



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Relatório Final do Projeto do Ensino Artístico

A Interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um Aluno do 5º Grau do Ensino Artístico

Mestrado em Ensino de Música - Instrumento e Música de Conjunto

João Tiago Luís Correia

Orientador

Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho

Novembro 2016



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Relatório Final do Projeto do Ensino Artístico

A Interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um Aluno do 5º Grau do Ensino Artístico

João Tiago Luís Correia

Orientador

Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música – Instrumento e Classe de Conjunto, realizado sob a Orientação Científica do Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho, Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Novembro 2016

Composição do Júri

Presidente do júri

Professor Especialista Pedro Miguel Reixa Ladeira
Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas - Instituto Politécnico de
Castelo Branco

Vogais

Professor Doutor Paulo Vaz de Carvalho
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte – Universidade de Aveiro

Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho
Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas - Instituto Politécnico de
Castelo Branco

Para a Susana, Inês e Joana

Agradecimentos

A apresentação do trabalho que se segue representa o culminar de dois ciclos de estudos. Significam a obtenção de um grande objetivo. Não foram momentos fáceis, por vezes, e exigiram muita dedicação e espírito de sacrifício. Agradeço a todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Em primeiro lugar á minha família. Em especial á minha mulher Susana e às minhas filhas Inês e Joana. Custou privar-me do vosso tempo e do vosso crescimento em muitos momentos, mas a realização deste trabalho também foi por vocês.

Ao Professor Doutor Miguel Carvalhinho pela disponibilidade sempre demonstrada, aliada à transmissão de competência e rigor científico.

Ao Professor e Compositor Lopes e Silva, pela amabilidade e disponibilidade em fazer parte do Projeto do Ensino Artístico.

Ao Professor Filipe Teixeira, Diretor Pedagógico do Conservatório Regional de Coimbra, pela cooperação na Prática de Ensino Supervisionada.

A todos os amigos, especialmente à Joana Sampaio e ao João Martins que sempre me apoiaram e encorajaram a percorrer este caminho.

“Como diz Fernando Pessoa, a obra não é minha. Abro a janela e lanço-a ao vento.”

Lopes e Silva

Resumo

O presente relatório elaborado no âmbito da unidade curricular Projeto do Ensino Artístico apresenta o trabalho de investigação, desenvolvido em articulação com a Prática de Ensino Supervisionada, sob o título *A Interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um Aluno do 5º Grau do Ensino Artístico*. Procura uma reflexão sobre a temática do estudo da música contemporânea para guitarra no ensino artístico. A aferição das reações decorrentes da sua implementação é apresentada, com foco principal no contributo que o professor e compositor Lopes e Silva evidenciou no desenvolvimento do ensino da guitarra em Portugal.

O trabalho está dividido em duas partes. A primeira parte agrega os elementos inerentes à Prática de Ensino Supervisionada, a saber: caracterização da escola, do meio e dos alunos; apresentação de planificações e relatórios de aula; reflexão crítica do trabalho desenvolvido. A segunda parte é o trabalho de investigação.

Palavras Chave

Ensino de Música, Ensino Artístico, Música Contemporânea, Guitarra, Lopes e Silva.

Abstract

The present report within the discipline of Artistic Education Project presents the research work, developed in conjunction with the Supervised Teaching Practice, entitled *The Interpretation of the Work for Guitar from Lopes e Silva by a 5th Grade Student of Artistic Course*. It looks for a reflection about the study of contemporary music for guitar in artistic education. The assessment of the reactions resulting from its implementation is presented with main focus on the contribution that the professor and composer Lopes e Silva highlighted in the development of the guitar teaching in Portugal.

The work is divided into two parts. The first one gathers the elements inherent in the Supervised Teaching Practice, namely: school characterization, the environment and students; presentation of planning and lecture reports; critical reflection about developed work. The second part is the research work.

Keywords

Music Education, Artistic Education, Contemporary Music, Guitar, Lopes e Silva.

Índice Geral

1. Introdução.....	1
2. Caracterização da Prática de Ensino Supervisionada	3
2.1. A Escola e o meio envolvente	3
2.2. O Conservatório Regional de Coimbra (CRC).....	4
2.2.1....O Projeto Educativo do Conservatório Regional de Coimbra (CRC).....	7
2.3. Síntese da Prática Pedagógica de Guitarra	13
2.4. Síntese da Prática Pedagógica de Classe de Conjunto	17
2.5. Reflexão crítica acerca da Prática de Ensino Supervisionada.....	20
3. Projeto do Ensino Artístico: A Interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um Aluno de 5º Grau do Ensino Artístico	22
3.1. Objetivos	22
3.2. Enquadramento Teórico.....	23
3.2.1....A Música Contemporânea para Guitarra no Ensino Artístico Especializado da Música	23
3.2.2....A Estética da Obra de Lopes e Silva	26
3.3. A Obra para Guitarra de Lopes e Silva.....	34
3.3.1....Análise e descrição das obras desenvolvidas no Estudo de Caso.....	35
3.3.1.2. “Transfiguração”	36
3.3.1.3. “Poslúdio”	41
3.3.1.4. “Reflexos e Encantamentos”	43
3.4. Estudo de Caso.....	45
3.4.1....Interpretação das obras de Lopes e Silva.....	45
3.4.2....Inquéritos e tratamentos de dados	48
3.4.2.2. Objetivo.....	48
3.4.2.3. Metodologia	48
3.4.2.4. Apresentação e análise dos resultados.....	50
3.4.2.4.1. Questão 1	50
3.4.2.4.2. Questão 2	51
3.4.2.4.3. Questão 3	52
3.4.2.4.4. Questão 4	52
3.4.2.4.5. Questão 5	53
3.4.2.4.6. Questão 6	54
3.4.2.4.7. Questão 7	55
3.4.2.3.8. Questão 8	56
3.4.2.3.9. Questão 8.1	56

3.4.2.3.10... Questão 8.2	58
3.4.2.3.11... Questão 9	58
3.4.2.3.12... Questão 9.1	59
3.4.2.3.13... Questão 10	61
3.4.2.3.14... Questão 10.1.....	61
3.4.2.3.15... Questão 10.2.....	62
3.4.2.3.16... Questão 10.3.....	63
3.4.3. ... Reflexão crítica acerca do desenvolvimento do Estudo de Caso	63
4. Conclusão Geral.....	67
Bibliografia.....	69
Anexos	71
Anexo 1 - Entrevista ao Professor Lopes e Silva.....	73
Anexo 2 - Entrevista inicial ao aluno Nuno Santos	113
Anexo 3 - Questionário final ao aluno Nuno Santos.....	119
Anexo 4 - Inquérito a Professores.....	123
Anexo 5 - Partitura da obra “Transfiguração” (Manuscrita por Lopes e Silva)..	129
Anexo 6 - Partitura da obra “Transfiguração” (Editada).....	135
Anexo 7 - Partitura da obra “Poslúdio”	143
Anexo 8 - Partitura da obra “Reflexos e Encantamentos”	147
Anexo 9 - Partitura do Prelúdio da Suite em Ré menor para alaúde, BWV 999, de Johann Sebastian Bach.....	153
Anexo 10 - Autorização do Encarregado de Educação do aluno para captação de imagens e participação no estudo de caso	157
Anexo 11 - Interpretação da obra “Transfiguração” pelo aluno Nuno Santos ...	161

Índice de Figuras

Figura 1 - Universidade de Coimbra.....	4
Figura 2 - Localização do Conservatório Regional de Coimbra.....	5
Figura 3 - Conservatório Regional de Coimbra.....	6
Figura 4 - Sala de Audições.....	6
Figura 5 - Sala de Aula.....	7
Figura 6 - Sala de Aula.....	7
Figura 7 - Sala de Espera.....	7
Figura 8 - Lopes e Silva em sua casa.....	34
Figura 9 - Estudo nº8.....	36
Figura 10 - Estudo nº8.....	36
Figura 11 - Início da obra "Transfiguração" (peça 1).....	37
Figura 12 - Indicações de interpretação.....	38
Figura 13 – Escrita da Peça 1.....	39
Figura 14 – Escrita da Peça 2.....	39
Figura 15 - Grupo de 3 figuras (Peça 1).....	39
Figura 16 - Grupo de 4 figuras (peça 2).....	39
Figura 17 - Exemplo da soma dos grupos anteriores: Peça 3.....	39
Figura 18 – Exemplo do movimento criado na Peça 4.....	40
Figura 19 – Ritualização: Indicação no final da peça 4.....	41
Figura 20 - Nota inicial presente na obra "Poslúdio".....	42
Figura 21 - Indicação de meio-harmónico.....	43
Figura 22 – Exemplo de notação presente na obra "Reflexos e Encantamentos".....	44
Figura 23 - Coda criada inicialmente.....	47
Figura 24 - Coda criada para a realização de um recital em Castelo Branco.....	47
Figura 25 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 1.....	51
Figura 26 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 2.....	51
Figura 27 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 3.....	52
Figura 28 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 4.....	53
Figura 29 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 5.....	54
Figura 30 - Tabela e gráfico correspondente á questão 6.....	55
Figura 31 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 7.....	55
Figura 32 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 8.....	56
Figura 33 – Tabela correspondente á questão 8.1.....	57
Figura 34 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 8.2.....	58
Figura 35 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 9.....	59
Figura 36 - Tabela correspondente á questão 9.1.....	60
Figura 37 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 10.....	61
Figura 38 – Tabela correspondentes á questão 10.1.....	62
Figura 39 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 10.2.....	62
Figura 40 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 10.3.....	63
Figura 41 - Nuno Santos durante a gravação da obra "Transfiguração".....	66
Figura 42 - Lopes e Silva e João Tiago Correia no final da entrevista realizada.....	66

1. Introdução

O trabalho que apresentamos reflete, por um lado, o desempenho na Prática de Ensino Supervisionada e, por outro, o desenvolvimento do Projeto do Ensino Artístico.

Na primeira parte são agregados os elementos inerentes à Prática de Ensino Supervisionada. É apresentado o Conservatório Regional de Coimbra e o meio envolvente. É realizada a síntese da prática pedagógica desenvolvida com um aluno de guitarra do 5º grau e com uma classe de conjunto, composta por alunos de guitarra dos vários graus de ensino. Procedemos à caracterização dos alunos envolvidos, apresentação de planificações e relatórios de aula, culminando com a reflexão crítica do nosso desempenho. Apresentamos o maior número de informações obtidas e expandidas, de uma forma objetiva e sintética. Enunciamos os principais elementos e, no caso das planificações e relatórios de aula, apresentamos apenas um exemplo como amostra.

A segunda parte apresenta o trabalho de investigação, desenvolvido em articulação com a Prática de Ensino Supervisionada, sob o título *A Interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um Aluno do 5º Grau do Ensino Artístico*.

São definidos os objetivos e o enquadramento teórico. Para além de refletirmos acerca da música contemporânea para guitarra no ensino artístico especializado é apresentada uma secção acerca da estética composicional de Lopes e Silva. Apresentamos uma secção dedicada ao enquadramento estético da obra de Lopes e Silva. De facto, o encantamento gerado por este autor decorrente do contacto estabelecido, fez-nos querer aprofundar o conhecimento da sua obra. Da análise musical das suas obras são referidos os pontos que considerámos serem mais relevantes para a implementação do projeto e não tivemos a pretensão de realizar uma análise musical demasiadamente minuciosa, como se realizaria no âmbito da Análise e Técnicas de Composição. Consideramos interessante a relação compositor/professor/aluno, algo pouco comum. São apresentadas as seguintes obras: “Estudo nº8”, “Transfiguração”, “Poslúdio” e “Reflexos e Encantamentos”. Apesar de não ter sido possível o estudo de todas as obras analisadas, julgamos correto integrá-las neste capítulo, como forma de compreensão complementar da obra de Lopes e Silva. No capítulo referente ao estudo de caso são apresentadas as obras interpretadas pelo aluno do 5º grau e as reações decorrentes. Ainda neste capítulo são apresentados os dados relativos aos inquéritos solicitados a professores de guitarra do ensino oficial. É analisado o grau de utilização de obras da música contemporânea, a sua pertinência e seus autores, centrando a questão no conhecimento da obra de Lopes e Silva. Na sequência do desenvolvimento do estudo de caso são apresentadas as respetivas conclusões. O relatório é finalizado com uma reflexão globalizante de todo o processo.

2. Caracterização da Prática de Ensino Supervisionada

2.1. A Escola e o meio envolvente

A topografia e situação geográfica da cidade de Coimbra contribuíram para o seu crescimento e desenvolvimento. No séc. VIII, apesar de não ser uma cidade grande, era o maior aglomerado urbano a norte do Tejo. Capitula no ano 714, sendo reconquistada definitivamente pelos cristãos aos muçulmanos em 1064, por D. Fernando I, o Magno. O governo da região fica entregue a D. Sesnando, que a reorganizou económica e administrativamente. Os condados de Portucale e de Coimbra foram entregues ao conde D. Henrique pelo rei de Castela D. Afonso VI, em 1096, assim como a mão da sua filha ilegítima Teresa. O filho de D. Henrique e D. Teresa, D. Afonso Henriques, o primeiro rei de Portugal, instalou-se com a Corte em Coimbra, passando esta a ser a cidade sede do reino. A sua situação estratégica e as imponentes muralhas eram fatores favoráveis à política de conquista de território do monarca. A defesa da cidade foi consolidada com a edificação de uma rede de castelos que protegia a cidade a Sul e a Oeste, como por exemplo Leiria, Soure, Rabaçal, Alvorge e Ansião. Para além das questões militares a cidade tinha também a seu favor uma dinâmica comercial, auxiliada pelo cruzamento das duas importantes vias: fluvial e terrestre. O século XII foi um período áureo na história da cidade. Bem localizada com terrenos férteis, com um bom porto fluvial, bem fortificada e povoada, Coimbra tinha entre a sua população um número considerável de membros do alto clero. D. Afonso Henriques impulsionou a construção e a reconstrução de vários edifícios. A construção do mosteiro de Santa Cruz, da catedral românica da cidade, a Sé, agora Velha, são exemplos disso. Recuperaram-se novas estruturas de utilidade coletiva como fontes, fornos, ruas, calçadas. D. Afonso Henriques concede à cidade a carta de foral, em 1179. Em 1537, a Universidade, uma das mais icónicas instituições, instala-se definitivamente em Coimbra, por ordem de D. João III. A partir deste ano a sua existência e funcionamento condicionaram a dinâmica do espaço urbano da cidade. Já no século XVIII o Marquês de Pombal empreendeu uma grande reforma da Universidade. Para além da remodelação curricular procedeu à criação de edifícios destinados às novas faculdades orientadas para um ensino mais prático e experimental. Para além do património arquitetónico, a Universidade, marcou profundamente a dinâmica social, cultural e económica de Coimbra.



Figura 1 - Universidade de Coimbra

No século XX a cidade cresceu rapidamente. A construção civil passou a ser uma atividade económica em franco crescimento e progresso. Na década de 40-50 as demolições de parte da zona residencial da Alta de Coimbra, para a construção do complexo monumental da Universidade, obrigaram ao realojamento da população em novos bairros. Ao longo das décadas de 60, 70 e 80 a expansão do espaço urbano consolidou-se e apareceram os prédios residenciais nas novas zonas da cidade. Este crescimento foi acompanhado pela construção de novas vias de comunicação e infraestruturas. O núcleo primitivo da cidade está, atualmente, ocupado sobretudo por comércio e serviços, tendo vindo a perder a sua função residencial. A Canção de Coimbra ou o Fado, celebrizado pelos estudantes, acabou por ficar nas tradições da cidade, constituindo uma atração turística de grande retorno económico. A cidade acolhe um património com um valor arquitetónico, cultural e natural de grande interesse, refletindo os grandes momentos da história, não só de Coimbra, como de Portugal.

2.2. O Conservatório Regional de Coimbra (CRC)

Após o encerramento da Academia de Música de Coimbra, fundada em 1929 pelo Maestro Fernando Lopes Graça, Dr. Manuel da Câmara Leite e Dr. Carlos Simões Dias, foi criado o Instituto de Música de Coimbra, com Alvará nº155 de 19 de outubro de 1934, pelo Dr. Câmara Leite, que assumiu as funções de Diretor. Nesta Escola eram ministrados os Cursos Gerais e Superiores de Música do Conservatório Nacional nos termos do Art.º 31º do Dec. N.º 18/881 de 25 de setembro de 1930 em regime de planos e programas oficiais. Em julho de 1961, falecido o Diretor do Instituto de Música e depois de ouvidas várias individualidades ligadas à música em Coimbra, que não se mostraram interessadas em dar continuidade à mais antiga Escola de Música Particular oficializada existente no país, e depois de grande insistência dos herdeiros,

foi adquirido este estabelecimento de ensino, em escritura pública, a 7 de agosto de 1961, por Maria Fernanda Rovira. A nova proprietária fora Fundadora da Delegação de Coimbra da Juventude Musical Portuguesa, membro da Direção do Círculo de Cultura Musical e membro da Pró-Arte. Em 2 de Outubro de 1961, por despacho ministerial, foi autorizada a mudança de designação deste estabelecimento para Conservatório Regional de Coimbra. Até 1975, o Conservatório desenvolveu a sua atividade nas instalações da Rua Alexandre Herculano, passando para o Colégio São Teotónio em 1976 e daí para as atuais instalações em 1984. Em 1996 obteve autorização definitiva de funcionamento para as atuais instalações, sendo que em 2005 e em 2010 procedeu à sua ampliação a mais dois pisos e habitação contígua.

O Conservatório Regional de Coimbra (CRC) está situado na margem esquerda do rio Mondego, em Santa Clara, e envolve-o uma zona turística e cultural, cada vez mais proeminente, com estruturas e instituições como a Quinta das Lágrimas, Convento de S. Francisco, Portugal dos Pequenitos, Convento de Santa Clara, Estádio Universitário, Mosteiro de Santa Clara-a-Velha e, recentemente, o novo Centro de Convenções e Espaço Cultural do Convento (CCEC) de S. Francisco. Os acessos ao Conservatório têm um grande leque de alternativas, visto ter acesso direto à autoestrada, através do IC2, e estradas nacionais, o que abrange uma grande parte da população escolar da periferia. A rede de transportes urbanos cobre toda a área de influência da escola e a estação ferroviária fica a uma distância, a pé, de cerca de 10 minutos.



Figura 2 - Localização do Conservatório Regional de Coimbra.



Figura 3 - Conservatório Regional de Coimbra

O Conservatório Regional de Coimbra dispõe de instalações próprias e do equipamento didático e instrumental adequado aos Cursos e disciplinas ministradas. Na sua estrutura possui 13 salas equipadas com pianos, salão polivalente equipado com piano de cauda, salas de instrumento, vários instrumentos de cordas, de sopro, material de percussão Orff, bateria, etc. Existem também várias salas destinadas ao estudo dos alunos em articulação com os horários letivos. Uma secretaria, sala de direção, sala de professores, biblioteca/audioteca, uma sala convívio, salão polivalente, dois logradouros com esplanada, um bar, seis sanitários, sendo um deles também balneário com duche. Todas as salas de aula possuem iluminação natural e arejamento.



Figura 4 - Sala de Audições.

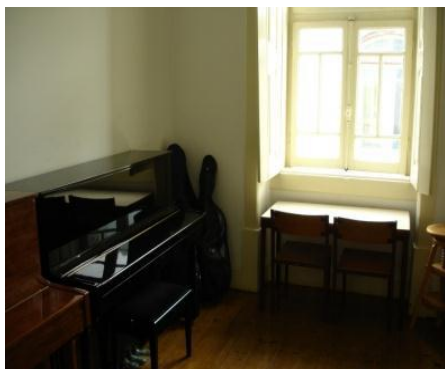


Figura 5 - Sala de Aula.



Figura 6 - Sala de Aula.

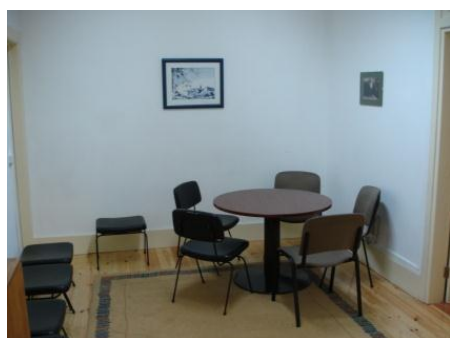


Figura 7 - Sala de Espera.

2.2.1. O Projeto Educativo do Conservatório Regional de Coimbra (CRC)

A Rede Escolar do concelho de Coimbra abrange todos os níveis de ensino, do Pré-Escolar ao Ensino Superior, incluindo as Escolas Profissionais e as Artísticas, nas quais se integra o Conservatório Regional de Coimbra, como Escola do Ensino Artístico Especializado de Música. No âmbito da criação da rede de oferta formativa dos cursos básicos de música em regime articulado, são definidos, em articulação com os diretores dos agrupamentos de escolas e em reunião de rede com a DGEstE-DRSC, a abertura das turmas dedicadas nas escolas de referência que têm protocolo celebrado com o Conservatório Regional de Coimbra. Nomeadamente o Agrupamento de Escolas de Coimbra Oeste, Agrupamento de Escolas de Eugénio de Castro, Agrupamento de Escolas de Martim de Freitas, Agrupamento de Escolas de Condeixa-a-Nova e Escola Secundária de Ansião.

