaleira é tratada como parte integrante do tecido polifônico. Alguns dos seus contornos melódicos são utilizados também nos manuais (grupos de quatro colcheias) revelando assim a igual importância que a parte da pedaleira adquire relativamente aos manuais.

Um outro exemplo claro desta cultura polifônica e do importante papel que a pedaleira nela desempenha é a obra *Ascendo ad Patrem*. Esta obra, única na literatura para órgão, é uma composição sobre uma melodia gregoriana com o mesmo nome na qual figuram dez vozes. Seis delas são executadas pelos manuais e quatro pela pedaleira.

A figura 2.3 mostra os primeiros compassos da referida obra.



Figura 2.3 – Arnold Schlik, *Ascendo ad Patrem* – compassos 1 a 7

A melodia gregoriana que empresta o nome à obra surge em *cantus firmus* (C. F.) com valores longos e em torno dela surge um complexo emaranhado polifónico que se traduz num imponente e majestoso resultado sonoro.

Apesar de esta obra representar uma clara exceção ao que na época se praticava (a grande maioria das obras possuíam entre duas a quatro vozes), ela é um reflexo claro da importância e do grau de virtuosismo que a utilização da pedaleira adquiriu na Alemanha do século XVI. As quatro vozes patentes na pedaleira só podem ser executadas recorrendo à utilização simultânea da ponta e do calcanhar de ambos os pés, técnica que só no século XX começou a ser utilizada com maior frequência. Um outro requisito obrigatório para a execução desta obra é uma pedaleira que obedeça às especificações sugeridas na sua obra *Spiegel der Orgel-macher und organisten* (ver capítulo I, p. 7), uma pedaleira semelhante à encontrada na catedral de *Halberstadt* (ver figura 1.3) não permite de todo a execução das elaboradas linhas melódicas atribuídas à pedaleira por Schlik.

Uma outra característica patente nas obras deste organista alemão que evidenciam a importância da pedaleira é a frequente composição de obras em trio, onde duas das partes são atribuídas às mãos e a terceira parte fica entregue à pedaleira. O trio é o mais óbvio teste da proficiência na performance do órgão, é o formato que, de forma implacável, demonstra a independência entre mãos e pés (Yearsley 2012, p. 50).

Já no século XVII diversas gerações de organistas, especialmente aqueles em atividade nos países da esfera protestante (norte da Alemanha e Holanda), deram sucessão a esta tradição polifónica para órgão onde a linha do pedal desempenhava um papel preponderante. Compositores como Jan P. Sweelinck, Samuel Scheidt, Mathias Weckman e Dieterich Buxtehude continuaram o legado de Schlik não só através da utilização da pedaleira no tecido contrapontístico dos seus prelúdios corais¹⁸, mas também através de passagens para solo de pedaleira nas suas toccatas ou fantasias¹⁹.

Mathias Weckman foi organista em St. Jacobi (ver figura 1.6) em meados do século XVII. A sua obra “*Er ist das Heil uns kommen her*”, baseada no coral com o mesmo nome, é um exemplo do elevado rigor contrapontístico utilizado pelos organistas do século XVII na região norte da Alemanha.

¹⁸ Prelúdio coral é uma composição polifónica para órgão baseada num coral, que por sua vez se refere a melodia protestante cantada pela assembleia durante as celebrações litúrgicas.

¹⁹ Obras de carácter improvisatório que, durante o século XVII, intercalavam entre secções livres com diversos tipos de figurações rápidas e secções onde o rigor contrapontístico prevalecia.



Figura 2.4 – Mathias Weckman, “*Er ist das Heil uns kommen her*” - compassos 1 a 9

Como podemos observar na figura 2.4, os vários pontos de imitação vão surgindo em praticamente todas as vozes. Excetuando a voz mais aguda da pedaleira, que contém a melodia do coral em *cantus firmus* (C. F.), todas as vozes apresentam um motivo em graus conjuntos, constituído por semínimas em sentido ascendente ou descendente. Este tipo de rigor contrapontístico foi sendo desenvolvido por diversos organistas alemães, culminando nas impressionantes fugas de J. S. Bach escritas durante o século XVIII.

Dieterich Buxtehude, organista na Marienkirche em Lübeck entre 1668 e 1707, exerceu uma grande influência sobre J. S. Bach. A figura seguinte mostra o início de uma das suas obras.



Figura 2.5 – D. Buxtehude, Preludio fuga e chacone em Dó maior Buxwv 137 - compassos 1 a 14

Como podemos observar a obra principia com solo escrito para ser executado na pedaleira; este é interrompido apenas por alguns acordes pontuais tipo recitativo e passagens rápidas com fusas (*tiratas*) executadas nos manuais. O carácter vigoroso do solo de pedal advém da utilização recorrente de ritmos rápidos com semicolcheias e saltos de oitava.

Passagens deste tipo seriam executadas em pedaleiras similares às construídas por Arp Schnitger (ver figura 1.7), cujas teclas permitiam a rápida alternância das pontas de ambos os pés, tornando assim possível a execução de figurações rápidas como as semicolcheias. Todas as notas contidas nesta secção inicial inserem-se no âmbito das pedaleiras construídas por Schnitger (Dó1 até Ré3).

Foi também neste género de pedaleiras que as obras de J. S. Bach foram executadas. Das largas centenas de obras para órgão que Bach escreveu, são os seus trios que requerem a mais absoluta independência entre mãos e pés (Yearsley 2012, p. 62).

As suas seis sonatas em trio são disso o exemplo mais refinado. Escritas para aperfeiçoar a técnica organística do seu filho Wilhelm Friedemann Bach, permitiram que este se tornasse num dos mais importantes organistas da sua geração (Forkel 1920, p.60).

A figura 2.6 mostra o início da sua primeira sonata.



Figura 2.6 – J. S. Bach, Trio Sonata n° 1 – I Andamento – compassos 1 a 9

Efetivamente, as sonatas em trio de J. S. Bach são em tudo semelhantes às trio-sonatas barrocas. Essas sonatas, muito populares por toda a Europa durante os séculos XVII e XVIII, eram escritas para dois instrumentos de registo agudo (flauta, oboé e violino por exemplo) sendo acompanhadas no registo grave por um violoncelo ou viola

da gamba. Bach conseguiu condensar no órgão e num único interprete o texto musical que seria executado por três pessoas diferentes sem qualquer perda de qualidade musical.

Atualmente, as sonatas em trio de Bach continuam a representar o desafio último no que diz respeito à independência entre pés e mãos.

2.1.2. França

Conhecido como o período “clássico” da música francesa para órgão, o intervalo compreendido entre os anos de 1660 a 1740 foi um dos mais prolíferos na história deste instrumento em França (Thistlethwaite 2004, p. 176).

Apesar da inegável qualidade, a música deste período não possuía uma parte para a pedaleira tão complexa como a sua congénere alemã. Os organistas franceses usavam a pedaleira fundamentalmente de duas formas: a primeira para executarem o *cantus firmus* que serviu de base para a composição de determinada obra e a segunda como simples preenchimento harmónico.

A figura 2.7 mostra-nos um excerto de uma obra do importante organista e compositor francês do século XVIII, François Couperin.



Figura 2.7 – F. Couperin, *Premier couplet du gloria – Messe à l’usage des Paroisses*, 1690 - compassos 17 a 25

Este excerto, retirado de uma das duas missas para órgão escritas pelo compositor, apresenta um carácter contrapontístico proveniente da apresentação do mesmo contorno melódico alternando pelas três vozes que constituem a parte dos manuais. Porém, a parte executada pela pedaleira inclui apenas o *cantus firmus*, com notas em valores longos que “carregam” a melodia que serviu de base para a construção da obra.

A figura 2.8 apresenta-nos um excerto de um outro andamento da obra anterior. Nela está patente a segunda forma de utilização da pedaleira pelos organistas franceses: as notas da pedaleira fornecem apenas um suporte harmónico não existindo qualquer relação com o material melódico presente nos manuais.



Figura 2.8 - F. Couperin, *Sixieme couplet du gloria – Messe à l’usage des Paroisses*, 1690 - compassos 5 a 14

Quando comparada com a música alemã, a parte destinada à pedaleira dos organistas franceses apresenta um menor grau de complexidade rítmica. Isto não se deve à falta de talento destes ou às limitações da pedaleira que os instrumentos da época possuíam (ver figura 1.9). Na realidade ocorre apenas porque a música francesa daquele período evoluiu num outro sentido. Em lugar da elevada e rigorosa cultura contrapontística cultivada por organistas alemães, os franceses focaram-se na exploração da grande riqueza tímbrica que os seus órgãos possuíam. A comprová-lo está o facto de o nome dos registos utilizados numa determinada obra constarem no seu título: *Tierce en Taille*, *Basse de Cromorne*, etc.

Assim, uma pedaleira conforme aquela construída por Clicquot servia perfeitamente para suprir as necessidades da música de então.

2.1.3. Inglaterra, Itália e Península Ibérica

Nestes três países não houve, até ao século XIX, um grande desenvolvimento da escrita musical para a pedaleira. Como vimos anteriormente, poucos eram os instrumentos que possuíam uma pedaleira e esta, quando existia, era bastante rudimentar encontrando-se quase sempre acoplada ao teclado e sem registos próprios com a exceção de um muito ocasional registo de 16’.

A figura 2.9 mostra um excerto de uma obra de John Blow, organista da catedral de Westminster na segunda metade do século XVII.

The image displays a musical score for three parts: Organ, Single, and Cornett. The Organ part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Single part is in bass clef. The Cornett part is in treble clef. The score consists of three systems of staves. The first system starts at measure 19, marked with a '20' above the staff. The Organ part features a complex, ornamented melodic line with many grace notes and slurs. The Single part provides a simple harmonic accompaniment. The Cornett part has a more melodic and ornamented line. The second system continues the organ's intricate pattern. The third system concludes the excerpt with a final cadence in the organ part.