A população escolar do Conservatório Regional de Coimbra tem-se mantido uniforme ao longo dos últimos anos, mantendo cerca de duas centenas de alunos a frequentar as diversas valências constantes da oferta formativa desde o 1º ciclo, nos cursos de iniciação, ao secundário. Seguindo uma posição equilibrada e sustentada, o CRC procura dar resposta às verdadeiras necessidades do sector, alargando a sua oferta formativa e contribuindo assim para uma maior equidade e igualdade de oportunidades no acesso ao ensino artístico especializado da música. Ao longo dos últimos anos, o CRC tem vindo a desenvolver, em parceria com as direções dos

agrupamentos de escolas da região, estratégias e dinâmicas de divulgação e promoção do ensino artístico e da cultura musical junto das crianças do 1º ciclo e na restante comunidade educativa das suas áreas de influência. Esta perspetiva de crescimento, em termos de população estudante no CRC, resulta também de um investimento da instituição no sentido de criar as condições necessárias para que esse desenvolvimento fosse possível. Foi realizado, pela atual direção do CRC, um trabalho de preparação para os anos letivos vindouros, com a compreensão das dificuldades financeiras que atravessa o país, mas também compreendendo a importância da cultura e das artes na construção das sociedades modernas. Neste contacto com a população torna-se evidente o aumento da consciencialização e sensibilização para a importância do ensino artístico no processo formativo e de aprendizagem dos jovens alunos nos primeiros anos de desenvolvimento. Esta consciencialização traduz-se num aumento considerável da procura, por parte dos encarregados de educação, em proporcionar aos seus educandos este tipo de ensino no CRC. Para este aumento da procura formativa dos cursos de iniciação e básico de música, contribui, não só a qualidade do ensino prestado e do Projeto Educativo do CRC, contando com um corpo docente experiente e dinâmico, como também pela própria evolução do ensino artístico especializado da música em Portugal. O CRC possibilita a frequência do curso básico e secundário em regimes de ensino diferenciados – Regime Articulado e Regime Supletivo, alargando a oferta formativa a diferentes áreas geográficas. Atualmente o CRC abrange uma área bastante alargada, com alunos provenientes de diferentes localidades, num raio aproximado de 30 Km. Sendo a sua população escolar maioritariamente proveniente da Freguesia de Santa Clara e Castelo Viegas, e localidades limítrofes, na sequência do trabalho desenvolvido, tem alargado a sua oferta formativa a outras áreas geográficas, como Condeixa-a-Nova, S. Martinho do Bispo, Ançã, Taveiro, Assafarge, Alfarelos, Lousã, Anadia, Penela, Mealhada, Penacova, entre outras. O papel integrador e inclusivo do conservatório, a alunos por vezes provenientes de famílias destruturadas e com baixos indicadores de autoestima, são fundamentais para a valorização pessoal destas crianças, conseguindo, com sucesso, uma nova perspetiva de futuro, projetando o seu desempenho não só na música, mas alargando essa motivação às outras áreas escolares e sociais. Sendo uma escola de contexto urbano na freguesia de Santa Clara onde a população residente ronda os 10.000 habitantes, a comunidade educativa do CRC é muitas vezes proveniente das localidades circundantes. A generalidade da comunidade educativa do CRC pertence à classe média, na sua maioria com emprego (cerca de 92%), com estudos superiores (cerca de 67%), com estudos de nível secundário (cerca de 30%), com a instrução Básica (cerca de 2%) e sem estudos ou com instrução primária (cerca de 1%), sendo que, com a atual conjuntura económica e social que o país atravessa, as dificuldades muitas vezes são transversais aos diferentes estratos sociais, situação à qual o Conservatório está atento e procura ajudar a encontrar soluções de apoio aos alunos e a estas famílias.

Os princípios básicos do Conservatório Regional de Coimbra, como Escola do Ensino Particular e Cooperativo do Ensino Artístico Especializado de Música, são os

consagrados na Constituição da República Portuguesa, na legislação do Sistema Educativo Português e nos Estatutos do Ensino Particular e Cooperativo. O Conservatório Regional de Coimbra deve ser entendido como uma comunidade educativa cujos princípios orientadores são o sucesso escolar e a formação integral do indivíduo, desenvolvendo em particular as aptidões artísticas e musicais dos jovens alunos, com vista a uma futura opção profissional consciente, mas também enquanto cidadãos atentos e críticos em relação ao panorama musical e social envolvente. É fundamental o apoio do poder local, a cooperação de coletividades, associações e de todos aqueles que, apesar de não pertencerem diretamente à comunidade escolar, possam de algum modo dar o seu contributo. A apetência efetiva de professores, funcionários e alunos, por todas as atividades escolares, poderá incrementar a qualidade de aprendizagem e atingir um pleno sucesso educativo. É necessária uma crescente consciencialização da sociedade para a importância das artes e da música em particular no desenvolvimento global dos jovens e das sociedades modernas. A escola deve ser um espaço de partilha e de envolvimento de toda a comunidade educativa. Assim, o Conservatório Regional de Coimbra, procura: manter uma relação de proximidade com todos os agentes educativos; envolver os encarregados de educação no processo; perceber o contexto familiar dos alunos.

Os planos curriculares do Conservatório, do 1º ciclo do ensino básico ao ensino secundário, com a oferta dos diferentes cursos, são os definidos pelas Portarias 225/2012 de 30 de julho e Portaria 243-B/2012 de 13 de agosto. Os planos de estudo trimestrais e as respetivas metas curriculares estão definidos para cada área disciplinar, por ano/grau, onde são discriminados os conteúdos, objetivos, metas e critérios de avaliação. Esta informação é disponibilizada aos alunos e encarregados de educação no início de cada ano letivo e sempre que solicitada. O regime de avaliação segue o regime geral para os cursos básicos e secundários, com as devidas adaptações ao ensino especializado da música, conforme o previsto nas portarias já referenciadas. Esta avaliação incidirá sobre os conteúdos definidos nos programas, tendo como referência as metas curriculares em vigor para as diversas áreas disciplinares. Os itens relacionados com a ética da avaliação deverão ser comuns a todos os professores, para que o sucesso no processo ensino-aprendizagem seja uma realidade:

- a) Considerar e respeitar a personalidade do aluno, segundo o princípio da exigência e do respeito;
- b) Informar o aluno sobre as exigências, critérios e normas de avaliação, de modo a que a avaliação constitua um processo formativo;
- c) Realizar todo o processo de avaliação dentro da maior transparência e objetividade possível;
- d) Partir de uma perspectiva positiva e otimista quanto às capacidades e potencialidades dos alunos, estimulando continuamente o saber;

- e) Incutir um clima de abertura e de confiança nos alunos para criar o sentido da responsabilidade pela avaliação;
- f) Divulgar os dados recolhidos que poderão ser discutidos em relação a possíveis alternativas;
- g) Tomar precauções no momento de avaliar, isto é, construir instrumentos válidos, adotar critérios aceitáveis e apoiar-se noutros indicadores, antes de tomar decisões que afetem a vida futura dos alunos.

Atualmente os cursos existentes ao nível do ensino básico e secundário, permitem a frequência em regimes diferenciados, regime supletivo e regime articulado através dos protocolos estabelecidos com os agrupamentos de escolas. Às turmas dedicadas em regime articulado o CRC faculta a utilização de transporte coletivo (autocarro) entre as instituições, permitindo assim uma melhor articulação dos horários letivos. É importante referir também as opções concretizadas pelo conservatório para as ofertas complementares do ensino básico, e as opções que a escola oferece aos alunos, nos diferentes cursos do secundário. Todas estas disciplinas que complementam o currículo, escolhidas pelo CRC, foram apresentadas com a sua fundamentação pedagógica e respetivos programas e avaliação à ANQEP (Agência Nacional de Qualificações e Ensino Profissional) para aprovação. Depois deste processo, passaram a fazer parte dos planos curriculares com a devida carga horária. No Curso Básico de Música, a partir do 3º ciclo, os alunos têm uma disciplina de oferta complementar denominada *Leitura, Improvisação e Criação Musical*, trata-se de uma disciplina trienal (7º, 8º e 9º anos | 3º, 4º e 5º graus) onde existe uma confluência de saberes interdisciplinares e a exploração dos aspetos mais criativos dos alunos. No Secundário, transversalmente a todos os cursos, é oferecida a frequência na disciplina de *Acústica, Biografias e Audição Comentada* (ABAC), onde se pretende complementar e consolidar os conteúdos lecionados nas disciplinas de História da Cultura e das Artes (HCA) e Análise e Técnicas de Composição (ATC).

Analisando o Projeto Educativo e o Plano Anual de Atividades do Conservatório Regional de Coimbra, poderemos verificar que as linhas orientadoras assentam em áreas prioritárias de intervenção tais como o *Desenvolvimento integral dos alunos*, a *Articulação de saberes das diversas áreas curriculares*, o *Intercâmbio artístico e cultural entre as diversas Instituições da região centro e outras* e o *Alargamento da oferta formativa a outras áreas da música e de expressão artística*. Assim, no CRC, pretende-se que exista uma articulação de saberes entre as várias disciplinas que fazem parte da oferta formativa, com um permanente acompanhamento dos docentes das diferentes disciplinas, identificando as áreas em que é necessário um reforço da aprendizagem, criando estratégias conjuntas de apoio aos alunos/turmas que evidenciam dificuldades nesta ou naquela matéria ou conteúdo. Considera-se fundamental, para a formação integral do aluno, a transmissão de valores de respeito, de entajuda, de desvelo pelos materiais e acervo do CRC, de cidadania, de valorização intra e interpessoal e, ao mesmo tempo, desenvolver, nos jovens alunos,

um espírito atento e crítico ao panorama social e cultural envolvente. No projeto educativo é alargada a oferta formativa a outras faixas etárias e públicos-alvo, com o desenvolvimento das atividades de *Música para Bebés*, *Música na 1ª Infância* e *Música para Seniores*, bem como na abertura de cursos de outros géneros e áreas musicais, nomeadamente o Jazz, o Rock e o Pop. O Conservatório prevê a criação de várias ofertas de complemento letivo e de enriquecimento curricular, desenvolvidas não só no seu espaço, como nas escolas do ensino regular e outros parceiros institucionais, com a realização de concertos pedagógicos, master classes, workshops, seminários e outras ações de formação.

O Conservatório Regional de Coimbra tem mantido uma colaboração estreita com diversas instituições locais e regionais. São exemplo disso a Câmara Municipal de Coimbra, a Junta de Freguesia de Santa Clara e Castelo Viegas, a Orquestra Clássica do Centro, a Direção Regional de Cultura do Centro, a Universidade de Coimbra, a Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, a Universidade de Aveiro, o Instituto Piaget de Viseu, o Hospital da Universidade de Coimbra, o Instituto Português do Sangue e da Transplantação de Coimbra, a Rede de Castelos e Muralhas do Mondego, entre muitas outras, colaborando e participando em iniciativas que permitem não só uma melhor integração social dos nossos alunos, bem como proporcionar uma experiência profissional efetiva àqueles que nela participam. Foram acolhidos, ao longo dos últimos anos, alunos estagiários no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada, nas diferentes áreas da música, provenientes da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, da Universidade de Aveiro e do ISEIT – Viseu, em que os professores do conservatório são cooperantes destes estágios, através de protocolos de colaboração celebrados com estas instituições. O CRC colabora sempre que solicitado com as Escolas Primárias, Preparatórias, Secundárias e Superiores existentes no Concelho, quer através de ações que visam a divulgação do ensino artístico, como através de intercâmbios pedagógicos, procurando enriquecer o processo de aprendizagem dos alunos e professores. A nível nacional, mantém uma relação de intercâmbio pedagógico e artístico com todas as Escolas de Música do País, salientando a estreita relação com o Conservatório de Música David de Sousa da Figueira da Foz e o seu polo educativo em Pombal, assim como o Conservatório de Música de Caldas da Rainha, Juventude Musical Portuguesa, A.P.E.M – Associação Portuguesa de Educação Musical, DECA – Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, ISEIT – Instituto Piaget de Viseu, Escola Superior de Música de Lisboa, Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, entre muitas outras.

O CRC vem construindo, ao longo dos anos, um percurso gradual de abertura à cidade e ao meio que o tornou num polo de sinergias dentro e fora de portas. Cada vez mais vê reconhecido o papel cultural que tem vindo a assumir, na cidade e na região, fruto da dinâmica e empenho de toda a comunidade educativa, na conquista da afirmação de uma identidade, e que torna a face visível do CRC como prestador de serviço público em áreas como a educação, a formação de públicos, a divulgação da

música, a solidariedade, etc. A divulgação das práticas e competências adquiridas, fruto da sua visão estratégica, torna-se efetivamente no veículo, por excelência, de partilha do conhecimento e de abertura à interação com a cidade e o meio. Sendo o CRC, um veículo transmissor de atividades culturais sucessivas, em vários espaços da cidade, contribui fortemente para a formação de um público cada vez mais exigente e informado, assim como para a dinamização cultural da cidade e da região. Atividades como recitais e concertos promovidos pelo CRC em diferentes espaços da cidade, os concertos abertos à comunidade, Concertos de Inverno, Primavera e Verão, os concertos pedagógicos internos e abertos às escolas do Concelho, os concertos em parceria com a Orquestra Clássica do Centro, as diversas participações da orquestra e dos vários ensambles em inúmeras iniciativas na cidade, a iniciativa “De Férias... Com a Música”, os estágios de verão, as Master Classes com músicos de renome internacional, os intercâmbios com outros Conservatórios, a participação em eventos e datas comemorativas em escolas/agrupamentos da cidade, em instituições ou em colaboração com as Câmaras Municipais, os workshops nas mais diversas áreas de formação, as parcerias com as universidades e escolas superiores de música, são um exemplo vivo e exaustivo da permanente interação do Conservatório com a cidade e o meio musical/cultural regional e nacional. Mas esta interação não se limita apenas à área vocacional do Conservatório que, assumindo uma missão de formação integral, procura diversificar a oferta formativa dos alunos e da sua comunidade educativa. Neste sentido desenvolve atividades de colaboração e organização em campanhas de solidariedade (de que são exemplos o *“Música e Solidariedade de Mãos Dadas”*, *“Música no CHUC”* ou através da divulgação de campanhas de recolha de sangue em articulação com IPST de Coimbra), reflexo de uma escola que potencia o desenvolvimento do exercício de uma cidadania responsável, ativa e voltada para o(s) outro(s) cujos princípios orientadores são o pleno sucesso escolar e a formação integral do indivíduo.

A direção pedagógica, em articulação com a direção administrativa, e os coordenadores de departamento, procede a uma monitorização quase diária das atividades realizadas na escola. A autoavaliação de escola é um procedimento indispensável e incontornável, criando um processo de autorregulação e de implementação de estratégias que conduzam à melhoria da qualidade do serviço prestado pela escola, quer ao nível da organização e do funcionamento do estabelecimento, quer ao nível dos processos pedagógicos. Os eixos prioritários de intervenção, assim como as metas e objetivos definidos para cada área disciplinar constituem um elemento central dos processos de avaliação do projeto. As taxas de sucesso escolar são monitorizadas e tratadas desde o ano letivo 2009/2010 e constituem um indicador da qualidade da aprendizagem ministrada neste conservatório. Para além desta monitorização, todos os anos letivos o CRC procede à avaliação da reação por parte dos alunos e professores envolvidos no processo educativo. Independentemente desta avaliação contínua do projeto, o Conselho Pedagógico avalia os resultados obtidos na avaliação periódica dos alunos, no 1º, 2º e 3º período, adotando sempre que necessário estratégias e medidas de apoio aos

alunos que são referenciados pelo conselho escolar. Também o acompanhamento do desenvolvimento do Plano Anual de Atividades é feito ao longo do ano pelos coordenadores de departamento, Conselho Pedagógico e Conselho Escolar. O Plano Anual de Atividades tem duas avaliações intermédias, no final do primeiro e segundo períodos, e uma final, no término do ano letivo. A sua elaboração terá por base as fichas de avaliação de atividades/projetos realizadas pelos professores responsáveis pelas mesmas e outros documentos/informações que se considerem relevantes incluir. Com esta avaliação pretende-se obter informação relevante, possibilitadora de reajustamentos em tempo oportuno, de modo a tornar o Projeto mais eficiente e eficaz, bem como permitir a otimização das planificações de ações futuras, num processo de desenvolvimento contínuo e sustentável da atividade escolar.

2.3. Síntese da Prática Pedagógica de Guitarra

A Prática de Ensino Supervisionada, na vertente de aula individualizada, foi desenvolvida com o aluno Nuno Miguel Mandes Vaz Nogueira Santos, do 5º Grau articulado, do 9º Ano da Escola Básica dos 2º e 3º ciclos do Ensino Básico Inês de Castro, do Agrupamento de Escolas Coimbra Oeste. O aluno frequentou o Conservatório Regional de Coimbra, na classe de guitarra, desde o 1º Grau (5ºano de escolaridade), com o professor João Tiago Correia. Natural e residente em Coimbra, desde a iniciação à guitarra, o aluno mostrou-se empenhado e motivado para a aprendizagem da guitarra e da música estando, nesta fase, no ano de conclusão do 3º ciclo do ensino básico. Vive com a sua mãe e com o irmão. A figura paterna não é referida desde o início do seu percurso no Conservatório Regional de Coimbra. É um aluno reservado e trabalhador ainda que por vezes revele dificuldades na articulação e gestão entre o ensino artístico da guitarra e o ensino escolar regular. Revela bastantes capacidades musicais e técnicas da guitarra, adquiridas ao longo do seu percurso no Conservatório Regional de Coimbra. Ao nível do aproveitamento obteve maioritariamente nível 4 nos anos letivos anteriores.

Os critérios previstos e implementados na avaliação do aluno foram os seguintes:

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO	PESO NA AVALIAÇÃO
Assiduidade, Pontualidade e Comportamento	10%
Estudo Individual e Interesse	20%
Desenvolvimento das Competências Técnicas e Musicais	35%
Provas de Avaliação	25%
Participação e Desempenho em Audições Internas	10%
Total	100%

Os conteúdos das provas de avaliação e o plano de estudos dos alunos de 5º grau foi o seguinte:

PERÍODO	CONTEÚDOS DE AVALIAÇÃO
1º	1 Escala 2 Obras ou Estudos
2º	1 Escala 3 Obras ou Estudos
3º	1 Escala 3 Obras ou Estudos

PLANO DE ESTUDOS/ OBRAS INDICADORAS DA APRENDIZAGEM*
<ul style="list-style-type: none"> - Leo Brouwer - <i>Estudo Simples nº11</i> - Villa-Lobos, Heitor - <i>Estudo nº1</i> - Villa-Lobos, Heitor - <i>Preludios nº3 e 4</i> - Bach, J. S. - <i>Prelúdio da Suite BWV 999</i> - Bach, J. S. - <i>Sarabande da Suite BWV 995</i> - Visée, Robert - <i>Sarabande e Gigue, da Suite em Ré m</i> - Cutting, F. - <i>Galliard</i> - Llobet, Miguel - <i>El Testament d'Amelia</i> - Llobet, Miguel - <i>Canço del Lladre</i> - Ponce, M. M. - <i>Preludios nº 1 e 7</i> - Narvaez, L. - <i>Cancion del Emperador</i> - Narvaez, L. - <i>Diferencias sobre o tema guardame las vacas</i> - Giuliani, Mauro - <i>Sonatina op.71, nº1</i> - Sor, Fernando - <i>Estudo IX (edição Segovia)</i> - <i>Escalas a duas oitavas ou três com divisões binária e ternária</i> <p>* Nota: como consta nos programas do conservatório, as obras indicadas têm apenas carácter referencial. Pode ser abordado outro repertório que se considere relevante e se enquadre no respetivo grau de ensino.</p>

O repertório estudado pelo aluno, ao longo de todo o ano letivo, foi o seguinte: “Estudo Simples nº11”, de Leo Brouwer; 1º Andamento da “Sonatina nº1, op. 71”, de Mauro Giuliani; Escala de Sol Maior a três oitavas (Andrés Segóvia); “Estudo em Forma de Minueto”, de Francisco Tárrega; “Estudo nº8”, de Lopes e Silva; “Transfiguração”, de Lopes e Silva; “Prelúdio”, da Suite em Ré menor para alaúde, BWV 999, de Johann Sebastian Bach.

No final do ano letivo o aluno realizou a prova global de guitarra do 5º grau, 9º ano, de acordo com a seguinte matriz:

CONTEÚDOS	ESTRUTURA DA PROVA		CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO	COTAÇÃO
Escalas Maiores e menores	Prova Técnica	Execução de uma escala maior ou menor em subdivisão binária e ternária.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Postura ▪ Afinação ▪ Sonoridade ▪ Ritmo/ Tempo ▪ Execução sem interrupções ▪ Domínio técnico e instrumental 	20%
Estudos enquadrados no programa do 5º Grau		Apresentação de dois estudos que traduzam um grau de dificuldade correspondente ao nível do 5º Grau.		40%
Peças enquadradas no programa do 5º Grau	Prova Performativa	Apresentação de duas peças que traduzam um grau de dificuldade correspondente ao nível do 5º Grau. Uma destas obras deverá obedecer a uma das seguintes estruturas: ser constituída por tema com variações, forma sonata ou outra forma com andamentos contrastantes.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Interpretação/ Musicalidade ▪ Memória musical 	40%
TOTAL				100%

A prova global teve um peso de 30% na avaliação global do aluno.