Figura 2.9 – John Blow, *Cornet Voluntary in A minor* – compassos 19 a 29

Apesar do elevado grau de ornamentação e figuração presente na mão direita, a obra não tem qualquer parte para a pedaleira.

A figura 2.10 apresenta o início de uma *Toccata* de Girolamo Frescobaldi, organista da catedral de São Pedro em Roma entre 1608 e 1643.



Figura 2.10 – Frescobaldi, *Quinta toccata sopra i pedali per organo, e senza* – compassos 1 a 9

Como podemos constatar, a pedaleira era fundamentalmente utilizada para executar notas pedal, deixando a mão esquerda livre para realizar coisas mais interessantes (Thistlethwaite 2004, p. 156). O fato de o termo *senza* estar incluído no título da obra aponta para que a execução da nota pedal fosse facultativa, dependendo da existência ou não de uma pedaleira ou do próprio gosto do organista.

Na figura 2.11, vemos representado o começo de uma obra de Domenico Zipoli, compositor e organista jesuíta ativo durante a primeira metade do século XVIII.

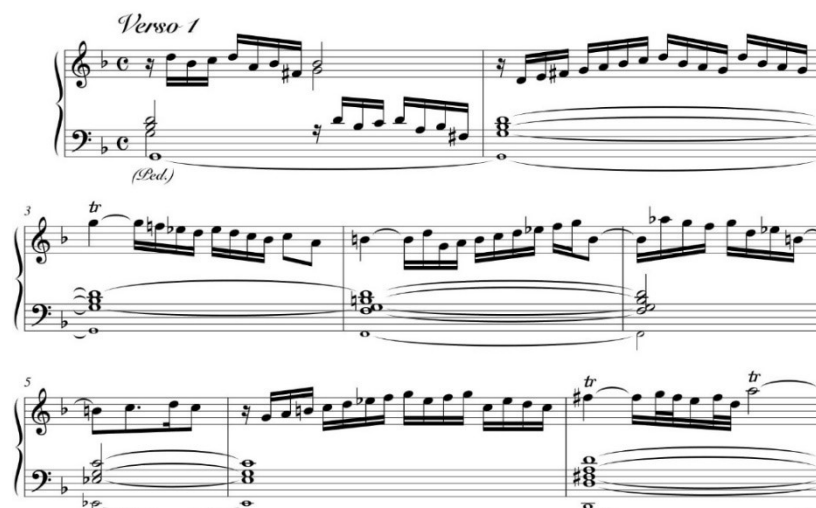


Figura 2.11 – Zipoli, *Verso I* – compassos 1 a 7

Como podemos observar, entre os séculos XVII e XVIII, não houve praticamente nenhuma alteração, na parte de pedaleira da música italiana para órgão. Em ambos os compositores esta restringe-se apenas à execução de notas longas.

Provavelmente, esta obra seria executada num órgão semelhante ao que se encontra representado pela figura 1.10.

Na Península Ibérica, à semelhança do que acontecia em Itália, a utilização da pedaleira reduzia-se à execução notas longas às quais se dava o nome de *Contras*.

A figura 2.12 exhibe os primeiros compassos do *Tiento de 1º tono de Contrás* de Juan Cabanilles, organista da catedral de Valência durante a segunda metade do século XVII.



2.12 – Juan Cabanilles, *Tiento de 1º tono de Contrás* – compassos 1 a 7

A execução destas notas longas ocorria em pedaleiras como as que encontram representadas na figura 1.11.

2.2. Do século XIX à atualidade

Como vimos anteriormente, a partir do século XIX o modelo da pedaleira alemã difundiu-se um pouco por toda a Europa, com especial incidência em França e Inglaterra. Apesar dessa influencia também se ter alastrado a países como a Itália, Espanha e Portugal, a sua manifestação foi pouco expressiva quando comparada com os países mais a norte da Europa.

2.2.1. França

A par de Cavillé-Coll, o nome de César Franck inaugura uma nova era na música francesa para órgão. As obras destes dois homens deram início à tradição sinfónica na música francesa para órgão (Thistlethwaite 2004, p. 263).

A designação “sinfónica” está intimamente relacionada com as novas possibilidades tímbricas e dinâmicas que os órgãos de Cavillé-Coll permitiam. No entanto, houve também uma alteração substancial na forma de execução. O influente método *École d'orgue* de Jacques-Nicolas Lemmens defendia uma nova forma de tocar predominantemente em *legato* que se traduzia em algumas inovações técnicas desconhecidas no século XVIII. A prolixa utilização da ponta e do calcanhar na pedaleira, a substituição de dedos, o deslizamento dos dedos em notas contíguas foram algumas das inovações introduzidas na execução do órgão e que ainda hoje são utilizadas. A figura 2.13 mostra os compassos iniciais da obra *Finale* op.21 nº6 de César Franck.

Figura 2.13 – César Franck, *Finale* – compassos 1 a 11

Como podemos verificar, à semelhança dos compositores germânicos para órgão dos séculos anteriores, a obra principia com um *vigoro solo* de pedaleira. Os símbolos que acompanham as notas (\wedge e \smile) referem-se à parte do pé que devia ser utilizada para a sua execução, o primeiro refere-se à ponta do pé e o segundo ao calcanhar. De acordo com a colocação dos símbolos, acima ou abaixo das notas, deve utilizar-se o pé direito ou esquerdo respetivamente. Por exemplo, o símbolo \wedge colocada em cima de uma nota significa que deve ser executada com a ponta do pé direito, ao passo que o sinal \smile colocado em baixo de uma nota remete para a sua execução com o calcanhar do pé esquerdo.

Este tipo de “pedilhação” com recurso à ponta e calcanhar não era totalmente desconhecida na Alemanha em séculos anteriores; no entanto, a norma até ao século XVIII era a utilização quase exclusiva da ponta dos pés. Esta nova forma de execução só passou a ser possível nos órgãos de Cavallé-Coll, dotados com o modelo alemão de pedaleira, a utilização do calcanhar em instrumentos do século XVIII está praticamente posta de parte, em virtude das reduzidas dimensões das teclas e da distância entre elas (ver figura 1.9).

Um outro aspeto da música para órgão do século XIX que, como veremos adiante, teve repercussões diretas na execução da pedaleira foi o uso frequente do pedal de expressão (ver figura 1.13). Este pedal controlava um mecanismo que permitia o recurso a diferentes planos dinâmicos. A utilização deste pedal reduz a execução da parte para pedaleira a um único pé, uma vez que o outro tem que acionar o pedal.

A figura 2.14 apresenta um excerto de uma outra obra de Franck.



Figura 2.14 – César Franck – *Prelude Fugue et variation* op.18 – compassos 8 a 19

Os símbolos que se encontram demarcados são os sinais de crescendo e diminuendo que seriam executados com recurso ao pedal de expressão.

Os excertos anteriores revelam que a música francesa para órgão conheceu, no século XIX, uma grande evolução nomeadamente no que à pedaleira diz respeito. A mera execução de notas longas e o simples acompanhamento harmónico, em voga no século XVIII, deram lugar a uma vigorosa escrita para pedaleira que acompanhou o nascimento da tradição sinfónica para órgão.

2.2.2. Inglaterra

Como vimos no capítulo anterior, a técnica alemã para órgão, especialmente a de J. S. Bach, exerceu uma grande influência na evolução dos instrumentos ingleses a partir do século XIX. Também a música acompanhou essa evolução, com a inclusão de partes para pedaleira que nada ficam atrás da congénere germânica. A demonstrá-lo está o seguinte excerto de uma obra de Samuel Sebastien Wesley, apresentado na figura 2.15.

Figura 2.15 – Samuel Sebastien Wesley, *God Save the King*, Variação 9 – compassos 1 a 6

Como podemos observar, houve uma evolução tremenda na escrita para pedaleira em Inglaterra, que até ao século XVIII era virtualmente inexistente e, no século seguinte, passou a conceber exemplos de um elevado grau de virtuosismo.

Já no século XX, diversos compositores e organistas escreveram obras para pedaleira solo. A figura 2.16 mostra um excerto de uma dessas obras compostas pelo compositor e organista Australiano George Thalben-Ball.

VARIATION 5
add G¹ reed 8'

Presto $\text{♩} = 162$

VARIATION 6
add light Pedal reeds

Maestoso $\text{♩} = 76$

Figura 2.16 – George Thalben-Ball, *Variations on a theme by Paganini* – variações 5 e 6

Este conjunto de dez variações sobre um tema do compositor italiano do século XIX, Niccolò Paganini, foi escrito como um estudo para a pedaleira, onde cada uma das variações trabalha um aspeto técnico específico.

Com a exceção do *glissando* sobre um conjunto considerável de teclas brancas, cuja introdução só ocorreu durante o século XX, todos os princípios básicos e fundamentais da técnica da pedaleira encontram-se patentes na música para órgão até ao século XIX. À parte da execução de *clusters* na pedaleira em músicas num estilo mais *avant-guard*, a grande maioria da música atual para órgão utiliza, na pedaleira, elementos técnicos que foram sendo consolidados até ao século XIX.

II Parte - Método para a Pedaleira

3. Fundamentação Teórica

Para a realização deste trabalho, efetuámos um levantamento dos métodos de órgão utilizados nas várias academias e conservatórios do país onde é lecionada a disciplina de órgão.

Dessa recolha, resultaram os seguintes títulos:

DEIS, F. (1971). *Orgelschule*. Frankfurt: Bischoff Verlag.

DUPRÉ, M. (1927). *Méthode d'Orgue*. Paris: Alphonse Leduc.

GERMANI, F. (1939). *Metodo per Organo*. Roma: Edizioni de Santis.

IEDEMA, H. (1973). *De jonge organist*. S. L: Harmonia Hilversum.

KALLER, E. (1938). *Orgelschule*. Mainz: Edition Schott.

LEMMENS, J. N. (1862). *Ecole d'Orgue*. Mainz: Edition Schott.

PEETERS, F. (1953). *Ars Organi*. Mainz: Edition Schott

PEETERS, F. (1957). *Little Organ Book*. Los Angeles: Summy-Birchard.

SCHWEITZER, R. (1987). *Orgelschule*. Kassel: Bärenreiter.

WEISS, R. (2002). *Orgelschule*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Todos os métodos possuem um ou mais capítulos dedicados ao estudo da pedaleira. Alguns apresentam um pequeno conjunto de exercícios que apenas aflora a técnica de pedaleira (Kaller e Schweizer) enquanto outros (Germani) apresentam um vasto conjunto de exercícios sem qualquer aplicação direta ao repertório.

Todos eles apresentam o *legato* como o tipo de articulação fundamental na performance do órgão, conceito que tem a sua origem no método de Jacques Lemmens. Este princípio de performance, com início no século XIX, resulta fundamentalmente da forte influência que o piano exerceu no panorama musical europeu (Ritchie & Stauffer 2000, p.1). Métodos muito completos como os de Flor Peeters, Fernando Germani e

Marcel Dupré baseiam a sua abordagem à pedaleira no uso recorrente da ponta e do calcanhar, tendo como fim último a execução em *legato*.

Por outro lado, nas últimas décadas a interpretação historicamente informada tem trazido uma nova luz sobre a forma de interpretar a música para órgão até ao século XVIII. Em contraste com o *legato* absoluto, cultivado a partir do século XIX, a música para órgão de períodos anteriores tinha como articulação fundamental um meio termo entre o *legato* e o *stacatto*. Este tipo de toque básico na música para teclado nos séculos XVII e XVIII é referido pelos autores da época como “procedimento normal” (*ordentliches Fortgehen*) (Marpurg 1765) ou “ataque habitual” (*Gewöhnlicher Anschlag*) (Türk 1789) e não carecia de sinalização uma vez que era implícita. Diversos autores referem-se a este tipo de toque como *legato* articulado (Brock 2002, p.1) ou *non-legato* (Laukvik 1996, p.29)

A figura 3.1 procura exemplificar os diferentes tipos de articulação e a sua relação com o período de tempo em que a tecla fica premida.



Figura 3.1 – Diferentes tipos de articulação

A realização do *legato* articulado ou *non-legato* implica que cada nota seja libertada imediatamente antes da próxima ser atacada criando assim um pequeno silêncio entre as notas a que se chama “silêncio de articulação” (Laukvik 1996, p.29).

Muito haveria ainda a dizer sobre a articulação e o fraseado na música para órgão até ao século XVIII. No entanto, sairíamos fora do âmbito deste trabalho.

Porém, é importante constatar que este tipo de articulação seria naturalmente aplicado também à pedaleira. A comprová-lo estão as características na construção das pedaleiras, especialmente na região alemã onde, como vimos anteriormente, a técnica de pedaleira se desenvolveu de forma particularmente intensa. Observando a figura 1.7 podemos constatar que as teclas da pedaleira são mais curtas do que as atuais, tornando a utilização do calcanhar muito difícil, ou mesmo impossível.

As características físicas dos órgãos e o tipo de articulação utilizada na época apontam para uma utilização quase exclusiva da ponta dos pés. Na verdade, praticamente toda a música para órgão escrita até ao século XVIII pode ser executada sem a utilização do calcanhar (Brock 2002, p. 66).

Contrastando com o lirismo do século XIX, onde o *legato* contribuía para acentuar o carácter essencialmente melódico da música, a forma de execução da música barroca está intimamente relacionada com a prática do baixo contínuo e a pedaleira pretende imitar os princípios de articulação dos instrumentos mais graves como os violoncelos e contrabaixos.

A influência destes e outros princípios decorrentes da interpretação historicamente informada manifestou-se no aparecimento de novos métodos para órgão que apresentam simultaneamente dois tipos de técnica para a performance do instrumento. Uma baseada no *legato* articulado ou *non-legato* para a música até meados do século XVIII e uma outra tendo como base a articulação em *legato* para a música de períodos posteriores (Ritchie & Stauffer 2000, p.4).

Conscientes dessa coexistência de técnicas, optamos por utilizar também, nas nossas aulas, métodos que se focam na técnica da música até ao século XVIII ou que apresentam as duas abordagens. Assim, para além dos métodos citados anteriormente, o material didático das nossas aulas provem dos métodos abaixo descritos:

BROCK, J. (2002). *Introduction to Organ Playing in the 17th and 18th Century Style*. Colfax: Wayne Leopold Editions.

KRAUS, B. (2014). *Orgelschule*. Hamburg: Medien Kontor.

MICHEL, J. M. (2010). *Orgelschule*. München: Strube Verlag.

OORTMERSSSEN, J. van (2002). *Organ Technique*. Göteborg: Göteborg Organ Art Center

RITCHIE, G. H. & STAUFFER, G. B. (2000). *Organ Technique Modern and Early*. Oxford: Oxford University Press

SODERLUND, S. (1980). *Organ Technique na Historical Approach*. Chapel Hill: Hinshaw Music.

THOMAS, A. M. (1997). *A Practical Guide to Playing the Organ*. London: Cramer Music.

A utilização simultânea destes métodos pretende proporcionar aos nossos alunos uma formação abrangente e versátil, despertando neles a consciência para uma abordagem diferenciada de acordo com o período histórico da música que executam.

Contudo, nenhum dos métodos citados anteriormente permite acompanhar todo o percurso dos nossos alunos, uma vez que se ocupam quase exclusivamente da música escrita até meados do século XVIII. Aqueles que abrangem as questões inerentes à execução da música a partir do século XIX não possuem todos os conteúdos necessários à execução desse repertório.

É, pois, com o intuito de preencher essa lacuna que desenvolvemos este trabalho. Consultando todos os métodos citados anteriormente, recolhemos a totalidade dos conteúdos técnicos referentes à pedaleira e elaborámos um método focado exclusivamente na técnica da pedaleira.

Aliando esses conteúdos didáticos à nossa experiência docente e performativa, quisemos levar a cabo a realização de um método que albergasse de forma sistemática as duas abordagens técnicas, uma direcionada para a música até ao século XVIII e uma outra para a música a partir do século XIX.

Assim, o presente método está dividido em duas partes distintas, a primeira voltada para a interpretação da música barroca, e a segunda para a performance da música de épocas posteriores. Convém, no entanto, salientar que durante a segunda metade do século XVIII, a música para órgão conheceu um grande declínio e o instrumento perdeu popularidade relativamente ao piano que se foi progressivamente afirmando até se tornar no instrumento icónico do século XIX. O período de cerca de cinquenta anos que separa o final do período barroco (1750) e o início do século XIX, foi palco de um conjunto de alterações políticas, económicas, sociais e artísticas, que não podemos aqui abordar, mas que se traduziram num decréscimo na quantidade e qualidade da música para órgão. Não havendo, por isso, alterações dignas de registo na evolução da técnica da pedaleira.

De modo a obter uma ligação estreita entre o carácter fundamentalmente técnico dos exercícios e a sua aplicação prática na música, cada conteúdo técnico é acompanhado

de excertos do repertório onde os alunos podem aplicar os conteúdos previamente trabalhados.

4. Pauta e notação utilizada na pedaleira

Atualmente, uma partitura de órgão com parte para pedaleira é composta por um sistema com três pautas, uma pauta dupla (comum a todos os instrumentos de tecla) e uma pauta inferior exclusiva para a parte do pedal. A pauta superior, na clave de sol, destina-se normalmente à parte da mão direita, a pauta intermédia, na clave de fá, apresenta por norma, a parte da mão esquerda e a pauta inferior, também na clave de fá, contém a notação da parte de pedaleira. A figura 3.1 apresenta um exemplo da uma partitura para órgão.

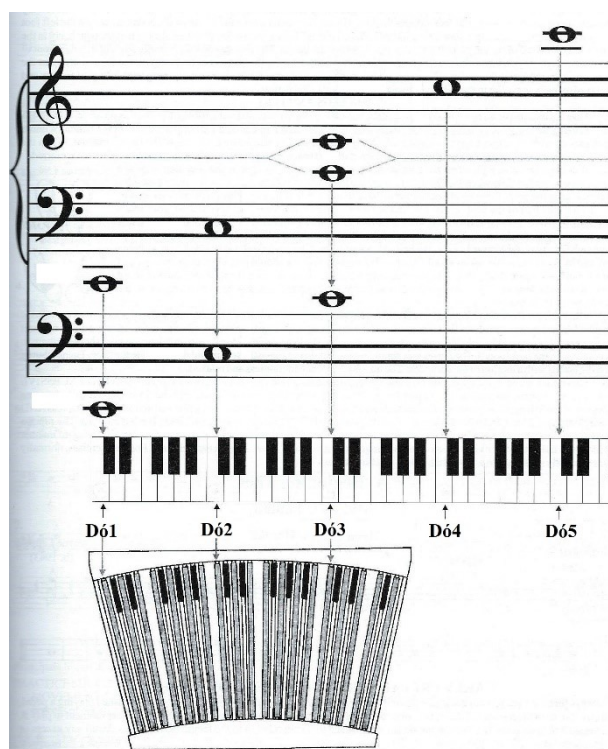


Figura 3.1 – Partitura para órgão e distribuição das notas no teclado e pedaleira

Para designar o pé e a parte do pé que deverá ser utilizada numa determinada passagem são empregues os sinais presentes na figura 3.2:



Figura 3.2 – Sinais para representar o pé e a parte do pé a utilizar

5. Calçado

Antes de iniciar o estudo na pedaleira, o aluno deve certificar-se que possui um calçado adequado.