Para todas as aulas foram realizadas as respetivas planificações. A seguir é apresentado o modelo de planificação de aula seguido, tomando como exemplo uma das aulas observadas pelo Professor Supervisor:

PLANIFICAÇÃO DE AULA

Ano Letivo 2015/2016

PROFESSOR RESPONSÁVEL:	João Tiago Correia	DESTINATÁRIO:	Nuno Santos	AULA Nº:	30
		GRAU:	5º	TEMPO PREVISTO:	45 m
SUMÁRIO:	Consolidação técnica e interpretativa das obras "Sonatina, op.71" (1º andamento) de Mauro Giuliani e "Transfiguração" (peças 1 e 2) de Lopes e Silva.			DATA:	18/05/2016
OBJECTIVOS	CONTEÚDOS/COMPETÊNCIAS	METODOLOGIA	TEMPO	RECURSOS/EQUIPAMENTOS	AValiação
GERAIS <ul style="list-style-type: none"> • Adquirir conceitos; • Aplicar os conhecimentos a novas situações; • Relacionar-se emotivamente com a música; • Realizar tarefas de forma autónoma. ESPECÍFICOS <ul style="list-style-type: none"> • Consolidação dos objetivos anteriormente abordados e integração desses recursos no estudo individual; • Prática de arpejos; • Consolidação do domínio e controlo da afinação da guitarra; • Agógica e dinâmica; • Sentido musical, estético e interpretativo. 	Afinação/ Aquecimento Consolidação técnica e interpretativa do 1º Andamento da Sonatina nº1, op.71 de Mauro Giuliani. Consolidação técnica da obra "Transfiguração" de Lopes e Silva. Reflexão globalizante e integradora das práticas desenvolvidas.	<ul style="list-style-type: none"> • Afinação da guitarra com recurso a afinador; • Realização dos exercícios 2, 9 e 11 (Método para Guitarra, op.1 – Mauro Giuliani); • Correção e consolidação técnica e digitativa da obra; • Correção da articulação na obra; • Consolidação agógica e dinâmica da obra. • Correção e consolidação técnica e digitativa das peças 1 e 2 da obra; • Correção da articulação na obra; • Consolidação da agógica, dinâmica e estética da obra. • Descrição global, pelo aluno, do trabalho desenvolvido na aula e que deverá ser continuado individualmente. 	10 minutos 15 minutos 15 minutos 5 minutos	<ul style="list-style-type: none"> • Guitarra; • Afinador; • Estante; • Partituras, • Apoio de pé; • Lápis; • Borracha. 	Avaliação por observação direta; Elaboração do relatório de aula.

Decorrente da implementação de cada uma das aulas planificadas foram realizados os relatórios de reflexão crítica. O relatório apresentado seguidamente corresponde à aula anterior:

RELATÓRIO DA AULA Nº30

A aula decorreu, na globalidade, com muito empenho e interesse por parte do aluno e do professor.

A parte introdutória da aula foi realizada com sucesso, dando cumprimento aos exercícios 2, 9 e 11 de Mauro Giuliani propostos inicialmente. A planificação destes exercícios teve como base o aquecimento e a preparação introdutória da obra que iria ser abordada posteriormente.

Posteriormente foi desenvolvido o trabalho de correção e consolidação técnica e interpretativa do 1º Andamento da Sonatina nº1, op. 71, de Mauro Giuliani. Nesta parte da aula foi necessária uma maior disponibilização de tempo, por parte do professor, para que a obra ficasse corretamente interpretada. Tornou-se necessária uma maior profundidade desta obra pelo facto de o aluno não estar a corresponder plenamente à sua interpretação e, principalmente, por este ir apresentá-la em público em Audição de Classe, no dia 19 de maio (dia seguinte). Depois de as devidas correções terem sido realizadas o aluno conseguiu interpretar a obra com a qualidade técnica e interpretativa esperadas.

Na obra “Transfiguração”, depois de o aluno interpretar a 1ª peça integralmente, foi realizada a recontextualização e estética da obra, o que levou a que aluno corrigisse a sua abordagem e interpretação. Foi, com sucesso, interpretada a 2ª peça. Como foi despendido mais tempo do que o esperado na Sonatina de Giuliani faltou a oportunidade de aprofundar mais esta segunda obra.

Na fase final da aula o aluno foi capaz de descrever os fatores a corrigir individualmente para que possa melhorar a sua performance na Audição de Classe e na aula seguinte.

Consideram-se todos os objetivos da aula, propostos inicialmente, atingidos com sucesso.

Todas as planificações e os respetivos relatórios da disciplina de Guitarra constam do Dossier de Prática de Ensino Supervisionada, entregue anteriormente ao Professor Supervisor.

2.4. Síntese da Prática Pedagógica de Classe de Conjunto

A Orquestra de Guitarras do Conservatório Regional de Coimbra foi criada por nós, no ano letivo 2011/2012, sendo assegurada a sua direção até ao presente. Nasceu da necessidade de fomentar o gosto pela música de conjunto através da guitarra e principalmente pelo facto de este instrumento, não fazendo parte integrante de uma orquestra tradicional, se resumir na maior parte do tempo, à performance individual. A criação desta orquestra pretendeu reunir todos os alunos de guitarra do Conservatório Regional de Coimbra para que se praticasse a música de conjunto, desenvolvesse o espírito de solidariedade e o contacto entre todos os alunos. Além disso pretendia desenvolver a compreensão da interpretação musical por vozes, fazendo com que os alunos entendessem a música de uma forma diferente daquela que habitualmente interpretavam. Ao perceber as diferenciações entre melodia, acompanhamento, baixo, e assimilarem diversas competências, desenvolveram noções essenciais que se foram refletindo na sua performance individual.

Inicialmente, a orquestra, surgiu como projeto opcional, acrescentando às disciplinas do currículo dos alunos. Ainda assim, a maior parte dos alunos da escola participou durante todo o ano letivo, disponibilizando o seu tempo e empenhando-se. No ano letivo seguinte, 2012/2013, a orquestra surge formalmente pela primeira vez como classe de conjunto e todos os alunos de guitarra são inscritos. Por se terem encontrado algumas limitações de espaço físico para satisfazer a dimensão da orquestra, no ano letivo 2013/2014, foram criadas duas orquestras de guitarras, diferenciando também os alunos consoante o seu grau de ensino, desenvolvimento técnico e musical. A partir deste momento os alunos dos 1º e 2º graus fizeram parte de Classes de Conjunto genéricas (vários instrumentos). Neste período e até ao ano letivo 2014/2015, todos os alunos de guitarra a partir do 3º Grau do Conservatório, integraram uma das duas Orquestras de Guitarras. Lamentavelmente, por razões económicas e de gestão curricular no presente ano letivo, 2015/2016, formou-se uma única orquestra, com todos os alunos a partir do 3º Grau. Excecionalmente, integrou a orquestra o aluno de 2º grau João Rodrigues, por estar a frequentar o ensino supletivo e o 8º ano do ensino regular, bem como por apresentar os requisitos necessários ao acompanhamento dos trabalhos.

Os elementos que constituíram a orquestra foram os seguintes:

ALUNO(A)	GRAU
João Pedro Pinto Rodrigues	2º (Supletivo)
Íris Mendes Guilherme	3º (Articulado)
Matilde Alves Calado	3º (Articulado)
Nicolau Alexandre Simões Malaguerra	3º (Articulado)
Pedro Nuno Pessoa Tavares Honório Monteiro	3º (Articulado)
Catarina Sofia Natário Fermino de Pina	4º (Articulado)
João David Dias Gandarez Coutinho	4º (Articulado)
Tomás Ladeiro Domingues	4º (Articulado)
Carolina Cintrão dos Santos	4º (Articulado)
José Pedro Duarte Leitão Toscano	5º (Articulado)
Gonçalo Alegre Figueira	5º (Articulado)
Inês Sofia Antunes da Silva	5º (Articulado)
Carolina Vilão Carvalho	5º (Articulado)
Nuno Miguel Mendes Vaz Nogueira Santos	5º (Articulado)
Renato Daniel Dias Simões	7º (Supletivo)
Gabriel José Vaz Lopes	8º (Articulado)

O repertório estudado pelos alunos, ao longo de todo o ano letivo, foi o seguinte: “Sky Boat Song” e “Tadcaster Dance” de Andrew Forrester; “Around the World in Seven Minutes”, de Colin Arenstein; “Gnossienne nº1” de Erik Satie; “Olas del

Danubio”, de I. Ivanovici; “James Bond Theme” e “Missão Impossível”, transcritos por David Burden.

PLANIFICAÇÃO DE AULA

Ano Letivo 2015/2016

PROFESSOR RESPONSÁVEL:	João Tiago Correia	DESTINATÁRIO:	Org. Guit.	AULAS Nº:	59/60
		GRAUS:	2º, 3º, 4º, 5º, 7º e 8º	TEMPO PREVISTO:	90 m
SUMÁRIO:	Consolidação técnica e interpretativa das obras “Olas del Danubio” e “James Bond Theme”.			DATA:	18/05/2016
OBJECTIVOS	CONTEÚDOS/ COMPETÊNCIAS	METODOLOGIA	TEMPO	RECURSOS/ EQUIPAMENTOS	AVALIAÇÃO
<p>GERAIS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Adquirir conceitos; • Aplicar os conhecimentos a novas situações; • Relacionar-se emotivamente com a música; • Realizar tarefas de forma autónoma; <p>ESPECÍFICOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reconhecer a importância da prática musical em conjunto; • Desenvolver as competências musicais através da música de conjunto; • Entender a prestação individual como parte de um todo, respeitando e valorizando o desempenho de todos os elementos do grupo; • Contactar com diversos estilos musicais; • Compreender o fundamento teórico dos exercícios propostos; • Desenvolver o sentido musical, estético e interpretativo. 	<p>Preparação/Afinação/Aquecimento</p> <p>Leitura, em conjunto, à primeira vista</p> <p>Consolidação técnica e interpretativa das obras “Olas del Danubio” de I. Ivanovici, e “James Bond Theme” arr. David Burden</p> <p>Reflexão globalizante e integradora das práticas desenvolvidas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Preparação da sala de aula; • Afinação das guitarras com recurso a afinador e em função do concertino; • Realização da escala de Dó Maior, a duas oitavas, com várias combinações rítmicas, intervalares e procurando a verticalidade no ataque. • Leitura à primeira vista de um exercício dado pelo professor como forma de desenvolver a capacidade de leitura e preparar a fase seguinte da aula. • Consolidação técnica e interpretativa das obras com elementos dinâmicos, agógicos e interpretativos: <ul style="list-style-type: none"> - Interpretação global das obras; - Interpretação por partes; - Interpretação por frases; - Interpretação, quando necessário e por naipes, de cada uma das vozes; - Reprodução final das obras com todas as indicações abordadas. • Descrição global, pelos alunos, do trabalho desenvolvido na aula e que deverá ser continuado individualmente. 	<p>20 minutos</p> <p>10 minutos</p> <p>55 minutos</p> <p>5 minutos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Guitarras; • Afinadores; • Estantes; • Cadeiras; • Partituras, • Apoios de pé; • Lápis; • Borrachas. 	<p>Avaliação por observação direta;</p> <p>Elaboração dos relatórios de aulas.</p>

Para todas as aulas foram realizadas as respetivas planificações. Na página anterior é apresentado o modelo de planificação de aula seguido, tomando como exemplo duas aulas observadas pelo Professor Supervisor.

Decorrente da implementação de cada uma das aulas planificadas foram realizados os relatórios de reflexão crítica. O relatório apresentado seguidamente corresponde às planificações anteriores:

RELATÓRIO DAS AULAS Nº59 E 60
<p>As aulas decorreram, na globalidade, com muito empenho e interesse por parte dos alunos e do professor.</p> <p>A parte introdutória da aula foi realizada com sucesso. Foi realizada a preparação da sala, afinação e aquecimento. Do aquecimento constou a realização da escala de Dó maior a duas oitavas em semínimas, colcheias, tercinas e semicolcheias; em intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 8ª através da divisão da turma em dois grupos.</p> <p>Foi distribuída, seguidamente, uma leitura a quatro vozes para o desenvolvimento da leitura à primeira vista. O professor deu a indicação para que todos lessem a obra, sem tocar, durante dois minutos. De seguida foi executada a leitura com sucesso.</p> <p>Posteriormente foi desenvolvido o trabalho de correção e consolidação técnica e interpretativa das obras "Olas del Danúbio" e "James Bond Theme". Foi conseguida, como planificada, a consolidação técnica e interpretativa das obras com elementos dinâmicos, agógicos e interpretativos através da interpretação global das obras; interpretação por partes; interpretação por frases; interpretação, em determinados momentos, por naipes, de cada uma das vozes; reprodução final das obras com todas a indicações abordadas.</p> <p>Na fase final das aulas os alunos foram capazes de descrever os fatores a corrigir, em grupo e individualmente, para que as obras estudadas sejam corretamente interpretadas.</p> <p>Denotou-se, globalmente, um excelente ambiente de aula, no processo de ensino/aprendizagem, que levou a que todos os objetivos da aula, propostos inicialmente, fossem atingidos com sucesso.</p>

Todas as planificações e os respetivos relatórios da disciplina de Classe de Conjunto constam do Dossier de Prática de Ensino Supervisionada, entregue anteriormente ao Professor Supervisor.

2.5. Reflexão crítica acerca da Prática de Ensino Supervisionada

Analisando todo o processo pedagógico desenvolvido teremos que, com rigor, referir todas as evoluções sentidas. De facto, não acabamos este projeto como começámos. Ainda que possuidores de experiência pedagógica em vários tipos de ensino, nomeadamente no ensino da guitarra e da música de conjunto, a Prática de Ensino Supervisionada levou a que em muitos momentos refletíssemos e dialogássemos sob novas perspetivas. As reflexões realizadas com os professores

supervisor e cooperante revelaram-se determinantes e contribuíram de uma forma efetiva para o sucesso do projeto.

O processo foi centrado no aluno e no seu desenvolvimento musical, social e motivacional. Estivemos frequentemente atentos às dificuldades dos alunos e mostrámo-nos sempre disponíveis às suas solicitações dentro e fora da sala de aula. Procurámos detetar necessidades, interesses e aptidões de forma a melhor compreendê-los, ajudá-los e avaliá-los. Dedicámo-nos na sensibilização para a importância da música no processo de socialização, no desenvolvimento de capacidades, na descoberta de aptidões e na realização pessoal. Tratámos, sistematicamente, cada aluno como uma individualidade, chamando-o pelo seu nome, respeitando a sua afetividade, os seus valores e as suas limitações. Apresentámos, de forma continuada, postura democrática, espírito metódico e dinamizado. Procurámos criar situações que desenvolvessem a autoestima do aluno recorrendo regularmente ao reforço positivo. Demonstrámos estar atualizados, relativamente aos conteúdos que lecionámos, aos materiais e metodologias. A planificação das aulas foi sempre considerada na nossa prática docente, registando-se a totalidade de aulas dadas/planificadas. Promovemos o ensino pela descoberta explorando as questões formuladas pelos alunos no sentido de que eles mesmos as resolvessem. Procurámos manter na sala de aula, geralmente, um clima de descontração responsável e disciplinado, favorável ao processo de ensino-aprendizagem. Utilizámos com frequência uma linguagem clara e precisa. Elaborámos, algumas vezes, novos materiais de ensino-aprendizagem, como transcrições e adaptações musicais, em particular na disciplina de Classe de Conjunto. Utilizámos frequentemente registos estruturados de avaliação contínua, de forma a melhor compreendermos a evolução dos alunos.

Por todos estes motivos considerámos ter sido uma experiência marcante, na medida em que o trabalho desenvolvido apresentou resultados muito positivos. Temos a certeza de que obtivemos novos recursos para melhor desempenharmos o papel de professores e continuarmos a participar no ensino da guitarra.

3. Projeto do Ensino Artístico: A Interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um Aluno de 5º Grau do Ensino Artístico

3.1. Objetivos

Para o desenvolvimento do Projeto do Ensino Artístico foram definidos os seguintes objetivos a atingir:

OBJETIVOS GERAIS	OBJETIVOS ESPECÍFICOS
Estudar as obras “Estudo nº 8” e “Transfiguração”, de Lopes e Silva.	Introduzir as obras “Estudo nº 8” e “Transfiguração”, de Lopes e Silva no programa de 5º grau de Guitarra; Preparar o aluno para executar as obras “Estudo nº 8” e “Transfiguração”, de Lopes e Silva.
Analisar as dificuldades de um aluno de 5º grau no estudo das obras “Estudo nº 8” e “Transfiguração”, de Lopes e Silva.	Perceber quais as dificuldades técnicas e musicais demonstradas pelo aluno; Desenvolver estratégias no sentido de colmatar as dificuldades apresentadas pelo aluno.
Aferir o papel da Música Contemporânea nos Programas do Ensino Vocacional de Música.	Verificar o nível de aplicação da música contemporânea nos programas; Enumerar e enquadrar as obras existentes.
Perceber o nível de utilização das obras da música contemporânea.	Realizar inquéritos a professores afim de verificar a utilização de obras da música contemporânea nos programas; Descrever quais as motivações de ordem musical e técnica para a adoção de obras da música contemporânea; Entender se os professores implementam a música contemporânea nos vários graus de ensino.
Analisar quais os progressos técnicos e musicais alcançados.	Comparar o desenvolvimento técnico obtido no final do ano letivo com o apresentado inicialmente; Perceber, no aluno, o grau de satisfação e a motivação decorrente da aprendizagem das obras de Lopes e Silva.

3.2. Enquadramento Teórico

3.2.1.A Música Contemporânea para Guitarra no Ensino Artístico Especializado da Música

A definição de currículos constitui a base de qualquer sistema educativo e o Ensino Artístico Especializado da Música não foge à regra. Numa altura de mudanças de mentalidades e de bases educativas foi criado o programa de Viola Dedilhada no Conservatório Nacional, em Lisboa. Foi desenvolvido e oficializado em 1973 e teve como principais intervenientes os professores Lopes e Silva, Manuel Morais e Santiago Kastner. Antes de ser oficializado este programa, a guitarra já era lecionada. Nomeadamente pelo reconhecido professor Emílio Pujol, entre outros professores. Houve, desde início, a preocupação de oferecer aos alunos uma formação sólida na área da guitarra, tanto a nível técnico, como interpretativo e musical. Seria também importante o reconhecimento do curso de guitarra não só a nível nacional, mas também internacional. A primeira dificuldade com que os seus criadores se depararam foi a definição do próprio nome do instrumento que deveria constar no programa. Manuel Morais defendia que a terminologia correta era viola. Por toda a sua evolução histórica, pelo enquadramento e contexto onde as chamadas violas de mão surgiram e evoluíram, pelo uso da terminologia decorrente da existência das violas de arame portuguesas, como a viola beiroa, viola campaniça, viola toeira, viola braguesa, viola amarantina e viola da terra. A demonstração pela iconografia, poesia da época, exigência da construção das violas, qualidade dos executantes e dos manuais, suportavam a visão de Manuel Morais. Por sua vez, Lopes e Silva, apologista da designação internacional e hispânica, defendia o termo Guitarra. Era uma adaptação do termo *Classical Guitar*, que já vigorava em todo o mundo e, por isso, seria importante para uma maior internacionalização. Lopes e Silva refere, em entrevista:

“(…). Portanto, é outro mundo. Já sabemos que há essa variedade toda, mas nós estamos num conservatório a nível internacional, temos os programas todos onde vem lá curso de guitarra e não o curso de viola, nem de guitarra hispânica, nem violão, é tudo guitarra. Portanto vamos entrar numa dimensão internacional (...). Ó Manel, não se pode chamar viola clássica, viola do fado, viola folclórica, temos que decidir isto e em todo o mundo, em todos os programas que temos à nossa frente, é guitarra ou guitarra clássica. Portanto essa é a minha posição, eu sou pela maioria e, portanto, eu defendo que seja guitarra clássica (...).”¹

Pretendia, também, assumir a separação de aprendizagem da música popular e da erudita neste instrumento, embora considerasse extremamente importante os alunos desenvolverem o contacto com os instrumentos populares, como diz:

¹ (Silva, 2016, Anexo1, p. 76)

“(…). Eu fiz um esforço enorme para se criar a disciplina de folclore no conservatório, como eu tive que fazer no Brasil (…). E então o aluno aprende tudo. Aprende a tocar guitarra, aprende a tocar viola, a tocar braguesa, a tocar viola renascentista, viola de mão, medieval, ou viola de arco (…).”²

Viola poderia trazer confusão com a viola de arco, a que todos atribuíam simplesmente o nome viola. Desta feita, Manuel Morais sugere:

“(…). Então vamos-lhe chamar de viola dedilhada, que é para não fazer confusão com a viola de arco. (…)”³

E assim ficou. Refere, Lopes e Silva:

“(…). Depois o conselho pedagógico já estava chateadíssimo, estávamos ali há uma data de tempo a resolver esse problema. (…). Para já fica viola dedilhada. Se o Ministério depois optar pela guitarra, opta pela guitarra ou em qualquer outra altura se altera, ou não?! (…)”⁴

A partir desse momento o programa de Viola Dedilhada estava criado, perdurando ainda nos dias de hoje. Havia que se definir, prioritariamente, o repertório técnico e musical. Para isso, Manuel Morais selecionou um conjunto de estudos técnicos e obras, organizados em graus de ensino, que passaram a figurar neste programa. Lopes e Silva também colaborou na sua elaboração, como refere:

“(…). Pronto, e o resto do programa todo fui eu aí que impus, tem que haver a música de todas as épocas até à música deste momento, até ao *Marteau sans Maître* (…)”⁵

“(…). Eu analisei todos os programas que havia na altura, em Inglaterra, França, Espanha, Itália e nós a partir daqueles, do melhor que estava lá eu ainda acrescentei, muito, muito de música contemporânea (…)”⁶

Na realização do exame final os alunos teriam de apresentar obras de autores contemporâneos, como Leo Brouwer, Lopes-Graça e Domingos Brandão. A música contemporânea sempre teve o mesmo tratamento que outro repertório, potenciada pela chegada de muitos professores novos pertencentes às orquestras, principalmente à Orquestra Gulbenkian, que incluíam já muita música do século XX. Consequentemente, também os programas das escolas foram sendo atualizados e neles inseridas obras recentes. Chegaram-se um bocadinho mais à música contemporânea e do século XX, não se sabendo muito bem o que daí iria resultar. Dava-se abertura a todo o século XX. Nos programas, passou a ser especificada uma quantidade de compositores e de obras ficando a seleção, para os exames, a cargo dos professores e do conselho pedagógico. Os programas passaram a ser muito bons e bastante atualizados.