Ritchie e Stauffer (Ritchie & Stauffer 2000, p. 74) fornecem boas indicações quanto ao calçado a utilizar na pedaleira:

- Devem ser justos ao pé.
- A sola não deve ter um rebordo exterior de forma a prevenir que os pés toquem uns nos outros quando estiverem a tocar notas muito próximas
- A sola e o calcanhar dos sapatos devem ser de couro, e não de borracha, para facilitar o deslizamento entre as notas da pedaleira.
- A sola dos sapatos deve ser relativamente fina para que se possa sentir as teclas do pedal, conduzindo assim a um ataque delicado das notas. Se a sola for demasiado grossa cria uma barreira com as teclas da pedaleira, induzindo a um tipo de ataque percutido que deve ser evitado.
- O calcanhar deve ter cerca de um centímetro e meio de altura de forma a permitir o ataque das notas com segurança e sem esforço por parte do tornozelo.²⁰

²⁰ Existe ainda a possibilidade de comprar, via internet, um calçado feito especificamente para a performance na pedaleira. A empresa norte americana OrganMaster Schoes possui uma loja on-line através da qual é possível encomendar os seus produtos. Para mais informações consultar o site: store.organmastershoes.com.

6. Registação

Para a realização dos exercícios deve ser utilizada uma registação clara e sem grande volume sonoro para não provocar cansaço auditivo. O uso da registação deve conduzir à percepção e ao controlo do som produzido. Por norma, devem ser utilizados registos como *Principal 8'* ou *Oitava 4'*.

7. Postura

Uma vez que o órgão requer a utilização simultânea de todos os membros do corpo, é absolutamente crucial a adoção de uma boa postura para que este esteja o mais relaxado possível durante a performance. A postura tem uma presença predominante em todos os aspetos técnicos e a sua importância nunca é enfatizada em demasia (Oortmerssen 2002, p. 13)

Os alunos estar sentados no centro do banco do órgão alinhados, de forma aproximada, com o Dó3 dos teclados. A coluna deve estar reta e relaxada ao mesmo tempo, como se o corpo fosse semelhante a uma marioneta cuja cabeça é puxada por um fio. De forma a fornecer às pernas o máximo de liberdade os alunos devem sentar-se no banco o mais à frente possível, no entanto, algum cuidado é necessário no sentido de evitar qualquer tipo de desconforto (Thomas 1997, p.126).

É importante manter os joelhos próximos, em passagens com um âmbito mais alargado, devem estar direcionados para o interior. Manter os joelhos desta forma, fornece aos pés um maior controlo e precisão, ao mesmo tempo que auxilia a memorização das notas da pedaleira sem recorrer à sua observação.

A altura do banco deve permitir que as pernas se encontrem absolutamente relaxadas e que os pés parem ligeiramente sobre as teclas. Se os calcanhares estiverem suspensos bem acima das notas brancas (as teclas mais longas) o banco encontra-se demasiado alto, por outro lado, se as pontas e os calcanhares se afundarem na pedaleira, em vez de a tocarem ligeiramente, o banco está demasiado baixo (Thomas 1997, p. 127).

Alguns bancos possuem uma alavanca mecânica que permite ajustar a sua altura. Nos bancos onde isso não se verifica, devem ser colocados uns suportes na base, de forma a alterar a altura.

Para a adquirir uma posição que permita chegar a todos os teclados, o banco deve estar tão próximo destes de forma a permitir que as pontas dos pés se encontrem próximas das notas pretas (Ritchie & Stauffer 2000, p.4)

8. Exercícios de Pedaleira

8.1. Música para órgão até 1750

Como vimos anteriormente, à musica para órgão até ao período barroco tinha como principio fundamental um tipo de articulação mais solta e clara resultante da utilização de um *legato* articulado ou *non-legato*. Na pedaleira, a execução deste tipo de articulação é conseguida de uma forma muito intuitiva com a utilização da ponta dos pés (Ritchie & Stauffer 2000, p. 168).

Para além da pertinência histórica, a utilização exclusiva da ponta dos pés dever ser a base para a aquisição das competências essenciais da técnica da pedaleira (Thomas 1997, p. 129).

Efetivamente, a nossa própria experiência docente mostra claramente que os alunos conseguem uma abordagem muito mais natural e intuitiva quando o estudo da pedaleira principia com a utilização exclusiva das pontas.

Por isso, os exercícios contidos na primeira parte deste método usam exclusivamente a ponta dos pés. Os conteúdos técnicos abordados são os seguintes:

- Exercícios de ataque e libertação de notas
- Movimento de rotação
- Localização das notas
- Intervalos de quarta a oitava
- Alternância de pontas sobre a mesma nota
- Cruzamento de pés

Salvo indicação em contrário, os exercícios contidos neste método são da nossa autoria.

8.1.1. Exercícios básicos com as pontas

Estes exercícios procuram introduzir os movimentos básicos do pé e do tornozelo na reprodução de uma única nota. De forma a desenvolver uma técnica segura e com o mínimo de movimentos possível devemos procurar executar estes exercícios de acordo com alguns princípios (Thomas 1997, p. 129):

- Tocar as notas com a parte interior de cada pé
- Executar as notas de forma relaxada
- Iniciar o movimento a partir do tornozelo, a perna deve permanecer imóvel

Exercício 1 – Ataque e libertação das notas I

The image displays three staves of musical notation for Exercise 1. The first staff is in common time (C) and contains six measures of music. The first four measures each contain two notes (D and E) with accents (^) above them, followed by a quarter rest. The last two measures each contain two notes (F and G) with accents (^) above them, followed by a quarter rest. The second staff is in bass clef and contains eight measures. The first four measures each contain two notes (D and E) with accents (^) above them, followed by a quarter rest. The last four measures each contain two notes (F and G) with accents (^) below them, followed by a quarter rest. The third staff is in bass clef and contains six measures. The first two measures each contain two notes (D and E) with accents (^) below them, followed by a quarter rest. The last four measures each contain two notes (F and G) with accents (^) below them, followed by a quarter rest. The piece concludes with a double bar line.

O exercício 1.1 utiliza uma região mais confortável da pedaleira, sendo adequado para alunos de baixa estatura. No entanto, se a estatura dos alunos assim o permitir, devemos também executar o ataque e libertação das notas em regiões mais extremas da pedaleira, conforma mostra o exercício 1.2.

Exercício 2 – Ataque e libertação das notas II

Three staves of musical notation in bass clef, common time. The first staff contains six measures of quarter notes with accents (^) above them. The second staff contains six measures of quarter notes with accents (^) above them. The third staff contains six measures of quarter notes with accents (^) below them.

De forma a controlar a duração das notas, algo de extrema importância para a realização do fraseado no órgão, os métodos de Peeters, Michel sugerem a execução com notas de diferentes valores.

Exercício 3 – Ataque e libertação em notas com diferentes valores

Four staves of musical notation in bass clef, common time. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests, with accents (^) placed above or below the notes.

8.1.2. Movimento de rotação

De forma a alcançar as notas nas extremidades da pedaleira os alunos devem procurar rodar a anca na direção pretendida, como se estivessem sentados numa plataforma giratória, mantendo o tronco na mesma posição (Thomas 1997, p. 127). A posição no centro do banco deve sempre ser mantida; o movimento de arrastar as nádegas

ao longo do banco não é permitido, pois provoca tensão, desequilíbrio e pode inclusive levar ao aparecimento de lesões da coluna e da região lombar.

É importante que a postura seja mantida durante o movimento de rotação. O contacto com as teclas deve ser realizado com a parte interior do pé com os calcanhares ligeiramente levantados (Oortemerssen 2002, p.43).

Enquanto se realizam estes exercícios as mãos devem estar apoiadas nas pequenas partes de madeira nos limites do teclado, de forma a conseguir uma maior estabilidade e a manutenção da postura correta.

Exercício 4 – Movimento de rotação I

Musical notation for Exercise 4 – Movimento de rotação I. The exercise is written in bass clef with a common time signature (C). It consists of two staves. The first staff contains four measures, each with a quarter note followed by a quarter rest, with an accent (^) under the note. The notes are G2, A2, B2, and C3. The second staff contains five measures, each with a quarter note followed by a quarter rest, with an accent (^) under the note. The notes are G2, A2, B2, C3, and D3.

Em alunos de baixa estatura, usamos o exercício 2.2. Este exercício é baseado no anterior, mas com um âmbito menor.

Exercício 5 – Movimento de rotação II

Musical notation for Exercise 5 – Movimento de rotação II. The exercise is written in bass clef with a common time signature (C). It consists of two staves. The first staff contains four measures, each with a quarter note followed by a quarter rest, with an accent (^) under the note. The notes are G2, A2, B2, and C3. The second staff contains five measures, each with a quarter note followed by a quarter rest, with an accent (^) under the note. The notes are G2, A2, B2, C3, and D3.

8.1.3. Localização das notas

Depois de assimilados os exercícios básicos de reprodução de uma nota e do movimento de rotação, seguem-se um conjunto de exercícios que visam localizar as notas da pedaleira sem olhar para os pés. Se os alunos estiverem sentados corretamente não fará qualquer sentido olhar para a pedaleira uma vez que os joelhos estarão a obstruir a visão. (Thomas 1997, p. 131)

Anne Marsden Thoman sugere uma forma de localizar as notas sem olhar para a pedaleira que tem mostrado muito bons resultados entre os nossos alunos.