De facto, auscultando a opinião de vários profissionais do ensino da guitarra, conclui-se que 100% dos inquiridos consideraram importante a interpretação de obras

² (Silva, 2016, Anexo 1, p. 75,76)

³ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 77)

⁴ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 77)

⁵ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 78)

⁶ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 79)

da música contemporânea nas escolas do ensino artístico e que perto de 80% desenvolve esse trabalho com os seus alunos. Conclui-se também que a maioria dos alunos revela entusiasmo e normalidade aquando da interpretação de obras de autores contemporâneos. As obras e os autores mais referenciados são: Leo Brouwer, Sergei Rudn, Maurice Ohana, Leo Brouwer, Maxwell Davies, William Walton, Richard Rodney Bennett, Lenox Berkley, Francis Kleynjans, Roland Dyens, Abel Carlevaro, Máximo Diego Pujol, Jaime Zenamon, Joaquim Rodrigo, Federico Moreno Torroba, Nikita Koshkin, Gary Ryan, William Baulch, Christopher Bochmann e Ernesto Cordero. Os autores portugueses mais enunciados são F. L. Graça, Paulo Bastos, António Pinho Vargas, José Duarte Costa, Ricardo Abreu, Eduardo Patriarca, José Mesquita Lopes, Virgílio Melo, Cândido Lima, Clotilde Rosa, José António Lopes e Silva, Filipe Pires, Pedro Rocha, Sérgio Pereira e Isabel Soveral. Será, mais à frente, no capítulo de levantamento dos dados referentes aos inquéritos preenchidos, realizada uma análise mais aprofundada desta matéria.

A opinião geral é unânime: todos consideram ser muito pertinente a abordagem de obras de autores contemporâneos portugueses. O conhecimento de novas obras e autores portugueses poderá contribuir para que os alunos despertem para novas sonoridades e novas linguagens, bem como para o desenvolvimento cultural em Portugal. Alguns profissionais referem que deveria ser obrigatório incluir obras de autores portugueses nos programas, reconhecendo que os programas de guitarra contemplam apenas autores estrangeiros. Será importante uma mudança de paradigma para que os atuais alunos, futuros professores, apreendam e valorizem o repertório nacional.

No caso de Lopes e Silva, a obra mais conhecida é *8 Estudos para a Iniciação á Guitarra Clássica*. Ainda assim, mais de 60% dos inquiridos conhece obras como *Sub-Memória*, *Tensão e Distensão*, *Epígono I*, *Nocturnal*, *Diálogo*. Aproximadamente a mesma percentagem diz já ter interpretado, com os seus alunos, algumas das suas obras, referindo que os alunos revelaram entusiasmo na sua execução e não estranharam a sua linguagem.

As obras desenvolvidas neste projeto, naturalmente, não são conhecidas por muitos, uma vez que ainda não foram editadas nem publicadas. Apenas um núcleo restrito as conhece. Além de reconhecermos a importância da interpretação de obras contemporâneas, será importante contribuirmos para que o repertório composto continue a aumentar, levando a que os compositores sejam apoiados e motivados para a criação estética e artística atual. As obras de Lopes e Silva deverão fazer parte do leque de obras a implementar, contribuindo para o enriquecimento dos programas de guitarra nas escolas do ensino artístico especializado da música.

3.2.2. A Estética da Obra de Lopes e Silva

“Quanto mais perto estamos dos acontecimentos, mais difícil nos é descortinarmos neles uma configuração histórica coerente. As classificações que adotaremos para abordar a música do nosso século são necessariamente vagas e provisórias; outros esquemas seriam possíveis. Os historiadores do futuro, com o privilégio de uma maior distância, encontrarão, sem dúvida, formas mais seguras de esquematizarem a história deste período.”⁷

O pensamento anterior reflete algumas das dificuldades associadas ao estudo da época contemporânea. De facto, constatamos ser mais seguro o estudo de factos passados, com maior distanciamento temporal, que facilite a definição de conceitos, estruturas e dimensões. Serão, quando falamos da arte atual, provisórias as nossas definições, aguardando a validação do tempo e de estudos futuros. Contudo deveremos, quanto a nós, abordar a arte atual, que se faz no momento, procurando divulgar os mais recentes trabalhos e manifestações artísticas, quer a nível nacional, como internacional. José Mesquita Lopes refere:

“Sobre a música contemporânea portuguesa para guitarra pouco está feito e nada publicado. Apenas um número reduzido de guitarristas (mesmo os intérpretes/compositores) se têm aventurado a investigar estes assuntos. O desafio é grande, pois muitas obras portuguesas deste período não estão enquadradas em estilos pré-definidos.”⁸

Sabendo, de antemão, que nunca será uma tarefa simples, cabe-nos assumir o desafio e traçar esse caminho.

Importa, primeiramente, compreender a música atual, a música contemporânea ou a chamada *nova* música.

“O séc. XX é o século da nova música (música nova, música viva, música contemporânea, modernidade, vanguarda). Nova música existiu também noutras épocas: a Ars Nova, ca. 1320 (Idade Média); a ars Nova, ca. 1430 (Renascimento); a Música nuova, ca. 1600 (Barroco); a nova música, ca. 1750 (Classicismo), as novas tendências, ca. 1820 (Romantismo). No entanto, a rutura com a História provavelmente nunca foi tão forte como no séc. XX, e isto graças à renúncia da tonalidade (Schoenberg), até chegar ao abandono do conceito tradicional de música, de obra na sua totalidade (Cage).”⁹

A nova música existiu noutras épocas. Sempre foram identificados compositores que criaram, inovaram para além do que estava estipulado. Deram um salto em frente, em direção ao desconhecido, que apenas se definiu historicamente bastantes anos, senão séculos, mais tardiamente.

Como refere Lopes e Silva:

“(…) eu tenho a certeza que se Bach existisse no século XX utilizaria toda a música eletrónica e todos os recursos, porque ele foi um contemporâneo na sua época. Bach não foi um músico barroco. Não! Bach foi um contemporâneo da sua época. Beethoven foi um contemporâneo da sua época. Mozart foi um

⁷ (Grout, Donald J.; Palisca, Claude V., 2001, p. 697)

⁸ (Lopes, José Mesquita, 2015, p. 2)

⁹ (Michels, Ulrich, 2007, p. 519)

compositor contemporâneo da sua época. Portanto, em cada época, cada criança, cada ser humano, nasce contemporâneo.”¹⁰

Contudo, nem todos os criadores e compositores construíram a sua obra numa tentativa de inovação, de rompimento com o estilo existente na sua época. Refere Umberto Eco:

“(…) o músico tradicional que compunha entre os séculos XVII e XIX, por exemplo, podia tentar as mais ousadas e inéditas inovações formais, mas nunca punha em dúvida determinados princípios basilares, nos quais se fundava a própria possibilidade de comunicação musical, como por exemplo o princípio da tonalidade.”¹¹

O artista contemporâneo põe em dúvida todas as noções que lhe foram ministradas acerca da criação de um objeto artístico. Coloca em questão todos os conhecimentos adquiridos e procura desenvolvê-los, expandi-los, recriá-los como se fosse um novo começo para a arte. Comporta-se como um revolucionário, destruindo a ordem que lhe foi designada e propõe uma outra. O criador contemporâneo está disposto a “começar no vazio”. Jorge Peixinho, em 1969, foi mais longe ao afirmar:

“A vanguarda é essencialmente revolucionária, em relação a todos os valores ideológicos, estéticos e morais. Tende para a subversão dos pseudovalores herdados de uma sociedade ultrapassada e cristalizada, de uma sociedade vegetativa e em decomposição.”¹²

A música e a arte contemporânea são partes integrantes da essência da sua época; representam, à semelhança de outras áreas como a política, a economia e a sociedade, o período histórico da altura da sua criação. No caso do séc. XX, o tempo e o espaço são experimentados de uma maneira nova, como afirma José Maria Pedrosa Cardoso:

“A música no séc. XX caracterizou-se por uma crise global contínua: após o colapso da música tonal, fizeram-se experiências, ensaiaram-se sistemas e o mais que se conseguiu foi a tolerância e a aceitação de uma pluralidade de estilos.”¹³

Em concordância, Lopes e Silva, refere:

“O contemporâneo é aquele que assume uma nova postura do seu tempo, nasceu contemporâneo e com a sua sensibilidade de progresso, dar mais um bocadinho de si próprio (...). Todos os contemporâneos trazem progressismo, dar um passo em frente, aparecer um pouco de energia nova. Porque é que a gente diz que Fernando Pessoa foi o nosso melhor poeta da época dele. Porquê?! Porque ele soube dar passos em frente.”¹⁴

Em Portugal, particularmente, o isolamento das décadas de trinta a cinquenta começará a ser quebrado pela progressiva abertura do país ao exterior, à vulgarização dos *mass media*: a rádio, a televisão e o cinema. A imagem

¹⁰ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 88)

¹¹ (Eco, Umberto, 2011, p. 239)

¹² (Costa, 2015, p. 238)

¹³ (Pedrosa, 2010, p. 108)

¹⁴ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 13, 14)

preponderante do nosso séc. XX musical é a de uma cultura ultraperiférica, geográfica e artística.

“(...) vítima de um desfasamento crónico em relação ao modelo evolutivo da modernidade global e do progresso desenhado a partir dos grandes centros musicais internacionais.”¹⁵

Mas, devido ao estabelecimento, entre nós, da Fundação Calouste Gulbenkian (1956) constituiu-se um dos mais importantes fatores de mudança na música portuguesa. Através do seu sistema de bolsas de estudo, a Gulbenkian sempre teve um papel relevante na formação da maioria dos músicos portugueses, da nova geração, bem como a organização, desde 1970, de temporadas regulares de concertos, com a participação de artistas nacionais e internacionais. Ao nível da criação musical, os anos sessenta marcam uma rutura acentuada com o panorama das décadas anteriores. No contexto asfíxiante de um país profundamente isolado, resistente à modernidade, são importantes as primeiras tentativas de Jorge Peixinho, figura que viria a tornar-se central no vanguardismo musical. Bolseiro da Fundação Gulbenkian, estudou com Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono, referências centrais dos cursos de verão de Darmstadt, onde eram divulgados os princípios do serialismo, da escrita aleatória, da experimentação tímbrica, das técnicas eletroacústicas, da colagem e do teatro instrumental.

“(...) Será principalmente a partir dos cursos de música contemporânea realizados em Darmstadt na Alemanha que os compositores portugueses da geração de sessenta começarão a renovar o panorama da composição entre nós, contando-se entre eles Álvaro Cassuto, Filipe Pires, Jorge Peixinho, Constança Capdeville e Álvaro Salazar.”¹⁶

O papel dos cursos realizados em Darmstadt foi extremamente relevante, uma vez que muitas das ideias aí apresentadas se espalharam pelo mundo e estimularam novas experiências da parte de compositores dos mais diversos países. Cada compositor trabalhou independentemente, desbravando novos caminhos, apurando a própria linguagem, estilo e técnicas pessoais. Não houve qualquer espécie de sujeição a um corpo coerente de princípios, à semelhança do que aconteceu até ao início do século XX. Lopes e Silva, na primeira pessoa, explica a sua vivência destes cursos:

“(...) era o ambiente que, durante aquelas duas semanas ou três semanas, vinham compositores e artistas de todo o mundo, mas de todo o mundo, apresentar os seus últimos trabalhos, últimas novidades, teorias, filosofias criativas. Era tudo apresentado pela primeira vez, explicado, realizado e todos os dias nós ouvíamos, durante duas ou três horas, além das sessões que tínhamos digamos, não lhe chamo obras, chamo-lhe vivências com os compositores, a falar das suas obras, a falar da sua criatividade, dos seus sonhos, das suas novas perspectivas do futuro, portanto, todo o mundo estava ali a trabalhar para o presente mas a olhar para o futuro e, portanto, cada sessão, cada obra era um admirável mundo novo, para todas as dimensões, instrumentais, coreográficas, tudo o que se possa imaginar, não é?! E, portanto, era assim uma espécie de lavagem ao cérebro, no bom sentido e que eu, pelos menos, fiquei completamente aberto para todas as dimensões possíveis e imaginárias, de que tudo era possível, o que se imagina para o futuro e cada um começar a imaginar ou a pôr em causa, no

¹⁵ (Costa, 2015, p. 216)

¹⁶ (Brito, Manuel Carlos; Cymbron, Luísa, 1992, p. 171)

bom sentido, não era a dizer que era mau ou assim: “Olha tudo o que fiz até aqui já pertence ao século passado” – Não tinha sido o mês passado, mas quer dizer, a criatividade era de tal ordem rápida e emocionante, que era de todo o mundo afluir aquele espaço e apresentar as suas criatividades, da América, da China, Japão, de todo, todo o planeta, intérpretes fabulosos que ninguém conhecia, jovens, outras pessoas de mais idade, mas todo o mundo aberto ao admirável mundo novo, cada momento era diferente do momento anterior, eu sei lá, portanto, foram dimensões, enfim, que me transfiguraram completamente, a minha forma de ser, de estar, de “ouvir” a música, a criatividade, a sensibilidade, o espaço, o tempo, a sensibilidade do ser humano, não deste ou daquele, não, humanidade em si como um grupo.”¹⁷

Lopes e Silva dava, aos seus alunos, obras cada vez mais próximas do século XX e ensinava as técnicas contemporâneas que tinha estudado na Alemanha. Como forma de consolidação da estratégia de implementação, realizava conferências para dar a conhecer essas técnicas e conhecimentos.

A música posterior a 1950 deverá se analisada de forma distinta em relação à criação musical anterior. Grande parte dos seus compositores são ainda vivos e deram origem ao chamado pluralismo estilístico e de identidade individual.

“Durante a maior parte do séc. XX, a música clássica proporcionou à maioria daqueles que a escutavam algo equivalente ao acesso do mundo dos sentimentos. Durante a maior parte do século XX, continuou a fazê-lo junto de públicos cada vez mais vastos, criados pelo desenvolvimento da rádio e da gravação do som – que, no entanto, criaram também o grande público da música popular. Apanhada entre uma rival poderosa, por um lado, e a redução de apoiantes, por outro, a música clássica perdeu, à medida que o século avançava, parte da sua transparência emocional. A música que, dantes, parecia inteiramente acessível passou a abrigar segredos. As novas composições musicais tornaram-se mais difíceis de ouvir, talvez mais devido a esta mudança de perspectiva da audição do que devido ao facto de alguma música moderna (mas não toda, de modo algum) ser difícil.”¹⁸

A noção de discurso musical alterou-se e a música passa a organizar-se num espaço sonoro livre de qualquer convenção, permitindo a criação espontânea. No espaço sonoro os sons movem-se como as linhas, as cores ou os volumes de um quadro abstrato. A música já não se destina somente a ser veículo de sentimentos e de estados de alma. A expressão sensível da criação musical já anteriormente tinha dado lugar à especulação cerebral, quando Arnold Schoenberg sentiu que a música chegara a um impasse. A *nova música*, do século XX, compreendida entre 1900 e 1930, traduziu uma rejeição quase total dos princípios consagrados de tonalidade, ritmo e a forma musical. O serialismo foi o princípio da separação entre a música e o grande público.

“Theodor Adorno declarara em 1940 que aqueles que ainda se compraziam em ouvir Schubert ou Händel se podiam incluir entre os “coleccionadores de borboletas”. (...) Em 1952, Pierre Boulez proclamava a inutilidade de toda a música que não sentisse a necessidade de empregar a linguagem dodecafónica inspirada na Segunda Escola de Viena.”¹⁹

¹⁷ (Silva, 2016, Anexo1, p. 105)

¹⁸ (Kramer, Lawrence;, 2009, p. 25)

¹⁹ (Cartaxo, António;, 1996, p. 313)

Os antigos princípios de criação estética da música são negados de maneira radical. A música já não deverá ser necessariamente bela e agradável, mas sim autêntica e, por isso, também feia. A atitude estética, perante o conceito de música e obra de arte musical, transforma-se. A modernidade já não se rege por regras objetivas e intemporais e a vanguarda entende-se como um movimento progressista que se opõe a toda a estagnação musical, abrindo-se a inovações ousadas como o atonalismo, a música eletrónica, o teatro musical experimental.

O conceito e a definição do que é arte modifica-se. A evolução das poéticas, a partir do romantismo tardio, denuncia uma modificação sensível do conceito de arte no âmbito da cultura moderna, e leva os críticos ou historiadores das poéticas a perguntarem-se até que ponto esta modificação é radical.

“(…) Mas de há um tempo para cá, a ideia de uma “morte da arte” volta com certa insistência fora do quadro idealista, em escritos críticos de vária ordem, sempre que se pretende discutir a situação e destino da arte contemporânea.”²⁰

A mudança na definição do conceito de arte, do valor estético concreto face ao valor cultural abstrato, levou a que muitos críticos olhassem para a “morte da arte”, como se tratasse de um facto histórico apocalíptico. Importa por isso referir que, no plano do conceito, para a arte contemporânea tem significado a celebração da máxima consciência da essência de artisticidade na desmontagem das suas estruturas e, portanto, não uma “morte de arte”, mas uma desconstrução, transformação do próprio conceito de arte. Busca-se a libertação, ainda que dentro de limites próprios, de novas formas de artisticidade, que talvez esperem ainda uma adequada dimensão filosófica. Lopes e Silva refere esta visão aquando da composição da obra “Transfiguração”, a partir do “Prelúdio da Suite em Ré menor para alaúde, BWV 999”, de Johann Sebastian Bach:

“Eu peguei no estudo, analisei tudo e resolvi fazer uma transfiguração do prelúdio de Bach. É uma transfiguração em quatro partes em que são os elementos de que é composto o prelúdio. Toco a parte dos baixos, a parte do acompanhamento em arpejo, a parte melódica também dos baixos etc., mas dando-lhe uma transfiguração como se tratasse de uma obra contemporânea em homenagem a Bach (...). Portanto, primeiro a melodia do baixo, depois a seguir o acompanhamento, depois a seguir, digamos, já uma linha melódica, mas eu vou dando-lhe um nome, como pode verificar, enquanto que este aqui é um canto rouco, obstinado, aqui é uma insistência com ternura, muito sensível (...) transfiguração também do Bach do século XVII para o século XX (...). Transfigurei o prelúdio de Bach, fazendo um sonho, uma criação da personagem, que eu adoro e muito admiro do Bach (...).”²¹

Definições teóricas da arte, propostas por muitas estéticas filosóficas, como “a arte é beleza”, “a arte é forma”, “a arte é comunicação”, não passam da sua dimensão histórica, ligadas a um universo de valores culturais em que, quando existe um rompimento com o que até aí tinha sido estipulado, é inevitavelmente encarado como a sua “morte”. A postura correta será, contrariamente à anterior, avaliar a experiência artística, através de vários níveis de reflexão, ascendendo aos planos da crítica e da

²⁰ (Eco, Umberto, 2011, p. 127)

²¹ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 83, 85, 88, 90)

história, e reconhecendo a intencionalização da experiência artística. Mas isto não quer dizer que a música deva evitar o mundo dos sentimentos que suscita no ouvinte.

“(…) Ora uma definição conceptual da arte forma-se através de um trabalho preliminar de análise, decantação, descrição compreensiva e interpretativa de experiências concretas. (...)”²²

A ideia do que é arte muda continuamente. O que para uma determinada tradição cultural era arte, vai desaparecendo face aos novos modos de operar e fruir. Não será, pois, fácil encontrar uma definição geral da arte. Qualquer definição atingida terá os seus limites, marcados pela historicidade e, portanto, suscetível de modificação noutra contexto histórico. Contudo, com as suas limitações, é indispensável definir uma série de fenómenos criativos concretos que fuja à visão geral da arte, ainda que seja importante aclarar pontos de referência históricos e orientados para uma escolha crítica ou operativa. Num novo período histórico é necessário reconhecer a “morte” de determinadas formas e o seu renascimento em outras novas. Tomando como exemplo, a criação do arquiteto não é puramente estética; ela demonstra como as novas exigências tomam forma. A pesquisa de novas formas é direcionada para a pesquisa do som e dos seus parâmetros internos. O músico questiona a natureza dos sons e realiza um estudo experimental deles, abrindo-se-lhe possibilidades, até aí, ignoradas. O progresso tecnológico tornou possível a multiplicidades de caminhos e libertou a escolha.