O método indicado pela autora baseia-se em três procedimentos:

- Procurar os espaços entre os grupos de notas pretas para encontrar determinadas notas (processo semelhante ao que se utiliza para identificar as teclas dos manuais)
- Memorização física dos intervalos através da distância entre os dois pés
- Utilizar o mesmo pé para executar graus conjuntos ou intervalos de terceira

O exercício 3.1 visa localizar as notas brancas imediatamente antes de um grupo de duas ou três notas pretas.

Exercício 6 – Localização espaços pé esquerdo



O exercício 3.2 procura exercitar o mesmo que o anterior. Apenas se altera o pé.

Exercício 7 – Localização espaços pé direito



O exercício 3.3 une a localização dos espaços com o movimento de rotação do corpo. Este exercício deve ser executado lentamente de forma a ajudar na localização das notas e permitir que o corpo esteja o mais relaxado possível.

Exercício 8 – Localização dos espaços e movimento de rotação

The musical score for Exercise 8 consists of five staves of music in bass clef with a common time signature (C). The notes and accents are as follows:

- Staff 1: Bass clef, common time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Accents (^) are placed below G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and above G3.
- Staff 2: Bass clef, common time. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Accents (^) are placed above G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, and below G4.
- Staff 3: Bass clef, common time. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Accents (^) are placed above G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and below G5.
- Staff 4: Bass clef, common time. Notes: G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. Accents (^) are placed above G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, and below G6.
- Staff 5: Bass clef, common time. Notes: G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7. Accents (^) are placed above G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, and below G7.

No exercício seguinte, é trabalhada a memorização do intervalo de terceira. No compasso nº 5 o pé direito deve procurar os espaços entre as notas pretas para localizar a nota Si2 e, no compasso nº 9, o pé esquerdo deve proceder da mesma forma para localizar o Fál.

Exercício 9 – Intervalos de terceira e localização dos espaços

The musical score for Exercise 9 consists of three staves of music in bass clef with a common time signature (C). The notes and accents are as follows:

- Staff 1: Bass clef, common time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Accents (^) are placed above G2 and below A2.
- Staff 2: Bass clef, common time. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Accents (^) are placed above G3 and below A3.
- Staff 3: Bass clef, common time. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Accents (^) are placed above G4 and below A4.

O próximo exercício procura levar à memorização do intervalo de segunda, através da execução de notas adjacentes com o mesmo pé.

Exercício 10 – Intervalos de segunda com o mesmo pé

The exercise consists of four staves of music in bass clef, common time (C). Each staff contains a sequence of eighth notes with rests, illustrating intervals of a second. The notes are marked with an accent (^) above them. The first staff starts on G2 and goes up to G3. The second staff starts on F2 and goes up to F3. The third staff starts on E2 and goes up to E3. The fourth staff starts on D2 and goes up to D3.

O exercício 3.6 visa praticar o intervalo de terceira utilizando o mesmo pé. Neste exercício é importante que se consiga sentir as teclas da pedaleira na sola do sapato, uma vez que dessa forma é mais fácil encontrar a nota que deve ser executada em seguida.

Exercício 11 – Intervalos de terceira com o mesmo pé

The exercise consists of four staves of music in bass clef, common time (C). Each staff contains a sequence of eighth notes with rests, illustrating intervals of a third. The notes are marked with an accent (^) above them. The first staff starts on G2 and goes up to B2. The second staff starts on F2 and goes up to A2. The third staff starts on E2 and goes up to G2. The fourth staff starts on D2 and goes up to F2.

No exercício 3.7 estão presentes os dois intervalos memorizados anteriormente. Os intervalos de segunda e terceira são agora utilizados na execução de uma escala pentatônica envolvendo as notas pretas.

Exercício 12 – Intervalos de segunda e terceira nas notas pretas

The image shows three staves of musical notation for Exercise 12. The music is written in bass clef, 4/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notes are black (F, C, G, D, A, E) and include accents (^) under each note. The first staff contains two measures of eighth notes: F2, C3, G2, D3, A2, E3. The second staff contains two measures of eighth notes: F3, C4, G3, D4, A3, E4. The third staff contains two measures of eighth notes: F4, C5, G4, D5, A4, E5, followed by a double bar line.

O exercício 3.8 junta os intervalos de terceira, presentes numa figuração ligeiramente mais rápida, com a execução de graus conjuntos com o mesmo pé. De forma a adquirir maior destreza na realização dos intervalos de terceira, devemos aumentar gradualmente a velocidade da sua execução à medida que o exercício vai prosseguindo.

Exercício 13 – Intervalos de terceira e notas adjacentes com o mesmo pé

The image shows six staves of musical notation for Exercise 13. The music is written in bass clef, 4/4 time, with a key signature of three flats. The notes are black and include accents (^) under each note. The first staff contains two measures of eighth notes: F2, C3, G2, D3, A2, E3. The second staff contains two measures of eighth notes: F3, C4, G3, D4, A3, E4. The third staff contains two measures of eighth notes: F4, C5, G4, D5, A4, E5. The fourth staff contains two measures of eighth notes: F5, C6, G5, D6, A5, E6. The fifth staff contains two measures of eighth notes: F6, C7, G6, D7, A6, E7. The sixth staff contains two measures of eighth notes: F7, C8, G7, D8, A7, E8, followed by a double bar line.

Os exercícios seguintes treinam os intervalos de segunda. Os joelhos e pés devem estar juntos de forma a obter uma maior precisão de ataque das notas e economia de movimentos. Se, por ventura, os alunos se sentirem algo desconfortáveis com os dois pés absolutamente alinhados, um dos pés pode recuar ligeiramente de forma a desalinhá-los ligeiramente. Os joelhos devem permanecer unidos.

Exercício 14 – Intervalos de segunda

Exercício 14 consists of four staves of music in bass clef. The first three staves show a sequence of eighth notes in a stepwise pattern, with the first three staves having a common starting note and the fourth starting on a lower note. The fourth staff shows a sequence of eighth notes in a stepwise pattern, with the first three staves having a common starting note and the fourth starting on a lower note. The fourth staff ends with a double bar line.

O exercício 3.10 permite trabalhar os intervalos de segunda juntamente com a localização dos espaços entre as notas pretas.

Exercício 15 – Intervalos de segunda e localização de espaços

Exercício 15 consists of three staves of music in bass clef. The first staff is in common time (c) and shows a sequence of eighth notes in a stepwise pattern, with accents (^) above and below the notes. The second and third staves show a sequence of eighth notes in a stepwise pattern, with accents (^) above and below the notes.

Os dois exercícios seguintes combinam os dois intervalos trabalhados até aqui.

Exercício 16 – Combinação de intervalos de segunda e terceira



A mesma combinação de intervalos desta feita com teclas brancas e pretas.

Exercício 17 – Intervalos de segunda e terceira notas pretas



A combinação destes três procedimentos, indicados por Marsden Thomas, possibilita trabalhar simultaneamente a localização das notas da pedaleira, os intervalos de âmbito mais curto e permite ainda solidificar o trabalho de ataque e liberação das notas aprendidos no primeiro capítulo deste método.

Este tipo de abordagem tem demonstrado muito bons resultados em todos os nossos alunos. Não apenas nos que se encontram numa fase inicial da sua formação (1º e 2º graus) como também nos que se encontram numa fase mais adiantada (6º) e necessitam de apurar a sua técnica.

8.1.4. Repertório barroco

Os conteúdos apreendidos até este ponto permitem obter uma técnica sólida e fluente na utilização das pontas, o que torna possível a execução aprimorada de alguns excertos do repertório barroco. Para esse efeito, os alunos devem recordar algumas indicações relativamente à articulação:

- Regra geral, a música escrita antes de 1800 é executada com toque levemente articulado (Brock 2002, p.1)
- Em passagens rápidas, pode não haver tempo para executar notas com valores curtos sem que estas soem abruptas. Nesse caso, essas notas devem ser agrupadas em padrões rítmicos e articuladas apenas no início de cada tempo (grupos de quatro semicolcheias por exemplo) (Thomas 1997, p.135).

Os dois excertos seguintes são retirados de obras de J. S. Bach e contêm todos os intervalos aprendidos até este ponto. As ligaduras foram acrescentadas apenas para recordar o local onde deve existir uma maior articulação.

Exercício 18 – Excerto Fuga em Dó menor BWV549 de J. S. Bach



Exercício 19 – Excerto Fuga em Sol menor BWV 542 de J. S. Bach

8.1.5. Intervalos de quarta até oitava

A partir deste ponto, serão introduzidos novos intervalos que permitem obter uma maior proficiência na utilização das pontas e tornam possível a execução de um maior número de obras do repertório barroco. Depois de cada exercício, seguir-se-á um excerto do repertório que contém os intervalos anteriormente trabalhados.

Para todos os intervalos maiores do que a terceira, deve-se procurar manter os joelhos alinhados e o mais próximos possível.

O exercício 5.1 aborda a execução do intervalo de quarta em diferentes regiões da pedaleira.

Exercício 20 – Intervalos de quarta

Three staves of musical notation in bass clef, common time (C). Each staff begins with a half note followed by a quarter note, both marked with an accent (^). The first staff continues with a sequence of eighth notes. The second staff continues with a sequence of eighth notes. The third staff continues with a sequence of eighth notes.

O exercício seguinte é um excerto da fuga em sol maior de Bach.

Exercício 21 – Excerto Fuga em Sol maior BWV 550 de J. S. Bach

Two staves of musical notation in bass clef, common time (C), with a key signature of one sharp (F#). Each staff begins with a half note followed by a quarter note, both marked with an accent (^). The first staff continues with a sequence of eighth notes. The second staff continues with a sequence of eighth notes.