“A obra é sempre um processo inconcluso, muda no tempo como a transformação e a bagagem cultural do intérprete. A partitura é um meio e nunca um fim, na realidade é sempre necessário captar o que o texto oculta dentro de si.”²³

“O conceito de obra aberta inclui a indeterminação de vários parâmetros onde o compositor os deixa deliberadamente em aberto (formas e conteúdos), para que o executante no seu ato de interpretação seja criativo e esta ganhe um cunho mais pessoal.”²⁴

Apresentando-se como incentivo para uma interpretação pessoal, por parte do executante, embora respeitando os traços basilares da obra, o desenvolvimento da poética contemporânea levou a um tipo de obra aberta, contribuindo para a educação estética do público comum. No conceito de obra aberta o autor realiza um objeto acabado, preciso e definido, que será fruído por diferentes intérpretes, segundo as características do seu tipo de formação ambiental e cultural. Portanto, ser fiel à obra implica reproduzi-la com cunho pessoal, tornando-a diferente de outros intérpretes e, por isso, o discurso musical não segue necessariamente uma única direção. A própria obra conduz os intérpretes de modo a que surjam várias respostas diferentes, ainda que, sempre controladas pelo compositor. Leo Brouwer, por exemplo, ao compor a obra “Tarantos”, cria diferentes enunciados para que seja o intérprete a decidir a própria estrutura da obra – diferentes ordenamentos dos enunciados provocam fruições distintas. É inteiramente sugerido ao intérprete que, materialmente,

²² (Eco, Umberto, 2011, p. 136)

²³ (Lopes, José Mesquita, 2015, p. 29)

²⁴ (Lopes, José Mesquita, 2015, p. 27)

recomponha a obra de acordo com uma escolha estrutural própria. Também a obra que acompanha, em pano de fundo, grande parte da entrevista a Lopes e Silva (Anexo 1), *Le Marteau sans Maître*, composta por Pierre Boulez, foi fundamental e um marco nos anos 50. Fundada sobre um princípio rigoroso, mas com liberdades de escolha e fortemente influenciada por Schoenberg, Stravinsky e Messiaen, tornou-se uma obra prima. Lopes e Silva explica, referindo-se à obra “Transfiguração”:

“(...) eu não acrescento nada, nada meu, é exatamente só o que está no prelúdio, só que lhe dou um temporalidade, uma sensualidade e uma sensibilidade que o intérprete tem que tentar aproximar-se e libertar-se de toda a quadratura a que ele está viciado a tocar em dois por quatro, três por quatro... ternário, não, não! Ele cria o seu tempo, o seu andamento, segundo o que está indicado. Eu digo vagaroso; o meu vagaroso não é igual ao seu, não é igual ao intérprete que vai tocar (...). (o intérprete) É um colaborador da criação da obra. Eu simplesmente sou o alicerce. O edifício e o colorido depois vai ser o intérprete ou o aluno a realizá-lo.”²⁵

A poética da nova música luta a favor de uma abertura, contra a unipolaridade e a natureza fechada da obra tradicional. A situação característica da música contemporânea é aquela em que o acontecimento que é criado, seguido a um definido estímulo, surge sem que nenhuma razão o ligue ao antecedente. A música resolve a crise com uma nova crise, deixando o ouvinte num mundo sonoro que perdeu as referências pré-estabelecidas. Já na música clássica, mais tradicional, a tonalidade atrai toda a composição, girando em torno dela sem se afastar, a não ser por breves momentos. Os momentos de crise são resolvidos na direção da tonalidade. A música serial, base de grande parte das composições de Lopes e Silva, prevê uma contínua rutura com regras estabelecidas, exigindo menos passividade ao ouvinte, em comparação com uma composição clássica. Enunciamos a referência serial na sua obra “Reflexos e Encantamentos”:

“Portanto, é o sistema serial, claro, depois vou desenvolvendo também harmonicamente, acusticamente, etc. Há um desenvolvimento criativo, de composição e vai aumentando os volumes sonoros.”²⁶

Lopes e Silva diz também, a propósito desta obra, que cria a pensar na dimensão de reflexão e da transmissão de sensações. Não valoriza por si só o virtuosismo, a velocidade, presentes na maioria do repertório composto na chamada música clássica mais tradicional.

A música nova promove atos de liberdade consciente e cabe ao ouvinte compreender a obra como uma organização aberta. A evolução do serialismo e da estética aleatória conduziram a uma conceção dinâmica da música, como experiência, simultaneamente sonora e visual. Tratou-se de, mais do que encenar música, apresentar uma obra em que se combinava as dimensões do gesto, da palavra, do som e em que os intérpretes deveriam assumir-se como atores. O teatro musical experimental nasceu depois de 1960, integrado numa estética alargada, explorando

²⁵ (Silva, 2016, p. 87, 97)

²⁶ (Silva, 2016, p. 101)

todas as potencialidades da música e da expressão associadas ao gesto, além de fazer incursões numa grande diversidade de formas e expressões. Lopes e Silva, durante grande parte da sua entrevista (Anexo1), faz referências a aquilo a que chama de ritualização. Esta ritualização diz respeito à luz, amplificação, gestos performativos, entre outros. É exemplo a seguinte referência de Lopes e Silva:

“A solo eu escrevi para guitarra, para voz, para contrabaixo, vários duos, mas dentro do teatro musical, já com uma linguagem diferente com fitas magnéticas naquela época e depois mais tarde. Mais tarde é que eu então escrevi um ciclo de obras a solo.”²⁷

Lopes e Silva define um novo conceito dentro das ideologias do teatro musical. Chama de *evento artístico* a toda a execução de uma obra, atendendo à cenografia, iluminação, som, indicações de gestos, entre outras. A preocupação é de que o intérprete participe na criação temporal, sensorial e interpretativa. Que sejam exploradas todas as dimensões criativas e figurativas.

“Até que eu pus aqui deixar o braço levantado, braço direito depois de tocar, levantado enquanto existir som (...). E depois sem se mexer já fica com o braço no ar, desaparece o som e depois muito delicadamente (...). É como se fosse o Bach a pensar, no seu ritual, o que é que ia fazer, como deveria escrever coisas (...). É o momento em que tudo está a acontecer.”²⁸

Valoriza a dimensão coreográfica, através de luminotecnia, de um espaço especial. Também a colocação do intérprete vai ter muita importância, se está mais à frente do espaço da performance ou mais recuado. Dá como exemplo:

“Não, o guitarrista hoje até vai tocar sem sapatos, toca só com meias pretas, mas dentro de um foco de luz.”²⁹

Toda essa dimensão coreográfica e artística deverá ser pessoal, dentro do conceito da obra aberta.

“No século XX os compositores procuraram exercer um controle total sobre a execução através de um sem-número de indicações relativas à dinâmica, ao modo de ataque, ao tempo (frequentes indicações de metrónomo), às pausas e aos ritmos (diferentes de compasso, subdivisões pormenorizadas e complexas do compasso).”³⁰

Lopes e Silva elabora a sua dialética, ao nível das indicações nas obras, com base em ideias muito específicas e rigorosas. Recorre muitas vezes às cores e indicações de carácter. Explora novas técnicas e novos pormenores na execução e na resposta tímbrica do instrumento. Lopes e Silva diz:

(...) eu abordo todas as dimensões acústicas e psicoacústicas (...). E depois há as respirações, são muito importantes (...). Portanto, aqui tem a dinâmica toda marcada, quando eu escrevo a nota em losango é

²⁷ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 81)

²⁸ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 87)

²⁹ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 103)

³⁰ (Grout, Donald J.; Palisca, Claude V., 2001, p. 748)

em harmónico, ponho por cima também metálico, aqui em pizzicato, lento acelerando. Portanto, está tudo indicado, crescendo gradualmente ao mesmo tempo (...).”³¹

Expressões como Pizzicato um pouco sonoro, Insistência com ternura, Meio-Pizzicato sonoro, calmo expressivo, A caminho da claridade, Luminosidade suplicante, Canto rouco – obstinadamente, Pizzicato vagaroso, refletem a preocupação do compositor em transmitir as suas ideias estéticas sem limitar-se apenas às indicações metronómicas. Indica estados de carácter fundamentais à interpretação das obras, não deixando de provocar uma maior envolvimento estético por parte do intérprete.

Terminamos este capítulo como começámos; a definição de conceitos aguarda o distanciamento temporal e é cada vez mais difícil catalogá-los. Por exemplo, a medicina, atualmente atribui categorias a um certo tipo de doenças e não define rótulos finitos, rapidamente contrapostos pelo avanço da ciência e pela evolução da própria enfermidade. Não, a música não está doente! Pelo contrário, está viva e de boa saúde! Mas, não será algo semelhante o que se deverá passar com a música contemporânea? É nosso dever criar novas estéticas e, acima de tudo, sermos contemporâneos.

“É possível que uma época futura venha a encarar a música do séc. XX não apenas como uma época própria, não apenas como o fim da música tonal, que durou cerca de 300 anos (ca. 1600-1900), mas antes como a crise de uma unidade temporal maior: crise da Idade Moderna desde a Idade Média, de um milénio ou de mais ainda.”³²

3.3. A Obra para Guitarra de Lopes e Silva



Figura 8 - Lopes e Silva em sua casa.

³¹ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 92)

³² (Michels, Ulrich; 2007, p. 519)

Ainda que consideremos Lopes e Silva como uma figura incontornável na vanguarda da música em Portugal, a falta de divulgação das suas composições torna difícil o seu conhecimento. Também a ausência de edição de muitas das suas obras não permite uma enumeração fácil. Além das composições para outro tipo de instrumentação, são conhecidas as seguintes obras para guitarra³³:

- *Canção*, para Barítono e Guitarra, 1969;
- *Oito Estudos para a Iniciação á Guitarra Clássica*, para Guitarra, 1972;
- *Tensão e Distensão*, para Guitarra, 1972;
- *Diálogo*, para formação de câmara (de 2 a 8 instrumentos): Guitarra, Harpa, Géstica e Instrumentos Diversos, 1973;
- *Epígono I*, para Guitarra Amplificada e Mimo, 1978;
- *Sub-Memória*, para Guitarra Amplificada, 1981;
- *Transfiguração*, para guitarra solo amplificada, 2009;
- *Poslúdio*, para guitarra solo amplificada, 2009;
- *Reflexos e Encantamentos*, para guitarra solo, 2009.

3.3.1. Análise e descrição das obras desenvolvidas no Estudo de Caso

A procura da transversalidade, em todas as áreas que desenvolveu, foi sempre uma das preocupações de Lopes e Silva. Podemos afirmar que a sua criação musical integrava as mais variadas dimensões, enquanto artista performativo e, simultaneamente, enquanto docente de guitarra. Mais do que dar a conhecer aos seus alunos o repertório erudito da música, dos compositores e períodos históricos, regia-se pelo desenvolvimento da criatividade e da transmissão de novas estéticas. Compunha com frequência obras para guitarra, dedicadas aos seus alunos, com elementos abertos à criação artística. Muitas dessas composições, por não terem sido publicadas, ficaram esquecidas. Além das composições produzidas electroacusticamente, de carácter performativo, os universos musicais da composição, aprendizagem e interpretação uniam-se e centravam-se no aluno. Da necessidade de implementar, junto dos seus alunos, obras de autores portugueses são criados os “Oito Estudos para a Iniciação á Guitarra Clássica”, que viriam a ser publicados pela editora Valentim de Carvalho, em 1972.

³³ (MIC, s.d.)

“Disse assim: Não! Tem que haver algo português para a iniciação e, portanto, eu vou escrever oito estudos para a Iniciação - que agora quero aumentar mais quatro mesmo de música mais contemporânea (...)”³⁴

Especificamente, no Estudo nº 8, a escrita rítmica maioritariamente em semínimas, pretende a execução de três notas por segundo, por indicação expressa na partitura. Sem indicação e divisão de compasso, as figuras representativas do som e do silêncio tomam a medida do tempo expresso em segundos, como se pode verificar nas figuras abaixo:

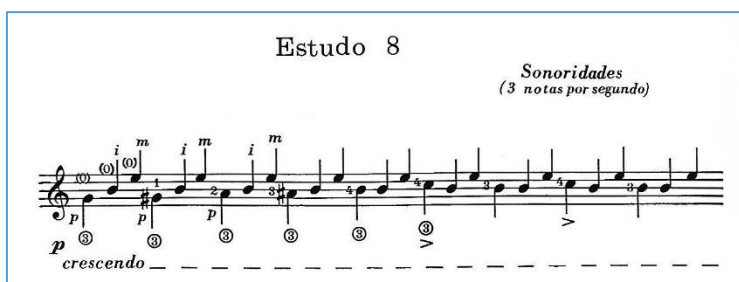


Figura 9 - Estudo nº8

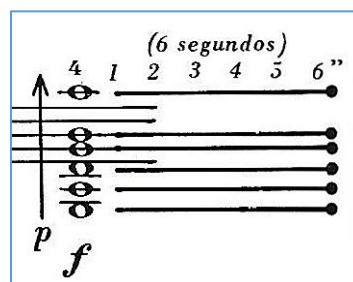


Figura 10 - Estudo nº8

A interpretação deste estudo deverá ser acompanhada por metrónomo, com o andamento definido a 60 batimentos por minuto, representativas do segundo, como unidade de tempo. O metrónomo além de constituir uma ferramenta essencial no estudo e desenvolvimento técnico, torna-se num dos elementos da obra. Resulta, como produto final, numa obra para guitarra e metrónomo, devendo ser interpretada, quer na fase de estudo, como em ambiente performativo, desta forma.

3.3.1.2. “Transfiguração”

“Transfigurei o prelúdio de Bach, fazendo um sonho, uma criação da personagem, que eu adoro e muito admiro do Bach e também em homenagem ao Isaías Sávio porque toquei, o Isaías Sávio também tocou e dávamos a todos os nossos alunos para tocarem este prelúdio de Bach.”³⁵

Composta em 2009, a obra surge essencialmente na vontade de compor e de homenagear os seus professores e mentores. Aqueles que se revelaram marcos e referências durante todo o percurso formativo de Lopes e Silva.

“(…) foi a primeira, escrevi-a ainda estava em Lisboa e, quando a acabei, vim para aqui para Paço de Arcos. Então foi uma obra que pensei escrever, uma série de obras dedicadas aos meus professores, ao Duarte Costa, ao Pujol, ao Sávio, ao Segóvia, enfim aos professores de guitarra que eu tive.”³⁶

“(…) eu decidi escolher uma obra de Bach acessível para fazer uma homenagem ao Isaías Sávio e, portanto, vou escolher o prelúdio para alaúde da suite em ré menor e, portanto, não sei muito bem o

³⁴ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 80)

³⁵ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 90)

³⁶ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 82)

que vou fazer, mas vai ser a partir desse prelúdio. Pronto e assim foi. Eu peguei no estudo, analisei tudo e resolvi fazer uma transfiguração do prelúdio de Bach. É uma transfiguração em quatro partes em que são os elementos de que é composto o prelúdio. Toco a parte dos baixos, a parte do acompanhamento em arpejo, a parte melódica também dos baixos etc., mas dando-lhe uma transfiguração como se tratasse de uma obra contemporânea em homenagem a Bach. Bom, e eu então dividi em quatro partes, como está aí e pode ver e, portanto, utilizei, portanto, uma dimensão acústica, uma dimensão, não pus uma figuração musical porque eu quero que seja o tempo, que o intérprete encontre o tempo ideal, só pus o andamento, os andamentos, o vagaroso, o moderato, mas não quis fazer uma figuração como está no prelúdio de Bach para o intérprete sentir um tempo dele, porque ele não está a tocar o prelúdio de Bach mas quando for publicado vai haver lá uma nota que diz assim: Se por vontade do intérprete, se o intérprete quiser, depois de tocar a Transfiguração, se quiser fazer também uma homenagem ao Bach toca o prelúdio de Bach como Bach escreveu.”³⁷

Á semelhança do Prelúdio da Suite em Ré menor para alaúde, BWV 999, de Johann Sebastian Bach, Lopes e Silva mantém a tonalidade original nas quatro peças que constituem a obra “Transfiguração”. A ausência de indicação de compasso pretende oferecer a visão do fraseado, da fluidez estética sem demasiadas limitações impostas ou segmentações.

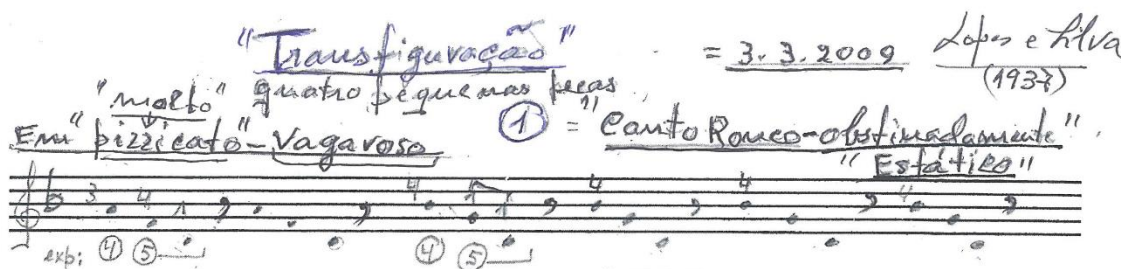


Figura 11 - Início da obra "Transfiguração" (peça 1).

Pretende, desta forma, obter a sua visão estética da obra original. As peças são encaradas como um todo, apenas divididas através de respirações. Dá ao intérprete a possibilidade de definir, embora de forma balizada, a sua dimensão temporal. A obra é transportada para o nosso tempo através de uma estética contemporânea, escrita para ser interpretada com guitarra amplificada. Não com o intuito de produzir uma grande massa sonora, mas para que todos os elementos dinâmicos se tornem audíveis. As indicações dinâmicas são muito precisas e com diferenciações de intensidade muito contrastantes e, sem amplificação do instrumento, alguns desses elementos tornar-se-iam difíceis de acompanhar.

“Eu quero, não propriamente com uma guitarra amplificada, no sentido de parecer muito som, não. É para que os harmônicos, porque isto como é tudo tocado em pizzicato, depois à distância não se ouve muito bem, porque esta (a primeira obra) tem que ser mesmo muito pizzicato.(...) É assim, só que eu queria que o pizzicato fosse um pizzicato audível e então se se colocar um bocadinho de amplificação todo o mundo vai ouvir, mas não é para ser BUM, BUM, BUM, uma coisa grande não, é só um bocadinho para que as ressonâncias que estão dentro da guitarra, que não se ouve, que se ouça cá fora.”³⁸

³⁷ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 83, 84)

³⁸ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 84)

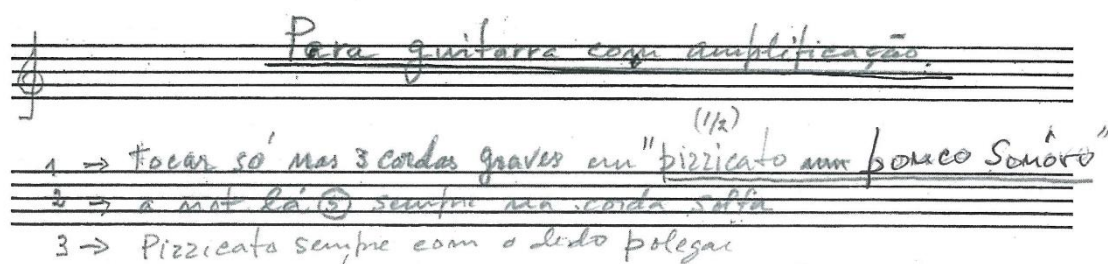


Figura 12 - Indicações de interpretação.

Lopes e Silva explica o ponto de partida da criação da obra:

“(...) eu imaginei o Bach de todas as maneiras. A personalidade de Bach, a figura de Bach e a música do Bach altamente mecânica, matemática e então o que eu pensei foi assim: não, como é que o Bach estaria, sentiria de manhã quando se levantava, tomava o pequeno-almoço e depois tinha que escrever todos os dias, obrigatoriamente uma música para ser tocada à noite daquele dia. Para a cerimónia ritual, todos os dias. Era a profissão dele. E então eu disse assim: Quando Bach escreveu esta suite, começou por este prelúdio e, portanto, não sabia o que ia escrever e, portanto, tomou o pequeno-almoço e começou a andar de um lado para o outro a imaginar o que é que ia escrever.”³⁹

“E então, no seu soalho de madeira, a pensar, o que vai ser hoje, o que vai acontecer, o que vou escrever hoje, tenho que escrever aquela música religiosa, mas sempre a caminhar sempre no mesmo andamento, pum, pum, pum.... Bom e andou ali... E quando passado um bocado, vou escrever uma suite para alaúde e vai começar por um prelúdio. Bom e então eu disse assim: Com certeza como estava a pensar nisso e sempre a caminhar com o mesmo andamento eu pensei nos passos do Bach, andar de um lado para o outro, eu não vou pôr medida nenhuma, figuração nenhuma, nem compasso.”⁴⁰

As expressões *pizzicato vagaroso* e *canto rouco, obstinadamente estático* indicam a medida e o carácter do andamento, procurando transmitir os pensamentos e a vivência de Bach, quando confrontado com a sua rotina:

“Como é pizzicato, como é pizzicato, portanto é como se fosse um som rouco, apesar se eu estiver rouco e cantar AARRR, AARRR.... É rouco, não é?! Um canto rouco e obstinadamente porque o Bach, na minha imaginação, teria andado e sempre a pensar no que ia fazer. Ele nem se lembrava que estava a caminhar, de um lado para o outro e agora o que que hoje eu vou tocar, hoje vou escrever, pronto e então obstinadamente, a pensar naquilo sempre com a mesma velocidade, para a frente, para trás e então ele a pensar o que é que eu vou fazer hoje?! Tenho que fazer, sou obrigado a fazer, obstinadamente estático, estaticamente porque ele não estava a compor nada, estava a imaginar o que é que devia compor nesse dia.”⁴¹

As quatro peças organizam-se e expõe as vozes que constituem o prelúdio original. A primeira peça define a melodia do baixo, seguida das notas intermédias, na segunda.

³⁹ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 84)

⁴⁰ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 84)

⁴¹ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 85)

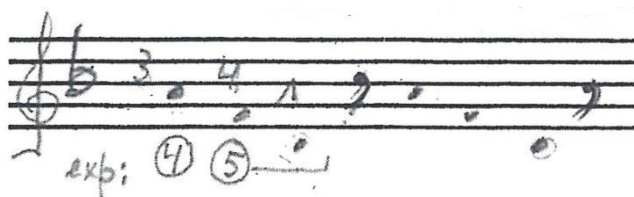


Figura 13 - Escrita da Peça 1.



Figura 14 - Escrita da Peça 2.

A terceira peça desenvolve uma linha melódica mais extensa. Surge como resultado da soma dos grupos de figuras das duas primeiras, isto é, se na primeira peça existem grupos de três figuras e se na segunda são utilizados grupos de quatro figuras, a terceira resulta em grupos de sete figuras, seguidas de respirações.

“Aqui há também uma coisa que eu desenvolvi foi, portanto, o primeiro tem um grupo de três notas, pode verificar por favor. (...). Portanto é um grupo de três notas e respiração. Aqui passa para quatro notas e respiração e eu já ponho em vez de ser vagaroso aqui é calmo, pizzicato um pouco sonoro, enquanto este é praticamente surdo, rouco, este aqui já tem que ser um bocadinho mais claro. (...). Calmo expressivo, aqui tem um grupo de quatro e aqui vai ter um grupo de um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, pois é exatamente. Portanto, porque quatro e três dá sete, portanto está aqui e é o número de notas que está no arpejo de Bach. Portanto eu, do arpejo que faz o Bach de acompanhamento, primeiro escolhi três notas, depois quatro e depois juntei as duas, quatro mais três, sete. Portanto estava caminhando para o final e então nesta eu já pus o pizzicato um pouco mais sonoro que o anterior, cada vez (...)”⁴²

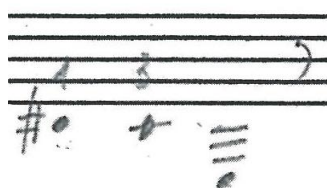


Figura 15 - Grupo de 3 figuras (peça 1).



Figura 16 - Grupo de 4 figuras (Peça 2).

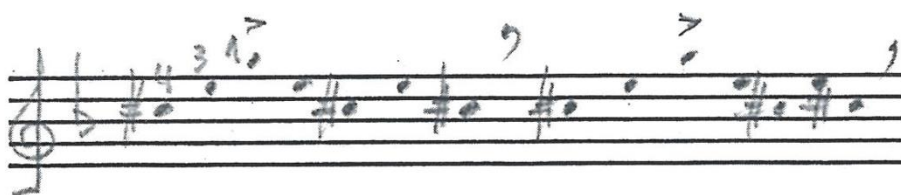


Figura 17 - Exemplo da soma dos grupos anteriores: Peça 3.

⁴² (Silva, 2016, Anexo 1, p. 85, 86)

Até aqui o pizzicato toma várias tonalidades tímbricas, desde o *pizzicato* (total) presente na primeira peça, *pizzicato um pouco sonoro*, na segunda, e o *meio-pizzicato* um pouco sonoro, na terceira. Como indicação técnica, entende-se por esta gradação de *pizzicatos* a diferente pressão da mão direita sobre as cordas.

A quarta e última peça é interpretada sem pizzicato, transmitindo a ideia de claridade. A noção de obra aberta está presente em todas as peças, dando liberdade ao intérprete de criar as suas codas e de interpretar, após a obra completa, o prelúdio original de Bach.

“Nesta aqui eu fiz esta versão, queria fazer dois finais, ou a esta e depois a seguir se aluno quiser ou o guitarrista toca o prelúdio de Bach ou então toca a outra versão, se for já um virtuoso ou um guitarrista, vai tocar a outra versão que eu fiz, que fiz lá em Castelo Branco, onde tem, tem isto exatamente o que está aqui, mas depois no fim eu acrescento uma coda final que já não tem nada a ver com Bach, tem a ver já com a música contemporânea, abstracionista.”⁴³

O prelúdio de Bach está presente na quarta peça através da sobreposição dos elementos.

“Sim, o que está aqui, está tudo no prelúdio, tudo no prelúdio, só que aqui em vez de colocar as notas separadas pus simultâneas. Portanto aqui já não tem pizzicato nenhum, porque tem que tocar até as notas simultâneas, um pouco calmo, já não é tão vagaroso como o primeiro, digamos já seria quase o dobro do primeiro, sempre acentuado e sonoro e o título é: Luminosidade Suplicante. Ele veio cada vez, se motivando, se motivando e a beleza já é tanta que já não há pizzicato nenhum, é um som luminoso, mas tocado como se ele estivesse a fazer uma súplica de agradecimento e de amor à música de Bach. Portanto, eu pus-lhe o nome de Luminosidade Suplicante. Pim, pim, as respirações. Esta (a primeira) e esta (a última) são completamente diferentes. Súplica, chega aqui demora mais tempo, depois outras duas por aí fora, depois em vez de ser duas já são três e vai acrescentando e depois vai aumentando de uma grande luminosidade, cada vez mais e já com tensões, crescendos, diminuendos, alargandos, portanto e o baixo enquanto o primeiro não tem baixo nenhum depois começa a aparecer o baixo, também duas em cima e dois baixos, portanto forte, aqui já é uma dimensão quase contrapontística sobre um ostinato, que é sempre igual, na sexta e na quinta corda, sempre, sempre, sempre como uma obsessão e para dar uma pujança muito forte, muito forte, muito forte e portanto mas é tocado muito como uma súplica. Plim, plim, aqui piano, quase pianíssimo, sempre acentuado e sonoro, um pouco calmo, assim que aparece acaba a ressonância, respira e depois ataca o outro seguimento. Faz este só quando acaba a ressonância, respira e ataca logo e assim sucessivamente. A nível de pormenor é muito, muito, muito, muito rigoroso. Portanto, eu quero que o intérprete participe na criação temporal, sensorial e interpretativa.”

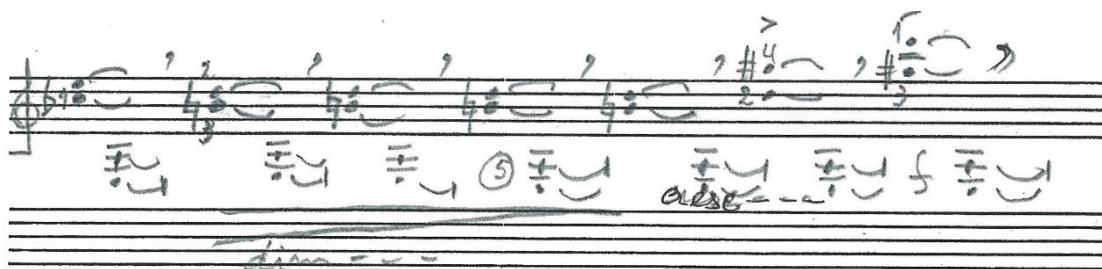


Figura 18 - Exemplo do movimento criado na Peça 4.

⁴³ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 86)

A estética experimental e criativa está bem patente naquilo a que Lopes e Silva chama de ritualização. Todas as dimensões presentes no momento de interpretação da obra, como a postura, tomam extrema importância e são escritas na partitura. Como fatores de desenvolvimento formativo as indicações de carácter constituem, para o aluno, quase um exercício de treino de interpretação.

“Até que eu pus aqui deixar o braço levantado, braço direito depois de tocar, levantado enquanto existir som.”⁴⁴

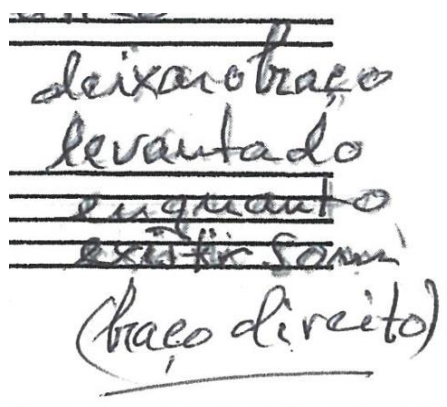


Figura 19 - Ritualização: Indicação no final da peça 4.

Em jeito de resumo de análise, a obra é uma transfiguração da sombra para a luz, do Bach do século XVII para o século XX.

“Sim, de uma sombra para uma luz e uma transfiguração também do Bach do século XVII para o século XX. Eu do século XX sou o Bach, em vez de ser o Bach do século XVII sou o Bach do século XX. Portanto, quero escrever o mesmo prelúdio do Bach, exatamente com o mesmo material, mas “ouvisto” por mim como guitarrista, alaudista, também toco alaúde e vihuela, e já utilizando os meios do século XX, com um bocadinho de amplificação (...).”⁴⁵

3.3.1.3. “Poslúdio”

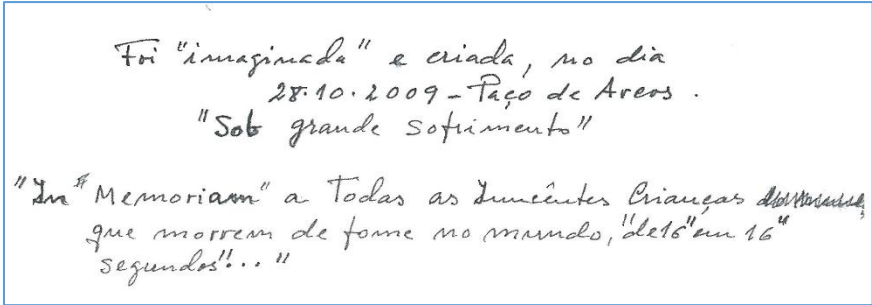
A obra “Poslúdio”, tal como a anterior, foi composta em 2009. Para melhor se compreender a motivação dramática presente na génese da obra, Lopes e Silva refere:

“Essa foi dedicada ao Eng. Malha Valente, como está aqui, e criei essa obra no momento em que li uma notícia no jornal altamente dramática sobre as crianças do Biafra, que estavam naquela miséria desgraçada como todos nós sabemos e que depois ainda por cima foram metralhados. Foram milhares metralhados. Crianças a morrer de fome e de sede. Aquilo fez-me tanta dor tanta, tanta... Eu estava a pensar escrever mais uma obra afetiva e lembrei-me do Malha Valente, que ele tinha estado na véspera

⁴⁴ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 87)

⁴⁵ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 88)

comigo a trabalhar. Pronto, então comecei a criar essa obra que pus Poslúdio, que para mim espiritualmente queria dizer a criança nasce como um prelúdio e depois cai naquela miséria, naquela desgraça e depois ainda é metralhada e, portanto, ele vai existir depois, portanto, é um poslúdio, não é um prelúdio de vida, não, não foi um começo, foi um fim. Foi um poslúdio.”



Foi "imaginada" e criada, no dia
28.10.2009 - Faço de Areos .
"Sob grande sofrimento"
"In Memoriam" a Todas as Inocentes Crianças do Mundo,
que morrem de fome no mundo, "dele" em 16
segundos!... "

Figura 20 - Nota inicial presente na obra "Poslúdio".

Da sugestão do acontecimento trágico do Biafra, sentido por Lopes e Silva, prevalece continuamente a representação sonora, através de um *stacatto* bem definido, de uma rajada de metralhadora presente no momento da execução sumária. De carácter expressionista, explora todas as dimensões tímbricas do instrumento, indicando de forma rigorosa a notação e todas as dinâmicas necessárias à representação das suas ideias musicais. Além de as indicar através da notação musical, reforça-as com o recurso a frases escritas.

"Muito expressionista aliás como toda a minha linguagem e exploro também na guitarra, outra coisa que faço também é explorar novas técnicas e novos pormenores na execução e na resposta tímbrica do instrumento, explorando registos e ataques, portanto, de dimensões tímbricas e, portanto, eu abordo todas as dimensões acústicas e psicoacústicas como no caso desta obra, que vai desde o pianíssimo ao fortíssimo, com dois *f* (*ff*) e três *f* (*fff*)."⁴⁶

Desde a utilização de dinâmicas muito contrastantes aos *meio-harmónicos*, conceito que aplica para definir a subtilidade menos límpida, o discurso musical da obra procura descrever as sensações de alguém que assistiu a toda a ação. Lopes e Silva, com as suas próprias palavras, analisa a obra:

"(...) eu começo a explorar determinados harmónicos e aqui, portanto, esta nota é tocada meio harmónico, próximo, em vez de ser em cima do trasto para sair o harmónico limpo, não; é um bocadinho antes para ser meio-harmónico, eu não quero que seja o harmónico."⁴⁷

"Depois daquela rajada, as crianças nem sequer gritam e, portanto, fica um espaço onde não existe nada. Havia ali pelo menos algo de vida e, portanto, fica uma espécie de vácuo, um vácuo, onde existia aquela desgraça toda e onde ali já não existe nem vida nem morte, nem nada, há só uma dimensão imaginável ou inimaginável de um vazio."⁴⁸

"Portanto que se repete sete vezes, não é por acaso que tem a vezes que deve ser tocado, aqui são cinco, aqui são cinco, aqui são sete, depois aqui são oito, tudo isto, este elemento repete-se oito vezes, este elemento repete sete, este elemento repete cinco mais cinco e depois vem um calmo contínuo,

⁴⁶ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 91, 92)

⁴⁷ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 93)

⁴⁸ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 92, 93)

ritardando muito até ao pianíssimo. Portanto, esta coda final é como se fosse qualquer coisa que já transcende, quer dizer só existe depois daquela, daquele... digamos, crime brutal, horrendo, terrível, só fica aquela imagem na nossa alma, no nosso consciente, depois passa para o subconsciente onde não há palavras para a descrever. O ser humano não tem capacidade descritiva daquilo que viu e que aconteceu. Portanto, por isso é que eu ponho calmo, contínuo, ritardando, muito até ao pianíssimo. Portanto, isto aqui tem uma duração até à extinção do som de cada elemento. Isto toca até acabar e depois vem este, forte, forte. Depois vem este harmónico aqui, segura, depois piano, harmónico artificial e depois repete, repete este intervalo de uma nota pisada com harmónico. Está aqui harmónico natural e deixa vibrar. Aqui não corta nada, deixa vibrar o som até ao fim, portanto, isto dura o tempo que durar não (...) e quando levanta o dedo a tocar, a seguir não pode haver ruído nenhum. É como se fosse uma coisa na alma, como se fosse um pesadelo, em vez de ser, é um sonho, mas é um pesadelo na alma que está no inconsciente. Pronto e assim vai até que chega ao final com um lento, lento regular, vai mudando, digamos, a dimensão total. Não é, harmónico, não é, portanto, chega ao *pianíssimo*, depois metade quase e depois volta ao mais pianíssimo possível, este harmónico quer dizer, já não dá mais para ouvir (...) é mais o gesto. ⁴⁹

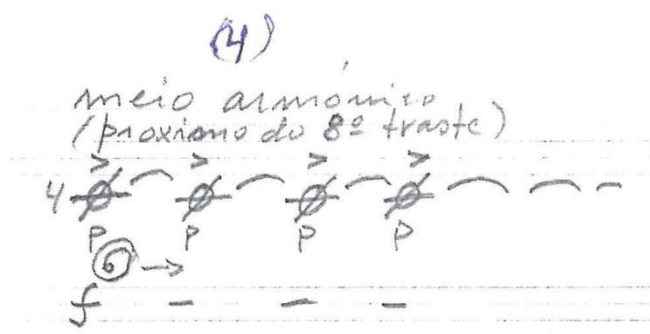


Figura 21 - Indicação de meio-harmónico.

3.3.1.4. “Reflexos e Encantamentos”

Do repertório proposto para o desenvolvimento do estudo de caso, a obra “Reflexos e Encantamentos”, revelou-se como a mais exigente do ponto de vista técnico e musical para um aluno do 5º grau do ensino artístico. A interpretação simbólica presente na obra torna-se difícil de atingir e descodificar neste nível de ensino.

⁴⁹ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 94)

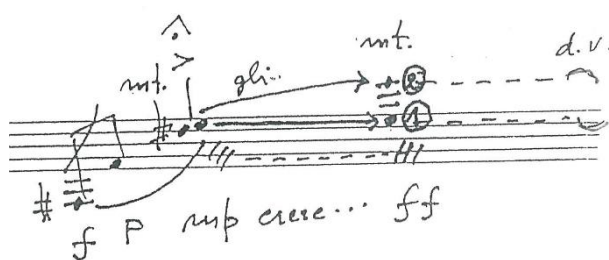


Figura 22 - Exemplo de notação presente na obra "Reflexos e Encantamentos".

Apesar de este facto, decidimos fazer uma análise da mesma, não com o intuito de vir a ser interpretada pelo aluno, mas para que complementasse o nosso conhecimento acerca das composições de Lopes e Silva. Contudo, Lopes e Silva dá a liberdade para que possa ser interpretada apenas uma parte da obra.

"Primeiro porque já é uma obra muito longa e foi pensada para um concertista já mesmo a sério, não é?! Agora, há alguns que já têm uma capacidade, já nasceram grandes guitarristas e grandes intérpretes. Portanto, se ele tiver condições ou até que ele não a toque toda... Mesmo que não toque toda, toca uma parte."⁵⁰

Qualquer outra composição deste autor, que possa vir a ser interpretada, terá um grau de conhecimento mais lato por via da análise das suas obras.

Para guitarra amplificada, apelando à projeção dos harmónicos, a obra canaliza a ambiência sonora para os encantamentos, para a surpresa de encontrar algo que não se espera. A dificuldade não é puramente técnica, do ponto de vista virtuosístico, mas sim estética e da dimensão sonora. Dedicando esta obra a um professor de composição seu, Lopes e Silva refere:

"(...) reflexos e encantamentos que o ser humano é obrigado a ter, é obrigado a ter quando realiza algo ou lhe aparece algo que ele não está à espera. Portanto, e fica, por exemplo de repente, viu uma flor, vê uma flor, aquilo chamou-lhe a atenção. Olha que flor tão linda! Olha que maravilha esta florzinha aqui no meio do mato, ai, ai que maravilha, tal. Ou então faz uma coisa qualquer que não estava à espera ou por exemplo tem uma sementinha e deixa cair no chão, depois passados uns dias passa lá e vê uma coisinha a nascer maravilhosa, uma flor. Portanto vivemos numa dimensão onde tudo são reflexos e encantamentos á nossa volta (...). Olha, olha aquilo não é uma andorinha, olha chegaram as andorinhas, olha que maravilha. Portanto nós estamos permanentemente a ser surpreendidos, provocados e reagir, encantarmo-nos com determinados elementos. O senhor que é músico, o senhor chega à guitarra e toca esta nota. Olha que bonito som tem a minha guitarra, a minha guitarra hoje está com uma reverberação fantástica. Será da humidade? Será, terá menos humidade? Ou será a acústica da sala? Se calhar será a sala e não a guitarra."⁵¹

"Eu digo assim, eu digo uma coisa ou leio uma coisa e depois tenho que parar e refletir sobre daquilo que li. Eu leio um poema e depois (...) isto é uma maravilha. Olha esta frase aqui, olha esta palavra, olha o Fernando Pessoa escreveu aquilo, no meio desta frase, esta palavra que ele escreveu aqui. O resto quase que não interessa, mas aquele, aquele ponto chave é que é o encantamento mesmo."⁵²

⁵⁰ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 101)

⁵¹ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 99)

⁵² (Silva, 2016, Anexo 1, p. 100)

“Pronto, houve aqui uma série de elementos reflexivos que vão provocar ao ouvinte uma determinada sensação, não importa a maneira que cada um vai gostar ou até depois ter, que é obrigado depois a refletir sobre aquilo que ouviu e dizer: olhe eu gostei ou não gostei. Eu gostei mais daquele elemento, eu gostei mais daquele, aí aquele glissando chamou-me à atenção, ah! Mas aquele pizzicato no fim foi tão giro, não estava nada à espera. Portanto, toda a obra é construída a pensar nessa dimensão de encantar, não está aqui o virtuosismo, não está aqui a velocidade, não está aqui a chamada música clássica, olha aqui tem o timbre do fagote, ali do clarinete, ali a orquestra toda, não, é um elemento só, é só um elemento, aqui (...) mas este já tem que fazer um vibrato, depois aqui um harmónico, depois aqui um tremolo sobre esta nota e que depois vem em tremolo, em tremolo e em glissando. Depois glissando aflorando. Portanto aqui já não faz força.”⁵³

Com uma paleta de cores muito diferenciada é sugerida a ideia de um jardim com várias tonalidades. De base serial, a obra vai aumentando os volumes sonoros e desenvolve-se harmónica e acusticamente. À semelhança das obras anteriores, Lopes e Silva indica pormenorizadamente as intenções decorrentes da interpretação da obra, recorrendo à notação e à descrição dos elementos.

“Tudo são encantamentos. Podem ser completamente diferentes, mas o material é sempre o mesmo, a partir da mesma matéria, o que se ouve é sempre a mesma dimensão serial, mesmo que o ouvinte não tenha ideia nenhuma do que é isso é como se fosse um tema. A série está ao princípio e mantém até ao fim. O ambiente é sempre o mesmo a nível psicoacústico digamos, a melodia, em vez de se chamar melodia chama-se uma série, mas está lá desde o princípio até ao fim.”⁵⁴

3.4. Estudo de Caso

3.4.1. Interpretação das obras de Lopes e Silva

Quando foi lançado o desafio ao aluno Nuno Santos para que interpretasse obras de Lopes e Silva, foi-lhe realizada uma pequena entrevista acerca da música e estéticas contemporâneas. Não tendo ainda uma noção formada acerca desta temática, baseou o seu conceito de música contemporânea naquilo que houve e que gosta, associado ao facto de os autores ainda se encontrarem vivos.