Os exercícios seguintes adestram o intervalo de quinta em diferentes regiões do teclado.

Exercício 22 – Intervalos de quinta

Na execução do exercício seguinte deve ser recordado o que foi dito anteriormente relativamente à articulação em passagens rápidas.

Exercício 23 – Excerto Fuga em Sol maior BWV 576 de J. S. Bach

Este tipo de passagem surge amiúde na música barroca. O exercício 5.4 permite repetir o movimento descendente em diferentes regiões da pedaleira, possibilitando ainda a execução de notas alteradas.

Nos exercícios seguintes, são trabalhados os intervalos de sexta e sétima em praticamente toda a extensão do teclado.

Exercício 24 – Intervalos de sexta e sétima



O exercício seguinte apresenta uma passagem virtuosa, onde são patentes todos os intervalos trabalhados até este ponto.

Exercício 25 – Excerto Fuga em Fá maior BWV 540 de J. S. Bach



Os exercícios seguintes são elaborados com o objetivo de praticar o intervalo de oitava. A cada mudança de posição, deve verificar-se se os joelhos se encontram alinhados e o mais próximos possível.

Exercícios 26 – Intervalos de oitava



Exercício 27 – Excerto Prelúdio em Sib maior BWV 560 de J. S. Bach



8.1.6. Alternância de pontas sobre a mesma nota

As notas repetidas oferecem a oportunidade para a mudança de pontas. Em alguns contextos, este procedimento facilita o acesso à nota seguinte.

Os exercícios seguintes trabalham essa alternância em intervalos de segunda e terceira. Em alunos de baixa estatura, o âmbito dos exercícios deve ser encurtado.

Exercício 28 – Alternância de pontas em intervalos de segunda



Exercício 29 - Alternância de pontas e intervalos de terceira



O excerto seguinte faz uso da alternância entre as pontas dos pés. Para a sua execução é também importante o movimento de rotação, de forma a alcançar as regiões extremas da pedaleira.

Exercício 30 – Excerto Prelúdio em Dó maior de Georg Böhm

8.1.7. Cruzamento de pés

Quando, em determinados contextos musicais, surgem passagens com saltos contínuos na mesma direção, pode utilizar-se o cruzamento dos pés para a sua execução. Contudo, este procedimento só é aplicável a intervalos de âmbito reduzido.

Por norma, em passagens descendentes, o pé direito cruza pela frente do pé esquerdo. Em passagens ascendentes o pé esquerdo cruza pela frente do pé direito.

Exercício 31 – Cruzamento dos pés com intervalos de segunda

Exercício 32 – Cruzamento dos pés com intervalos de terceira e quarta

Exercício 32 consists of six staves of music in bass clef, 3/4 time. The exercise is a single melodic line with a bass line. The melodic line starts on G2 and moves up stepwise to D4. The bass line starts on G2 and moves down stepwise to G1. The two lines cross between the second and third measures. Accents are placed above each note.

Exercício 33 - Excerto *Praebulum* em Sol maior de H. Scheidemann

Exercício 33 consists of three staves of music in bass clef, common time. The exercise is a single melodic line with a bass line. The melodic line starts on G2 and moves up stepwise to D4. The bass line starts on G2 and moves down stepwise to G1. The two lines cross between the second and third measures. Accents are placed above each note.

De forma a evitar a utilização do calcanhar, as escalas na música Barroca podem executadas apenas com a utilização das pontas. Dessa feita o cruzamento de pés é absolutamente essencial, como mostra o exercício seguinte.

Exercício 34 – Excerto Prelúdio em Ré maior BWV 532 de J. S. Bach

The image shows two staves of musical notation for Exercise 34. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first staff contains two measures of music. The first measure has a slur over a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The second measure has a slur over a sequence of eighth notes: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second staff contains three measures. The first measure has a slur over a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The second measure has a slur over a sequence of eighth notes: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The third measure has a slur over a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Accents (^) are placed above the notes in the first and third measures of both staves. Fingerings (1-4) are indicated below the notes in the first and third measures of both staves.

Exercício 35 – Excerto Fuga em Ré maior BWV 532 de J. S. Bach

The image shows two staves of musical notation for Exercise 35. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first staff contains a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The second staff contains a sequence of eighth notes: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Accents (^) are placed above the notes in the first and third measures of both staves. Fingerings (1-4) are indicated below the notes in the first and third measures of both staves.

8.2. Música para órgão a partir de 1750

Na segunda parte deste método, serão abordadas questões técnicas cuja aplicação se destina à música para órgão a partir do século XIX.

De forma a conseguir executar o *legato* tão em voga a partir dessa data, é necessário recorrer a um conjunto de conteúdos específicos, nomeadamente:

- Utilização do calcanhar
- A substituição dos pés
- A substituição das pontas pelo calcanhar e vice-versa
- *Glissando*

O século XIX trouxe ainda novos desenvolvimentos técnicos e expressivos ao instrumento que exerceram uma forte influência no repertório, por esse motivo decidimos incluí-los neste método:

- Utilização do pedal de expressão e botões de combinações dos registos
- Acordes

Salvo indicações próprias na partitura, todos os exercícios a partir deste ponto devem ser executados em *legato*.

8.2.1. Exercícios básicos de ponta e calcanhar

Por questões anatómicas, a utilização do calcanhar não é tão natural e imediata como o uso da ponta do pé, pelo que é importante monitorizar a postura do aluno de forma a minimizar a tensão resultante da sua aplicação.

O exercício seguinte permite desenvolver os movimentos básicos na utilização do calcanhar. Durante a realização do exercício é importante que a amplitude de movimentos do pé seja mínima.

Exercício 36 – Movimento básico ponta e calcanhar

Two staves of music in 4/4 time. The top staff contains a sequence of eighth notes with accents (^) and 'U' marks. The bottom staff contains a sequence of eighth notes with accents (^) and 'U' marks.

Os exercícios seguintes adicionam ao movimento básico da ponta e do calcanhar, o movimento de rotação do calcanhar.

Exercício 37 – Movimento de Rotação I

Six staves of music in 4/4 time. The notation includes eighth notes with accents (^) and 'U' marks, and some notes with slurs.

Exercício 38 – Movimento de Rotação II

Four staves of music in 12/8 time. The notation includes eighth notes with accents (^) and 'U' marks, and some notes with slurs.

Os excertos seguintes permitem a utilização do conteúdo trabalhado no exercício anterior.

Exercício 41 – Excerto *Carrillon sur la sonnerie du Carrillon de la Chateau* op.31 de L. Vierne

8.2.3. Deslizamento do calcanhar

Nos exercícios anteriores, abordamos a execução de grupos de notas com o mesmo pé. Quando esses grupos envolvem alternância entre as teclas brancas e pretas, é necessário que o calcanhar deslize numa nota branca, na direção da consola, para que a ponta consiga alcançar a nota preta seguinte.

O exercício seguinte deve ser executado muito devagar e de forma o mais relaxada possível.

Exercício 43 – Deslizamento do calcanhar

Exercício 43 consists of four staves of music in bass clef, D major (two sharps). The notes are: Staff 1: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3. Staff 2: B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Staff 3: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. Staff 4: F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Pedal markings (Λ) are placed below notes, and 'U' (up-bow) markings are placed above notes.

Os excertos seguintes envolvem a utilização do deslizamento do calcanhar.

Exercício 44 – Excerto I *Carillon de Westminster* op.54 de L. Vierne

Exercício 44, Excerpt I, is a single staff of music in bass clef, D major. It features a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings and pedal markings (Λ) are indicated below the notes, and 'U' markings are above.

Exercício 45 - Excerto II *Carillon de Westminster* op.54 de L. Vierne

Exercício 45, Excerpt II, consists of two staves of music in bass clef, D major. The notes are: Staff 1: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Staff 2: B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings and pedal markings (Λ) are indicated below the notes, and 'U' markings are above.

8.2.5. Intervalos de terceira com um pé

A prática de intervalos de terceira apenas com um pé serve de preparação para a realização de arpejos e de acordes. De forma a conseguir abranger três teclas da pedaleira apenas com um pé, é necessário utilizar toda a sua extensão, desde o calcanhar até à ponta. O tornozelo deve permitir que os pés rodem em direção ao exterior de forma a conseguir abarcar as notas e os calcanhares devem estar orientados para a parte interior do teclado.

O exercício seguinte visa trabalhar o movimento de rotação do tornozelo através da alternância de intervalos de segunda e terceira.

Exercício 49 – Intervalos de segunda e terceira com o mesmo pé

The musical score for Exercise 49 consists of seven staves of music in bass clef with a common time signature. The exercises are as follows:

- Staff 1: A sequence of eighth notes with fingerings: $\wedge U \wedge U \wedge U \wedge U$ followed by $\wedge U \wedge U \wedge U \wedge U$.
- Staff 2: A sequence of eighth notes with fingerings: $U \wedge U \wedge U \wedge U \wedge$.
- Staff 3: A sequence of eighth notes with fingerings: $U \wedge U \wedge U \wedge U \wedge$.
- Staff 4: A sequence of eighth notes with fingerings: $\wedge U \wedge U \wedge U \wedge U$ followed by $\wedge U \wedge U \wedge U \wedge U$.
- Staff 5: A sequence of eighth notes with fingerings: $U \wedge U \wedge U \wedge U \wedge$ followed by $U \wedge U \wedge U \wedge U \wedge$.
- Staff 6: A sequence of eighth notes with fingerings: $U \wedge U \wedge U \wedge U \wedge$.
- Staff 7: A sequence of eighth notes with fingerings: $U \wedge U \wedge U \wedge U \wedge$.

Os exercícios seguintes preparam para a realização dos arpejos.