“Para mim música contemporânea é a música mais recente, talvez a partir do século XX até à atualidade.”⁵⁵

*“(Em termos musicais, em termos estruturais, em termos de linguagem, basta o compositor ser vivo para ser contemporânea?) Sim.”*⁵⁶

Referiu, como exemplos de música contemporânea, Mark Knopfler. Não manifestámos opinião de modo a obter o melhor seguimento da conversa. Na sua

⁵³ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 100)

⁵⁴ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 102)

⁵⁵ (Santos, 2016, Anexo 2, p. 115)

⁵⁶ (Santos, 2016, Anexo 2, p. 115)

perspetiva, disse ter ouvido música contemporânea em concertos e na televisão. Percebe-se, pelos exemplos que menciona nesta altura, ainda não ter refletido com insistência de modo a conseguir definir o conceito de contemporaneidade. Provavelmente, a grande maioria dos alunos da faixa etária do Nuno Santos igualmente não terão desenvolvido essa reflexão. Contudo, por vezes conseguiu aproximar-se de algumas possibilidades de definição do ser contemporâneo. Por comparação, entendeu que Leo Brouwer seria contemporâneo relativamente a Fernando Sor, Matteo Carcassi e Francisco Tárrega. Mas afinal o que seria ser contemporâneo? Para que o aluno desenvolvesse e compreendesse esta estética, foi-lhe proposto desenvolver a obra de Lopes e Silva. Quando confrontado de quais seriam as suas expectativas, referiu ser muito benéfico do ponto de vista cultural e musical. A esta afirmação respondemos:

“Ok. Então vamos ver se vai ser benéfico ou não. Se tu vais considerar que te ajudou a criar uma ideia musical diferente da que tinhas até aqui, certo?”⁵⁷

Desta forma foi iniciado o estudo de caso, procurando aferir as reações resultantes da interpretação das composições de Lopes e Silva.

O aluno estudou as obras “Estudo nº8” e “Transfiguração”. Por indicação de Lopes e Silva, no sentido de melhor compreender a abordagem estética e performativa da sua obra, foi proposto ao aluno começar por desenvolver o Estudo nº 8, de título “Sonoridades”, o último da série de estudos. Depois do seu estudo, o aluno apresentou a obra em audição pública no Conservatório Regional de Coimbra. Atento á ritualização da obra respeitou a performance com metrónomo e manifestou empenho na sua representação encenada. De forma simples, mas eficaz, soube captar a atenção dos ouvintes e interpretar a obra de forma consistente. Ainda que esta linguagem estética tenha sido pouco divulgada nas audições realizadas anteriormente, não se denotou qualquer estranheza por parte dos ouvintes. Pelo contrário, a sua interpretação suscitou curiosidade. Considerados como atingidos os objetivos delineados previamente, procedeu-se ao estudo da obra “Transfiguração”. Constituída por quatro pequenas peças, mereceu maior atenção e desenvolvimento no estudo de caso. Na sequência da interpretação do Estudo nº8, o qual o aluno assimilou corretamente, julgámos correta a abordagem e o estudo desta obra. Para que o aluno compreendesse a obra, foi realizada a devida contextualização, com base nas referências de Lopes e Silva:

“(…) esta obra, não chamo minha obra, é uma obra de Bach, mas ideia foi a partir deste prelúdio que eu toquei tanto e estudei tanto, a suite toda de Bach, conheço não digo toda, mas quase toda a obra de Bach, eu não quis fazer uma homenagem ao Bach, porque quem sou eu para fazer uma homenagem ao Bach, não é?! Portanto, até teria vergonha de dizer uma coisa dessas, mas agora, dediquei-a foi ao meu professor, com quem me formei no Brasil. (...) O professor Isaías Sávio e, portanto, tanto o Isaías Sávio

⁵⁷ (Santos, 2016, Anexo 2, p. 117)

como eu dávamos muito esta suite para os alunos estudarem Bach e todos os grandes compositores e, portanto, eu escrevi, recriei ou transfigurei o prelúdio de Bach.”⁵⁸

Quando Lopes e Silva compôs a obra não teve como finalidade a sua implementação pedagógica. Seria uma obra para ele próprio apresentar em público ou qualquer outro intérprete que o desejasse igualmente fazer.

“(Já foi tocado por alguém além de si?) Ainda não, ainda não foi. Por acaso vai ser agora tocado (...) E vão ser editados brevemente todos. Também depois vou gravar todos (...).”⁵⁹

Com a responsabilidade acrescida de sermos os primeiros a implementar a obra “Transfiguração” em âmbito pedagógico (segundo o próprio Lopes e Silva) procurámos reunir o máximo de informação possível, afim de munir o aluno das ferramentas necessárias á obtenção da melhor interpretação. Foi dada, como indicado pelo autor, a possibilidade de o aluno criar a sua dimensão temporal, sentir a obra e criar as suas próprias codas. Por se tratar de um aluno do 5º grau, pouco habituado a apresentar criações suas, optou por simplificar os finais, não acrescentando mais informação além da escrita. Optou por seguir os finais criados inicialmente por Lopes e Silva. De salientar que as codas escritas nas partituras por Lopes e Silva foram inicialmente criadas e seguidamente acrescentadas, depois de as apresentar em primeira audição, como se poderá ver na partitura original:

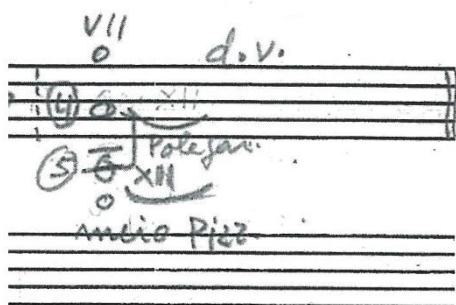


Figura 23 - Coda criada inicialmente.

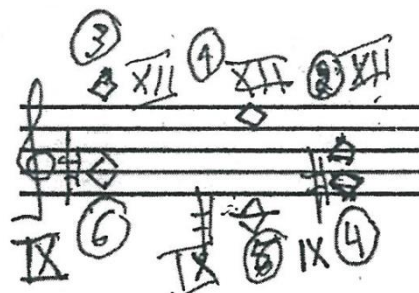


Figura 24 - Coda criada para a realização de um recital em Castelo Branco.

Sempre que a obra é apresentada em público é criado um novo final.

Tratando-se de uma obra manuscrita, por vezes de difícil descodificação, ficámos inicialmente expectantes se esse facto iria acrescentar alguma dificuldade ao aluno. Se assim se verificasse inicialmente, iríamos editá-la informaticamente para que não se revelasse uma interferência no nosso estudo. Concluímos que, globalmente, reagiu positivamente à leitura e não revelou grandes dificuldades de adaptação e descodificação da partitura original. Do ponto de vista formativo considerámos pertinente a apresentação de uma obra manuscrita. Não só porque é pouco usual, mas também por transmitir uma maior identidade. Considerámos muito positivo o seu

⁵⁸ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 89, 90)

⁵⁹ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 90)

tratamento e por isso não foi apresentada ao aluno a edição informatizada. A edição da obra apenas foi realizada posteriormente, com o propósito de a oferecer a Lopes e Silva. Consta do anexo 6.

A obra foi interpretada de forma coerente e correta. O aluno reproduziu-a de acordo com as indicações do autor. Manifestou mais dificuldades na peça nº4, uma vez que a simbologia apresentada provocou algumas dúvidas de descodificação. Com o nosso suporte, todas essas dificuldades foram dissipadas. Como avaliação global da implementação desta obra consideramos que o aluno manifestou muito interesse e empenho em estudá-la. Não estando muito habituado a interpretar obras com este tipo de estética, nunca recusou a sua interpretação. Pelo contrário, revelou agrado e entusiasmo. Partindo da sugestão inicial do autor, depois de ter sido interpretada esta obra, foi estudado e interpretado o Prelúdio da Suite em Ré menor para alaúde, BWV de Johann Sebastian Bach, na sua forma original. A apresentação final encontra-se registada em formato vídeo e consta do anexo 11.

3.4.2. Inquéritos e tratamentos de dados

3.4.2.2. Objetivo

O presente estudo tem como finalidades aferir o papel e o nível de utilização de obras da Música Contemporânea nos Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado de Música. Pretende perceber quais as opiniões dos docentes acerca da pertinência de abordagem da música contemporânea, de autores portugueses e de outras nacionalidades, centrando a atenção no repertório de Lopes e Silva. As reações decorrentes destas implementações são analisadas a partir das respostas a este questionário.

3.4.2.3. Metodologia

Para a realização do estudo empírico recorreu-se ao inquérito por questionário, como instrumento metodológico de recolha de dados. O questionário, contendo perguntas abertas, fechadas e mistas, foi escolhido como meio de inquirição, permitindo a expressão objetiva de realidades e opiniões, recolhidas de uma amostra, que pode ser extensa. Segundo CARMO & FERREIRA (2008: 196) é um instrumento útil na contextualização social das práticas culturais e das representações simbólicas, pois permite averiguar atitudes, opiniões e crenças, e relacioná-las com as variáveis que traduzem relações e condições objetivas no espaço social que um indivíduo integra.

A população alvo é composta por docentes de guitarra do Ensino Artístico Especializado da Música, a nível nacional. Os questionários foram distribuídos via mensagem eletrónica (email) e *Facebook* (mensagem privada), uma vez que considerámos ser mais fácil e célere o contacto com os inquiridos. O questionário foi realizado e preenchido na plataforma *GoogleForms* de modo a que fosse mais simples o seu preenchimento e submissão. Os inquéritos foram enviados para cerca de 50 professores, aproximadamente, contando com a colaboração de colegas que se disponibilizaram para proceder à sua divulgação junto dos seus contactos profissionais. Foram preenchidos um total de 23 questionários. Seria desejável obter mais respostas para que a amostra fosse mais significativa. Contudo, deveremos ter a noção de que a ausência de mais respostas poderá dever-se à falta de tempo dos professores e á solicitação de preenchimento de outros inquéritos.

A estrutura do questionário é constituída pelo cabeçalho, apresentando o investigador e o tema, e pelo corpo, constituído por 10 questões com alíneas (Anexo 4). A sua elaboração teve em conta os objetivos a atingir, dividindo-se em três partes. A primeira parte engloba as primeiras seis perguntas, onde se procede à caracterização pessoal dos sujeitos. A segunda parte integra três perguntas, com alíneas, pretendendo-se averiguar a situação do ensino da música contemporânea para guitarra em Portugal. A terceira parte, pergunta 10, refere-se à obra de Lopes e Silva. O questionário foi definido para que as perguntas fossem conduzidas em função das respostas dos inquiridos, bloqueando perguntas, caso algumas respostas fossem “não” e solicitando fundamentações caso as respostas fossem “sim”.

Apresenta-se, seguidamente, o guião de orientação na elaboração dos questionários. Dele constam as categorias de análise e as questões que orientaram o questionário.

CATEGORIAS DE ANÁLISE	QUESTÕES
Caracterização pessoal do sujeito	<ul style="list-style-type: none"> - Género; - Idade; - Habilitação; - Instituições responsáveis pela habilitação; - Localização geográfica onde leciona; - Experiência profissional do inquirido.
Opinião dos docentes relativamente à importância e interpretação da música contemporânea, para guitarra, no Ensino Artístico Especializado	<ul style="list-style-type: none"> - Pertinência; - Frequência de interpretação; - Enumeração de autores e obras; - Reações decorrentes da interpretação; - Interpretação de obras de autores portugueses.

Conhecimento da obra de Lopes e Silva	<ul style="list-style-type: none">- Enumeração de obras;- Interpretação das suas obras;- Reações decorrentes da interpretação;
--	--

A realização do inquérito por questionário, permite uma sistematização da recolha de dados, simplificando o processo de análise. No entanto, está sujeito a uma elevada taxa de não respostas (CARMO & FERREIRA, 2008), como se pode verificar na relação entre os 50 questionários enviados e os 23 preenchidos e submetidos, representando uma taxa de resposta de 46%. O tratamento de dados foi realizado através de gráficos, *Microsoft Word*, em articulação com folhas de cálculo do *Microsoft Excel*.

3.4.2.4. Apresentação e análise dos resultados

Em função do teor das questões, a análise dos resultados obtidos foi feita segundo duas formas: a análise estatística, de forma quantitativa; análise de conteúdo, de forma qualitativa.

3.4.2.4.1. Questão 1

Género.

A primeira questão do inquérito permitiu verificar qual o género dos inquiridos. Observando o gráfico (Figura 25), pode-se observar que 91% dos inquiridos são do género masculino, e apenas 9% são do género feminino.

Género	Nº de Inquiridos
Masculino	21
Feminino	2

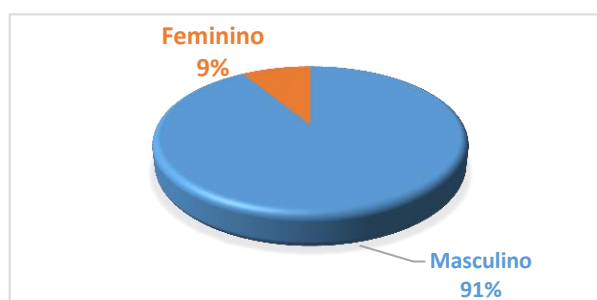


Figura 25 - Tabela e gráfico correspondentes à questão 1.

3.4.2.4.2. Questão 2

Idade.

A segunda questão do inquérito pretendeu verificar qual a idade dos inquiridos, obedecendo aos seguintes intervalos: 20-24 anos; 25-34 anos; 35-44 anos; 45-54 anos; 55-64 anos; outra idade.

Regista-se uma maior incidência de sujeitos com idades compreendidas entre os 35 e os 44 anos, e entre os 25 e os 34 anos. Nenhum inquirido pertence ao intervalo etário 20 - 24 anos e 1 inquirido tem uma idade igual ou superior a 65 anos.

Idade	Nº de Inquiridos
20 - 24	0
25 - 34	7
35 - 44	10
45 - 54	3
55 - 64	2
Outra	1

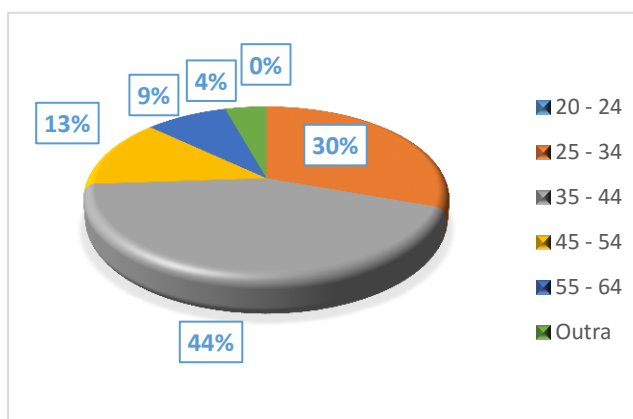


Figura 26 - Tabela e gráfico correspondentes à questão 2.

3.4.2.4.3. Questão 3

Habilitações Académicas.

Através da questão 3 é possível observar quais as habilitações académicas dos inquiridos. Nesta questão foi dada a possibilidade para que fosse selecionada mais do que uma opção uma vez que, analisando a evolução da exigência de habilitações, o público alvo foi completando vários ciclos de estudos académicos ao longo do seu percurso profissional. Pretendeu-se perceber, com rigor, as habilitações académicas dos inquiridos. Contudo, a maioria dos inquiridos optou por colocar apenas a habilitação de maior grau.

Conclui-se que 1 dos inquiridos é doutorado, 10 inquiridos são mestres, 11 são licenciados e apenas 1 é bacharel.

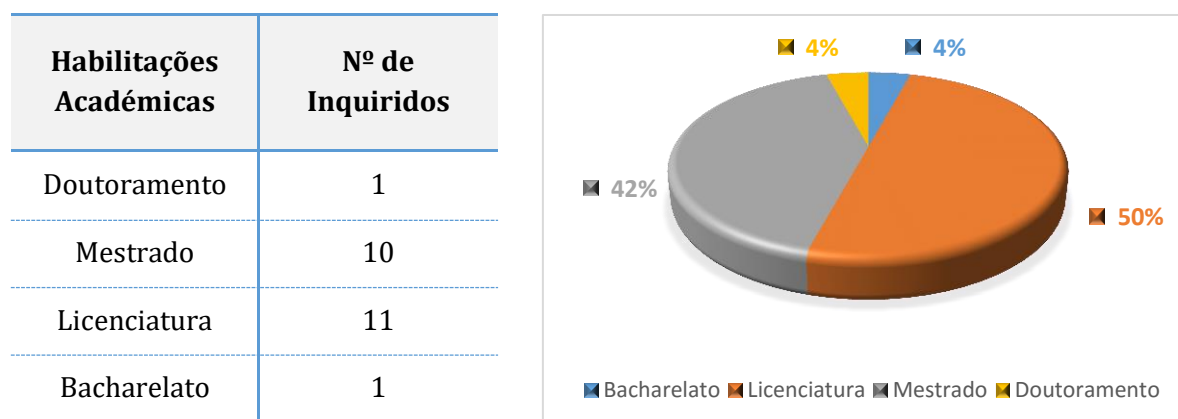


Figura 27 - Tabela e gráfico correspondentes à questão 3.

3.4.2.4.4. Questão 4

Instituição de Ensino Superior onde adquiriu a Habilitação Académica.

No seguimento da questão anterior os inquiridos referiram as instituições responsáveis pelas suas habilitações académicas. Igualmente, nesta questão, foi dada a possibilidade de seleção de mais do que uma opção, para que fossem referidas todas as instituições, nos vários ciclos de ensino, ao longo do percurso profissional de cada inquirido. Pretendeu-se perceber, com rigor, o percurso académico dos inquiridos. A grande maioria dos inquiridos frequentou a Escola Superior de Artes Aplicadas, do Instituto Politécnico de Castelo Branco, seguindo-se a universidade de Aveiro e Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto. Um inquirido refere que estudou no Conservatoire Royal de Mons (Bélgica) e Hochschule für Musik Köln (Alemanha). A

larga maioria é oriunda do ensino superior público; apenas dois inquiridos estudaram no ensino superior privado (Instituto Piaget de Viseu).

Instituições de Ensino	Nº de Inquiridos
Conservatoire Royal de Mons (Bélgica)	1
Escola Superior de Artes Aplicadas (Castelo Branco)	10
Escola Superior de Artes do Espetáculo (Porto)	4
Escola Superior de Música de Lisboa	3
Hochschule für Musik Köln (Alemanha)	1
Instituto Piaget de Viseu	2
Universidade de Aveiro	5

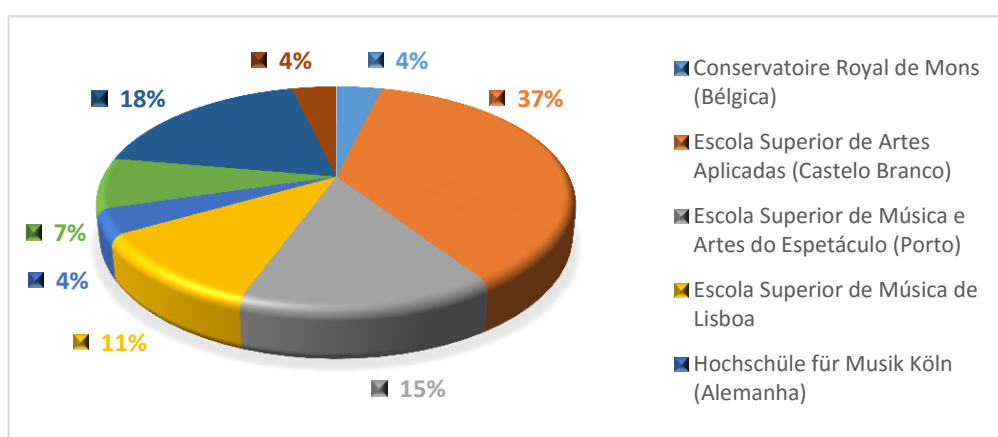


Figura 28 - Tabela e gráfico correspondentes à questão 4.

3.4.2.4.5. Questão 5

Localização geográfica da Escola onde leciona.

A maioria dos inquiridos leciona nas regiões Centro (44%) e Norte (37%). 4 docentes indicam que lecionam em Lisboa e Vale do Tejo, e 1 na região do Algarve. Nenhum docente a lecionar no Alentejo, Algarve, Região Autónoma da Madeira e Região Autónoma dos Açores respondeu a este inquérito.

Localização Geográfica	Nº de Inquiridos
Norte	10
Centro	12
Lisboa e Vale do Tejo	4
Alentejo	0
Algarve	1
Região Autónoma da Madeira	0
Região Autónoma dos Açores	0

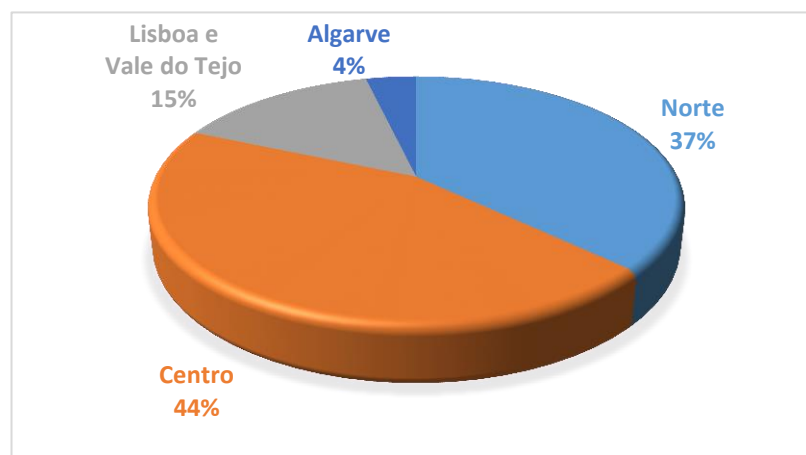


Figura 29 - Tabela e gráfico correspondentes à questão 5.