Exercício 50 – Preparação dos arpejos

The musical score for Exercise 50 consists of eight staves of bass clef music in 4/4 time, organized into four systems of two staves each. The first system is in C major and features eighth-note patterns with accents and slurs, with articulation marks 'A U A U' and 'A U A U' below the notes. The second system is in B-flat major and includes a whole rest on the second staff. The third system is in B-flat major and includes a whole rest on the second staff. The fourth system is in D major and includes a whole rest on the second staff. The score concludes with a double bar line on the eighth staff.

Em anexo é possível encontrar uma partitura com diversos arpejos²¹.

²¹ Consultar anexo 1.

Os excertos seguintes incluem a realização de intervalos de terceira com o mesmo pé.

Exercício 51 – Excerto Fuga em Dó menor de M. Reger

Exercício 52 – Excerto *Tempo di Minuetto* op.45 de A. Guilmant

8.2.6. Sobreposição de pés

Anteriormente, foi abordada a execução de grupos com quatro notas contíguas utilizando as pontas e os calcanhares de ambos os pés. Quando os grupos de notas incluem as notas pretas, é preferível utilizar a sobreposição dos pés.

Exercício 53 – Sobreposição de pés

Exercício 54 – Excerto Sonata n° 3 de G. Merkel

Three staves of musical notation in bass clef, 4/4 time, with a key signature of two flats. The music features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. Below the notes, there are letters 'U' and '^' indicating fingerings and accents respectively.

8.2.7. Substituição na execução em *legato*

Anteriormente, foi abordada a substituição das pontas em notas repetidas. Na execução em *legato*, de forma a promover um som contínuo e sem quebras, é necessário substituir os pés ou as partes do mesmo pé mantendo a tecla pressionada.

No exercício seguinte, é importante que a nota não seja articulada para que se mantenha o *legato*. Nas passagens ascendentes, a ponta do pé direito toca primeiro a nota, em passagens descendentes, é o pé esquerdo a entrar em contacto com a tecla em primeiro lugar.

Exercício 55 – Substituição de pontas

Two staves of musical notation in bass clef. The music features a sequence of notes with slurs and accents, illustrating the technique of substituting foot tips. Below the notes, there are letters 'U' and '^' indicating fingerings and accents respectively.

O exercício seguinte permite praticar a substituição entre as partes do mesmo pé.

Exercício 56 – Substituição ponta calcanhar do mesmo pé

Exercício 57 – Excerto Preludio em Mi menor de Max Reger

8.2.8. *Glissando*

Em algumas passagens cromáticas, quando uma tecla preta dá lugar a uma tecla branca, as pontas podem deslizar (*glissando*) entre ambas as notas mantendo o legato. Este procedimento deve ser realizado da seguinte forma: em primeiro lugar posicionar a ponta o mais próximo possível do limite da tecla preta, de seguida, transferir o peso das pernas para a tecla branca.

Exercício 58 – Escala cromática com glissando

Até aqui, abordámos os requisitos técnicos que permitem executar todas as escalas em *legato*. Em anexo, podemos encontrar um conjunto de escalas para praticar.²²

8.2.9. Pedal de expressão

Em muitas obras a partir do século XIX, é necessário utilizar o pedal de expressão de forma a alterar o plano dinâmico. A figura 8.1 mostra a consola do órgão de Salem. Logo acima das teclas da pedaleira podemos encontrar o referido pedal.



Figura 8.1 – Consola do órgão do Mosteiro de Salem, Alemanha

À medida que se vai abrindo pedal (quando este se aproxima de um plano quase horizontal) consegue-se um *crescendo* no volume sonoro. Quando o pedal é fechado (quando este se aproxima de um plano quase vertical) obtém-se o um *decrescendo*.

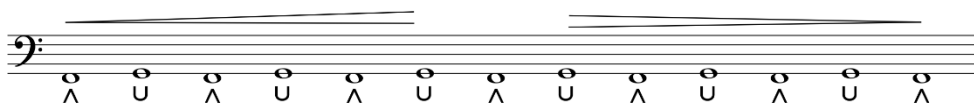
Por norma, utiliza-se o pé direito para controlar o pedal de expressão. No entanto, surgem situações onde tal não possível e tem de recorrer-se ao pé esquerdo.

Nos exercícios seguintes, é importante que os *crescendos* e *diminuendos* sejam executados de forma gradual, sem mudanças abruptas nos planos dinâmicos.

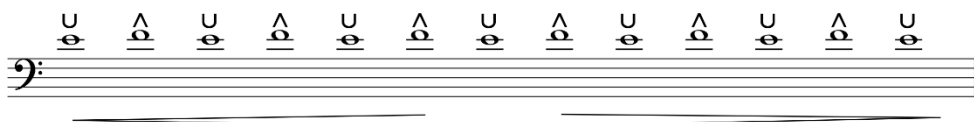
²² Consultar anexos 2 e 3.

Exercício 59- Exercício com pedal de expressão

Pé direito no pedal



Pé esquerdo no pedal



Exercício 60 – Escalas com crescendo e diminuendo



8.2.10. Ornamentos: Mordentes e Trilos

Na execução de trilos com os pés é absolutamente essencial os músculos das pernas estejam relaxados. O trilo deve ser executado a partir do tornozelo e não com o movimento das pernas.

O exercício seguinte deve ser praticado noutras tonalidades.

Exercício 61 – Exercício preparatório para o trilo



Exercício 62 – Excerto Prelúdio em Dó menor BWV 549 de J. S. Bach



Exercício 63 – Excerto Introdução e Passacaglia de M. Reger



8.2.11. Pedal duplo

Comparado com a execução de uma linha melódica, a performance simultânea com dois pés exige o uso frequente de algumas técnicas de execução como o legato em notas pretas e a substituição.

A execução de duas linhas melódicas com os pés pode comprometer o uso de alguns conteúdos aprendidos anteriormente. Por exemplo, os joelhos podem ter que ficar mais afastados; na música barroca, pode ser necessário utilizar o calcanhar e pode não ser possível manter o *legato* em passagens com ligadura de articulação.

8.2.12. Acordes

A partir do século XX, algumas obras passaram a requer a execução de acordes com os pés. Dependendo da passagem, cada pé pode ter que executar uma ou duas notas.

À semelhança dos exercícios anteriores, é importante que cada uma das partes seja executada separadamente, só depois se deve proceder à junção das partes.

Exercício 67 – Exercício para a execução de acordes

Exercício 67 – Exercício para a execução de acordes

Exercício 68 – Excerto de Variações sobre um Tema de Paganini de G. Thalben-Ball

Exercício 68 – Excerto de Variações sobre um Tema de Paganini de G. Thalben-Ball

9. Exercícios de coordenação entre manuais e pedaleira

Ao longo deste capítulo, podemos encontrar alguns exercícios que visam desenvolver a coordenação entre as mãos e os pés. Estes devem ser utilizados logo que o aluno possua as competências básicas adequadas de forma a que o trabalho de coordenação comece o mais cedo possível.

O estudo destes exercícios deve começar sempre pela aprendizagem de cada uma das partes separadamente. Só depois de cada uma das partes estar totalmente assimilada é que se deve proceder à sua junção.

Os próximos três exercícios usam exclusivamente as pontas.

Exercício 69

Gustav Adolf Merkel

Exercício 69 is a musical exercise in G major, 2/4 time. It consists of two systems. The first system has two staves: Manualis (treble clef) and Pedal (bass clef). The Manualis part starts with a whole rest, followed by a half note G (finger 2), a half note A (finger 3), a half note B (finger 5), a half note G (finger 1), a half note A (finger 2), and a half note B (finger 4). The Pedal part starts with a whole note G (finger 3), a whole note A (finger 2), a whole note B (finger 1), and a whole note G (finger 3). The second system also has two staves: Manualis and Pedal. The Manualis part starts with a whole rest, followed by a half note A (finger 1), a half note B (finger 2), a half note G (finger 3), a half note A (finger 4), a half note B (finger 2), and a half note G (finger 3). The Pedal part starts with a whole note G (finger 5), a whole note A (finger 4), a whole note B (finger 3), a whole note G (finger 3), a whole note A (finger 4), and a whole note B (finger 3). Accents are placed above the notes in the Manualis part and below the notes in the Pedal part.

Exercício 70

Ritchie & Stauffer

Exercício 70 is a musical exercise in G major, 2/4 time. It consists of four systems. The first system has two staves: Manualis (treble clef) and Pedal (bass clef). The Manualis part starts with a whole rest, followed by a half note G (finger 3), a half note A (finger 4), a half note B (finger 3), a half note G (finger 2), a half note A (finger 3), and a half note B (finger 4). The Pedal part starts with a whole note G (finger 3), a whole note A (finger 2), a whole note B (finger 1), a whole note G (finger 2), a whole note A (finger 3), a whole note B (finger 2), and a whole note G (finger 1). The second system has two staves: Órg. (treble clef) and Órg. (bass clef). The Órg. part starts with a whole rest, followed by a half note G (finger 3), a half note A (finger 2), a half note B (finger 1), a half note G (finger 2), a half note A (finger 3), and a half note B (finger 3). The Órg. part starts with a whole note G (finger 2), a whole note A (finger 3), a whole note B (finger 4), a whole note G (finger 3), a whole note A (finger 2), and a whole note B (finger 3). The third system has two staves: Órg. (treble clef) and Órg. (bass clef). The Órg. part starts with a whole rest, followed by a half note A (finger 4), a half note B (finger 3), a half note G (finger 2), a half note A (finger 3), and a half note B (finger 2). The Órg. part starts with a whole note G (finger 1), a whole note A (finger 2), a whole note B (finger 3), a whole note G (finger 4), a whole note A (finger 2), and a whole note B (finger 3). The fourth system has two staves: Órg. (treble clef) and Órg. (bass clef). The Órg. part starts with a whole rest, followed by a half note B (finger 4), a half note G (finger 3), a half note A (finger 2), and a half note B (finger 1). The Órg. part starts with a whole note G (finger 1), a whole note A (finger 2), a whole note B (finger 3), a whole note G (finger 4), a whole note A (finger 2), and a whole note B (finger 3). Accents are placed above the notes in the Manualis and Órg. parts and below the notes in the Pedal parts.

Exercício 71

Johann Bernhard Bach

Musical score for Exercise 71 by Johann Bernhard Bach. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of four systems of music, each with a right hand (Mão Direita) and left hand (Mão Esquerda) part, and a pedal part. The right hand part is written in treble clef, and the left hand part is written in bass clef. The pedal part is written in bass clef. The score includes fingerings (1-5) and accents (^) for the right hand and left hand. The first system (measures 1-7) is labeled 'Mão Direita'. The second system (measures 8-14) is labeled 'Mão Esquerda'. The third system (measures 15-19) is labeled 'Duas Mãos'. The fourth system (measures 20-24) is also labeled 'Duas Mãos'. The score ends with a double bar line.

Os próximos exercícios incluem a utilização da ponta e do calcanhar.

Exercício 72

Ritchie & Stauffer

Musical score for Exercise 72 by Ritchie & Stauffer. The score is in common time (C) and C major. It consists of two systems of music, each with a right hand (Manuais) and left hand (Pedal) part. The right hand part is written in treble clef, and the left hand part is written in bass clef. The score includes fingerings (1-5) and accents (^) for the right hand and left hand. The first system (measures 1-5) is labeled 'Manuais' and 'Pedal'. The second system (measures 6-10) is also labeled 'Manuais' and 'Pedal'. The score ends with a double bar line.

Exercício 73

Ritchie & Stauffer

Manuais

Pedal

7

12

Detailed description: This musical score for 'Exercício 73' is in common time (C) and consists of 12 measures. It is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a treble clef with a melody of eighth and quarter notes, and a bass clef with a simple accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Pedal markings (Λ and U) are placed below the bass line. The second system (measures 7-11) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 12) concludes the exercise with a final chord. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exercício 74

Ritchie & Stauffer

Manuais

Pedal

8

12

Detailed description: This musical score for 'Exercício 74' is in common time (C) and consists of 12 measures. It is divided into three systems. The first system (measures 1-7) features a treble clef with a melody of quarter and eighth notes, and a bass clef with a simple accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Pedal markings (Λ and U) are placed below the bass line. The second system (measures 8-11) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 12) concludes the exercise with a final chord. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Conclusão

O estudo da tipologia da pedaleira até ao século XVIII permitiu concluir que praticamente toda a música para órgão composta até essa altura seria executada utilizando apenas a ponta dos pés. O formato e dimensões das teclas tornam a aplicação do calcanhar muito difícil ou mesmo impossível. Para além disso, esta forma de execução produz naturalmente o tipo de articulação musical utilizada na época.

A consulta dos métodos de órgão utilizados em Portugal permitiu concluir que nenhum deles aborda esta especificidade na execução da música barroca, uma vez que todos eles se baseiam num paradigma de performance assente sobre o uso constante do *legato*, o que na pedaleira se traduz pelo uso regular da ponta e do calcanhar, mesmo no repertório até ao século XVIII.

Mesmo os métodos baseados numa interpretação historicamente informada não permitem acompanhar os nossos alunos em toda a sua formação, uma vez que se centram fundamentalmente em aspetos técnicos relacionados com a música barroca.

Portanto, a realização deste trabalho torna possível, não só, a existência de um método para órgão em língua portuguesa, ao mesmo tempo que concilia os dois grandes paradigmas na performance do instrumento. O primeiro dedicado à execução da música até ao século XVIII, baseado num tipo de articulação mais solta e no uso recorrente da ponta dos pés, e o segundo onde, à semelhança dos métodos já utilizados em Portugal, o *legato* é a articulação predominante e é obtido pela alternância da ponta e do calcanhar.

Creemos que utilização deste método nas nossas aulas se irá tornar uma mais-valia na medida em que os nossos alunos irão beneficiar de um conjunto abrangente de exercícios para a pedaleira que os acompanhará ao longo de todo o seu percurso de aprendizagem do instrumento.

Acreditamos que esta abordagem historicamente informada à técnica da pedaleira tornará os nossos alunos mais conscientes da importância da componente histórica do instrumento e das suas implicações ao nível do estudo e da performance.

Bibliografia

- ADLUNG, J. (1931). *Musica mechanica organoedi.*. Kassel: Bärenreiter
- APEL, W. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington: Indiana University Press.
- BROCK, J. (2002). *Introduction to Organ Playing in the 17th and 18th Century Style*. Colfax: Wayne Leopold Editions.
- DEIS, F. (1971). *Orgelschule*. Frankfurt: Bischoff Verlag.
- DUPRÉ, M. (1927). *Méthode d'Orgue*. Paris: Alphonse Leduc.
- FORKEL, N. & TERRY, C. S. trad. (1920). *Johann Sebastian Bach: his life, art, and work*. London: Constable and Company.
- GERMANI, F. (1939). *Metodo per Organo*. Roma: Edizioni de Santis.
- IEDEMA, H. (1973). *De jonge organist*. S. L: Harmonia Hilversum.
- JOHNSON, C. (1994). *Historical Organ Techniques and Repertoire – Spain 1550-1830*. Colfax: Wayne Leopold Editions.
- KALLER, E. (1938). *Orgelschule*. Mainz: Edition Schott.
- KOLLMANN, A. F. C. (1812). *The Quarterly Musical Register*.
- KRAUS, B. (2014). *Orgelschule*. Hamburg: Medien Kontor.
- LAUKVIK, J. (1996). *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Stuttgart: Carus Verlag.
- LEMMENS, J. N. (1862). *Ecole d'Orgue*. Mainz: Edition Schott.
- LEOPOLD, W. (Ed.) (2016). *First Organ Book*. Colfax: Wayne Leopold Editions.
- LUNELLI, R. (1956). *Der Orgelbau in Italien in seinen Meisterwerken*. Mainz: Rheingold.

- MARPURG, F. W. (1756). *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: Haude et Spener.
- MICHEL, J. M. (2010). *Orgelschule*. München: Strube Verlag.
- OORTMERSSSEN, J. van (2002). *Organ Technique*. Göteborg: Göteborg Organ Art Center
- PEETERS, F. (1953). *Ars Organi*. Mainz: Edition Schott.
- PEETERS, F. (1957). *Little Organ Book*. Los Angeles: Summy-Birchard.
- PRAETORIUS, M & FAULKNER, Q. trad.& ed. (2014) *Sintagma Musicum II: De Organographia*.
- RITCHIE, G. H. & STAUFFER, G. B. (2000). *Organ Technique Modern and Early*. Oxford: Oxford University Press
- RUMSEY, D. (2012). *Organ Pedals – Historical Survey*. [Em Linha]. Disponível em: <http://www.davidrumsey.ch/pedals.pdf>. [Consultado em 10/12/2016].
- SANGER, D. (1990). *Play the Organ*. London: Novello and Company Limited.
- SCHLIK, A. (1510). *Spiegel der Orgel-macher und Organisten*. Mainz: Peter Schöffner.
- SCHWEITZER, R. (1987). *Orgelschule*. Kassel: Bärenreiter.
- SODERLUND, S. (1980). *Organ Technique na Historical Aproach*. Chapel Hill: Hinshaw Music.
- THISTLETHWAITE, N. (2004). *The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THOMAS, A. M. (1997). *A Pratical Guide to Playing the Organ*. London: Cramer Music.
- TÜRCK, D. G. (1789). *Klavierschule*. Leipzig & Halle: Schwickert.
- WILLIAMS, P. (1980). *A New History of the Organ*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- WILLIAMS, P. & OWEN, B. (1988). *The Organ*. London: W. W. Norton & Company.

WEISS, R. (2002). *Orgelschule*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

YEARSLEY, D. (2012). *Bach's Feet: The Organ Pedals in European Culture*. New York: Cambridge University Press.

Anexos

Anexo 1

Os exercícios em anexo são retirados do Método de Órgão de Marcel Dupré

Arpejos

10 fois chaque reprise *Each repeat, 10 times* Jede Übung ist 10mal zu wiederholen

10 fois chaque reprise *Each repeat, 10 times* Jede Übung ist 10mal zu wiederholen

10 fois chaque reprise *Each repeat, 10 times* Jede Übung ist 10mal zu wiederholen

10 fois chaque reprise *Each repeat, 10 times* Jede Übung ist 10mal zu wiederholen

Anexo 2

Escalas Maiores

This page contains 12 systems of musical notation for major scales. Each system consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature (one sharp, two sharps, three sharps, one flat, two flats, three flats, and four flats). The lower staff is a bass clef staff with fingering numbers (1-5) and breath marks (Λ) placed above the notes. The scales are: 1. G major (one sharp), 2. D major (two sharps), 3. A major (three sharps), 4. E major (four sharps), 5. B major (five sharps), 6. F major (one flat), 7. C major (no sharps or flats), 8. G minor (two flats), 9. D minor (three flats), 10. A minor (no sharps or flats), 11. E minor (three flats), and 12. B minor (two flats).

Anexo 3

Escalas Menores

This page contains 12 staves of musical notation, each representing a different minor scale. The scales are written in bass clef and include various accidentals (sharps and naturals) and fingering symbols (triangles and 'u' for up-bow or up-bow). The scales are arranged in a sequence, likely corresponding to the 12 minor scales of the chromatic scale. The notation includes notes, accidentals, and fingering symbols (triangles and 'u') for each scale.