3.4.2.4.6. Questão 6

Tempo de Serviço Docente.

A larga maioria dos inquiridos possui 10 ou mais anos de experiência profissional no ensino, registando 43%. 5 dos inquiridos possui entre 4 e 6 anos de serviço docente e, o mesmo número, possui entre 7 e 9 anos. Conclui-se que a grande maioria detém larga experiência profissional. Apenas 3 docentes referem possuir até 3 anos de ensino.

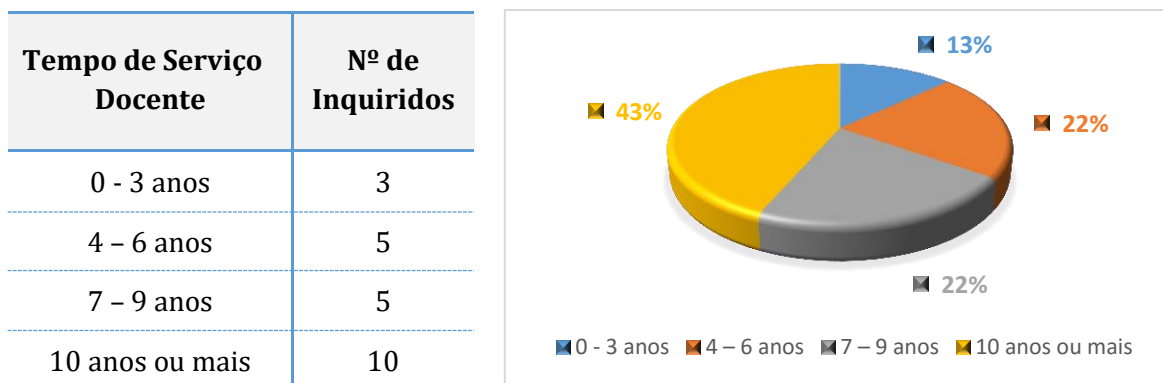


Figura 30 - Tabela e gráfico correspondente á questão 6.

3.4.2.4.7. Questão 7

Considera importante que os alunos de Guitarra do Ensino Artístico Especializado de Música interpretem obras da Música Contemporânea?

Observando as respostas dadas pelos inquiridos conclui-se que todos os docentes consideram pertinente que os alunos de guitarra do Ensino Artístico Especializado de Música interpretem obras da música contemporânea. Regista-se uma taxa de 100% de respostas afirmativas.

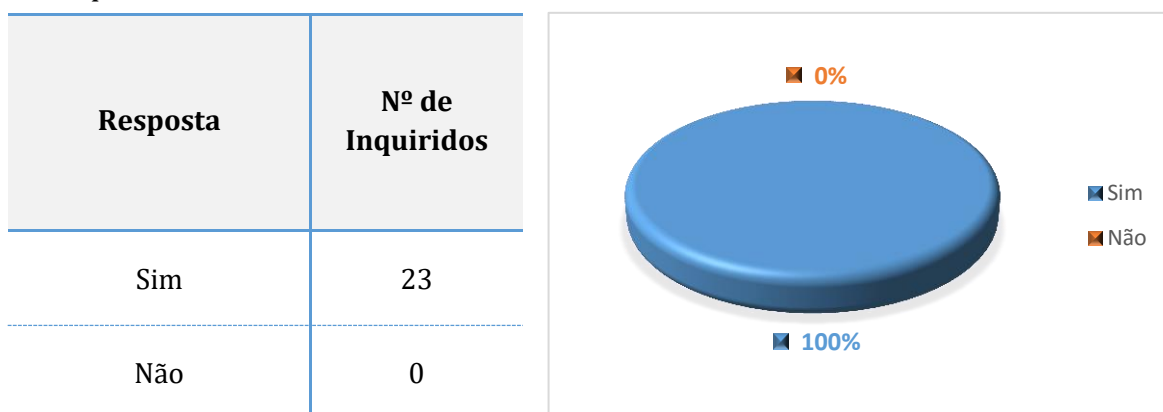


Figura 31 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 7.

3.4.2.3.8. Questão 8

Trabalha habitualmente, com os seus alunos, obras contemporâneas para Guitarra?

No seguimento da resposta anterior, pretendeu-se com esta questão perceber se, mesmo considerando pertinente, os docentes interpretam com os seus alunos obras contemporâneas para guitarra. Neste contexto, 78% dos inquiridos responde que sim e, 22%, responde que não. Apesar de não ter um volume de respostas afirmativas tão expressivo, como na questão anterior, conclui-se muito positiva a percentagem de utilização da música contemporânea para Guitarra no Ensino Artístico Especializado de Música.

Resposta	Nº de Inquiridos
Sim	18
Não	5

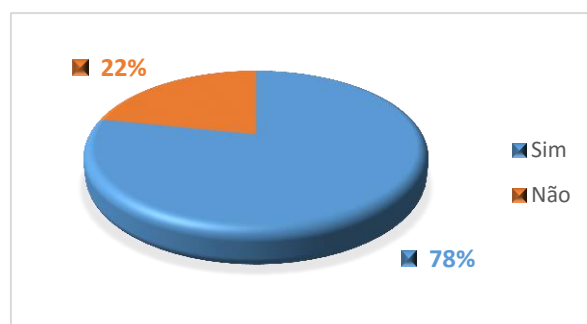


Figura 32 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 8.

3.4.2.3.9. Questão 8.1

Enumere alguns autores e obras.

Em resposta a esta questão, os 18 inquiridos que responderam sim na questão anterior, indicaram autores e obras que habitualmente interpretam com os seus alunos. Para uma melhor perceção, as respostas são numeradas e apresentadas da seguinte forma:

Inquirido	Autores e/ou obras referidas
1	<i>Brouwer - XX Estudios Sencillos.</i>
2	<i>Leo Brouwer (estudos e obras); Sergei Rudn (The Old Lime Tree); Maurice Ohana (Tiento); Antônio Pinho Vargas (La Luna).</i>
3	<i>Leo Brouwer, Maxwell-Davies, Walton.</i>
4	<i>Richard Rodney Bennett, William Walton, etc.</i>
5	<i>Paulo Bastos - 12 peças, Eduardo Patriarca - Berceuses para Morgana, Leo Brouwer - pieza sin título, Ernesto Cordero - Jardin de los lagartos, Carlos Gutkin -O adormecer de uma pérola, Lopes e Silva</i>

	<i>- estudos, António Pinho Vargas - La luna.</i>
6	<i>A. Mendes (estudos e arranjos); Leo Brouwer (estudos e peças); R. Dyens (peças).</i>
7	<i>Sonatas e outras de L. Brouwer Sonata de D. Leisner Toccata y Lamento de R. Sierra.</i>
8	<i>Francis Kleyjnans, Leo Brouwer, Roland Dyens.</i>
9	<i>Leo Brouwer e Roland Dyens.</i>
10	<i>L. Brouwer - Sonata I, Decameron Negro, Estudos/ N. Koshkin- Usher Valse /etc.</i>
11	<i>Estudos de Leo Brouwer. Leo Brouwer (Elogio de la Dança), William Baulch (Comanche), Gary Ryan (Barn Dance), Ricardo Abreu (Cantiga do Outono, Pequeno canto na primavera).</i>
12	<i>Paisaje; Escalando R.Dyens - Saudade nº 3; Tango en Sky L.Berkley - Sonatina J. Rodrigo - En los Trigales, Junto al Generalife F. M. Torroba - Suite Castellana P. Amorim - Impressões F. L. Graça - Prelúdio e Baileto; Sonatina J. Duarte Costa - Procissão; Abalada; Fantasia Oriental I e II; Sintra; Chula; O Choro da Mulata F. Kleyjnans - Vals etc.</i>
13	<i>Leo Brouwer (Estudios Sencillos, Nuevos Estudios), Smith Brindle (Modern Times).</i>
14	<i>Lopes e Silva, Brouwer.</i>
15	<i>Brouwer, Brian Lester, Carlos Gutkin.</i>
16	<i>Leo Brouwer, Benjamin Britten, R. Dyens, Frank Martin, R. S. Brindle, S. Dodgson, Tomás Marco, etc. Fernando Lopes-Graça, José Mesquita Lopes, Virgílio Melo, Cândido Lima, Clotilde Rosa, José António Lopes e Silva, Filipe Pires, Pedro Rocha, Sérgio Pereira, Isabel Soveral, C. Bochmann, etc.</i>
17	<i>Leo Brouwer.</i>
18	<i>José Lopes e Silva: Estudos Para Iniciação à Guitarra Clássica; Leo Brouwer: Estudos; Danza Característica Manuel M. Ponce: Estudos, Prelúdio I, VI, Scherzino Mexicano.</i>

Figura 33 - Tabela correspondente á questão 8.1.

Analisando as respostas dadas, o compositor Leo Brouwer é o mais referenciado. Aos 5 inquiridos que responderam não anteriormente foi bloqueada a opção de preenchimento a esta questão.

3.4.2.3.10. Questão 8.2

Quais as reações observadas, no aluno, resultantes da interpretação dessas obras?

No seguimento da questão anterior, pretendeu-se auscultar as reações observadas e decorrentes da interpretação de obras referidas anteriormente. As reações mais referidas foram as de Normalidade (38%) e Entusiasmo (31%). Estranheza foi também referida por 24% dos inquiridos. Dois docentes referiram outras reações, representando 7% das respostas:

1. *No início alguma estranheza, mas depois acaba por se afeiçoar e gostar da obra.*
2. *Depende do espírito do aluno.*

A reação de Recusa não foi mencionada por qualquer inquirido.

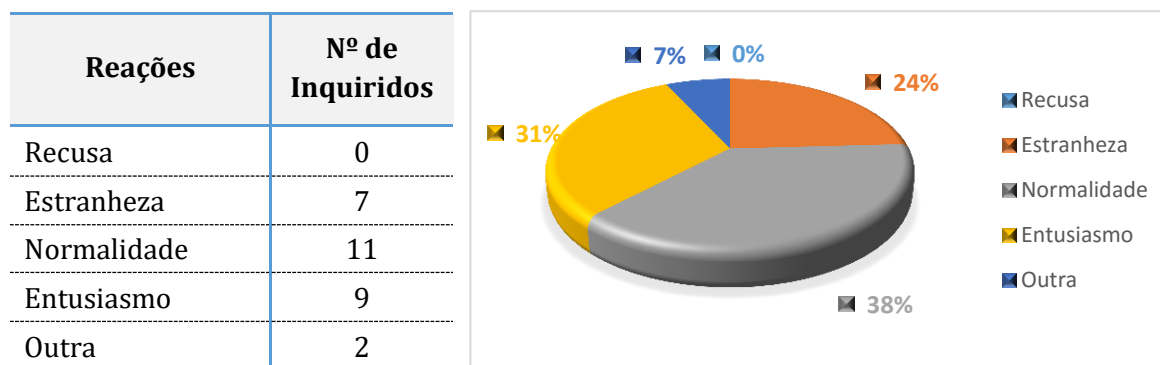


Figura 34 - Tabela e gráfico correspondentes à questão 8.2.

3.4.2.3.11. Questão 9

Considera pertinente que os Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado contemplem obras e autores contemporâneos portugueses?

Observando as respostas, dadas pelos inquiridos, conclui-se que todos os docentes consideram pertinente que os alunos de guitarra do Ensino Artístico Especializado de Música interpretem obras da música contemporânea de autores portugueses. Regista-se uma taxa de 100% de respostas afirmativas.



Figura 35 - Tabela e gráfico correspondentes à questão 9.

3.4.2.3.12. Questão 9.1

Fundamente a sua resposta.

Em resposta a esta questão, os 23 inquiridos, que responderam sim na questão anterior, fundamentam a pertinência de os Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado contemplarem obras e autores contemporâneos portugueses. Para uma melhor perceção, as respostas são numeradas e apresentadas da seguinte forma:

Inquirido	Fundamentação
1	<i>É muito importante dar a conhecer obras e autores contemporâneos portugueses, que façam despertar os alunos para novas sonoridades e novas linguagens, e tornar o ensino em Portugal mais informado sobre a sua cultura.</i>
2	<i>Acho que a música contemporânea e deveras importante, bastante rica e muitas vezes esquecida, e devemos premiar o que é nosso, temos excelentes compositores que deveriam ser tocados primeiro e só depois no estrangeiro, infelizmente muitas vezes é o contrário que se assiste.</i>
3	.
4	<i>É importante promover os compositores portugueses. Deveriam fazer parte do programa obrigatório de todos os estabelecimentos de ensino especializado de música.</i>
5	<i>É importante para a formação do aluno interpretar música contemporânea.</i>
6	<i>Será que não existe compositores portugueses contemporâneos?!?!</i>
7	<i>Não faz sentido não incluir obras portuguesas, havendo-as em qualidade e quantidade. Além de que é importante para estimular a composição.</i>
8	<i>Na minha opinião o ensino da guitarra em Portugal contempla apenas autores estrangeiros, passando desta forma ao lado do ensino a boa música que se faz e já se fez em Portugal. É uma questão de tradição, se ensinarmos os nossos alunos a apreciar a música escrita em Portugal, os que se tornarem professores vão inculcar o mesmo aos seus discípulos. Assim, temos o papel fulcral de mudar esta realidade.</i>
9	<i>Isto pode ser encarado como uma política de dinamização da cultura musical portuguesa, enriquecendo e melhor afirmando a sua identidade. Também a longo prazo pode fazer crescer o nível do panorama musical,</i>

	<i>desafiando e incentivando mais compositores a investirem o seu tempo na criação de repertório para guitarra.</i>
10	<i>Na minha perspetiva não poderá ser a base do Ensino. O aluno terá que ser preparado psicologicamente para desejar trabalhar sonoridades novas. Este trabalho abrirá o leque de elementos estéticos que serão necessários numa possível carreira de músico profissional futura.</i>
11	<i>Sendo um Escola de Ensino Artístico em Portugal, acho que faz todo o sentido dar a conhecer os nossos compositores.</i>
12	<i>Uma vez que vivemos em Portugal, devemos dar a conhecer a nossa cultura. Assim sendo, é nosso dever enquanto Professores incluir, pelo menos uma obra de autor Português. Não devemos, no entanto, ser radicais pois por vezes pode não de adequar ao trabalho que nos interessa fazer. No entanto sempre que possível, devemos dar a conhecer o que é nosso.</i>
13	<i>Estimular a composição de peças de linguagem contemporânea adaptada aos diferentes níveis etários (através de encomendas, concursos, etc). Dar a conhecer diferentes linguagens, que de outro modo, os alunos não poderiam conhecer. De um modo mais abrangente, ajudar à criação de públicos para a música contemporânea.</i>
14	<i>Criar um repertório nacional.</i>
15	<i>Na minha opinião, a música contemporânea deve marcar presença no programa do Ensino Artístico. Desta forma, contamos com variados géneros musicais incluindo não só a música contemporânea, mas também a participação autores Portugueses. Assim adquirimos conhecimentos mais amplos que se integram na história da música.</i>
16	<i>Considero importante que o aluno tenha contacto com a música das mais variadas épocas, incluindo naturalmente a contemporânea.</i>
17	<i>É importante na medida em que se dá a conhecer a abordagem atual da guitarra em todos os aspetos, técnicos, musicais, dinâmicos, etc. Abre também caminho a que se promova mais a composição e a procura de novas abordagens musicais.</i>
18	<i>Para uma verdadeira aprendizagem dos conteúdos artísticos transversais a todas as épocas.</i>
19	<i>Alargar conhecimentos e divulgar compositores Portugueses.</i>
20	<i>Devemos conhecer não só a nossa história musical passada como a história contemporânea. Devemos empenhar-nos e participar da nova criação artística, dando o nosso contributo (só assim a conheceremos melhor).</i>
21	<i>Não são compositores menores que os estrangeiros.</i>
22	<i>Se, por um lado, a compreensão universal da música é importante, considero fundamental que, programaticamente, seja considerado o que à "língua materna" diz respeito.</i>
23	<i>Desenvolvimento de capacidades intelectuais e funcionais de aberturas a novos conceitos da expressão humana. Integração na linguagem da atualidade.</i>

Figura 36 - Tabela correspondente à questão 9.1.

3.4.2.3.13. Questão 10

Conhece a obra para Guitarra de José Lopes e Silva?

O inquérito, a partir desta secção pretende aferir o nível de conhecimento da obra Lopes e Silva. No exercício de reflexão das respostas dadas conclui-se que 14 dos 23 inquiridos não conhecem a obra de Lopes e Silva, correspondendo a 61% do total dos inquiridos. 9 dos inquiridos responderam afirmativamente, correspondendo a 39%. Para os inquiridos que escreveram Não, nesta questão, o inquérito é findado, sendo-lhes bloqueadas as questões seguintes. Os dados tratados nas questões posteriores apenas se referem aos 9 inquiridos que afirmam conhecer a obra de Lopes e Silva.

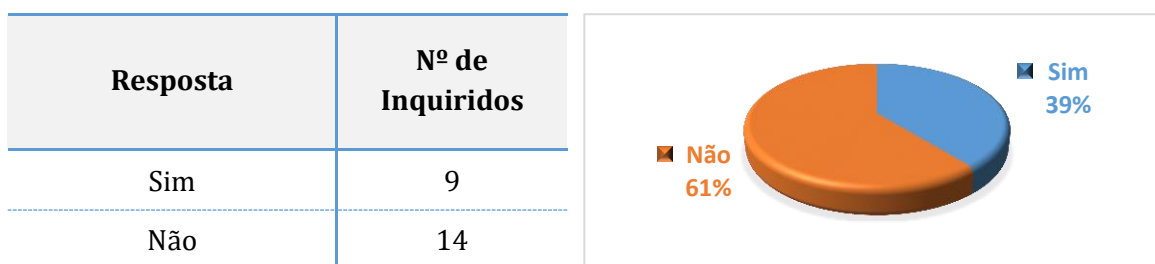


Figura 37 - Tabela e gráfico correspondentes à questão 10.

3.4.2.3.14. Questão 10.1

Quais obras conhece?

Esta questão tem por objetivo perceber quais as obras que os inquiridos, que responderam positivamente á questão anterior, referiram. As respostas são numeradas de 1 a 9, correspondendo aos 9 inquiridos. Verifica-se que a obra mais conhecida é o conjunto de “8 Estudos para a Iniciação á Guitarra Clássica”.

Inquirido	Autores e/ou obras referidas
1	<i>Estudos.</i>
2	<i>Sub-Memória.</i>
3	<i>Sub Memória, Estudos, Tensão e Distensão, Epígono I.</i>
4	<i>8 estudos de iniciação.</i>
5	<i>Nocturnal II e o Dialogo.</i>
6	<i>8 Estudos de Iniciação.</i>
7	<i>Pequenos estudos para guitarra.</i>
8	<i>8 Estudos para Iniciação à Guitarra-Clássica, Sub-Memória, Tensão e Distensão.</i>
9	<i>Tensão e Distensão, Epígono, Sub-Memória, Pós-Lúdio, Cosmofonias Eleotónicas, Transfiguração, Canticum Elegíaco, Tu a Poet, Infinitude da Magia e da Beleza sonora.</i>

Figura 38 - Tabela correspondentes á questão 10.1.

3.4.2.3.15. Questão 10.2

Já interpretou, com os seus alunos, algumas das suas obras?

Dos 9 inquiridos que conhecem as obras de Lopes e Silva, 3 afirmam nunca as ter interpretado com os seus alunos, correspondendo a 33% do total. 67% ou seja, 6 inquiridos, já trabalharam, com os seus alunos, obras de Lopes e Silva.

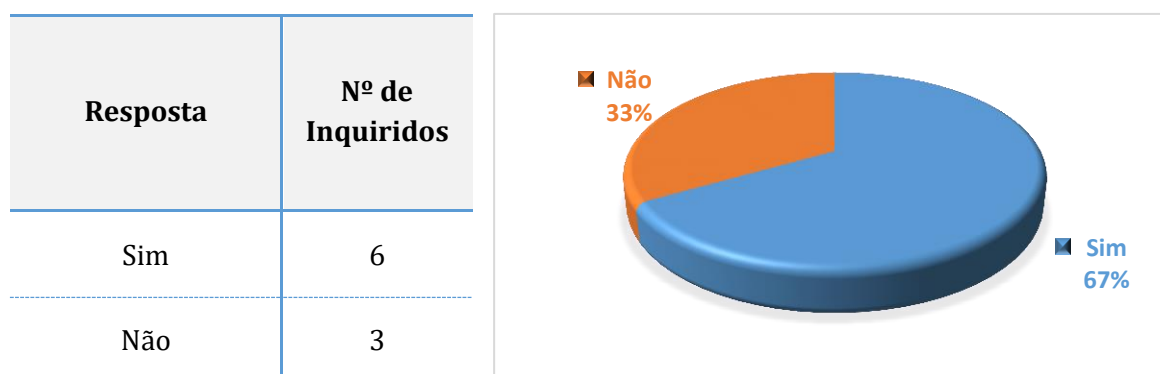


Figura 39 - Tabela e gráfico correspondentes á questão 10.2.

3.4.2.3.16. Questão 10.3

Quais as reações observadas, nos alunos, resultantes da interpretação dessas obras?

A última questão pretende auscultar as reações observadas, decorrentes da interpretação de obras referidas anteriormente. As reações mais referidas foram as de Normalidade (44,44%) e Entusiasmo (44,44%). Estranheza foi também referida por 11,11% dos inquiridos. Outras reações ou Recusa não foram mencionadas por qualquer inquirido.

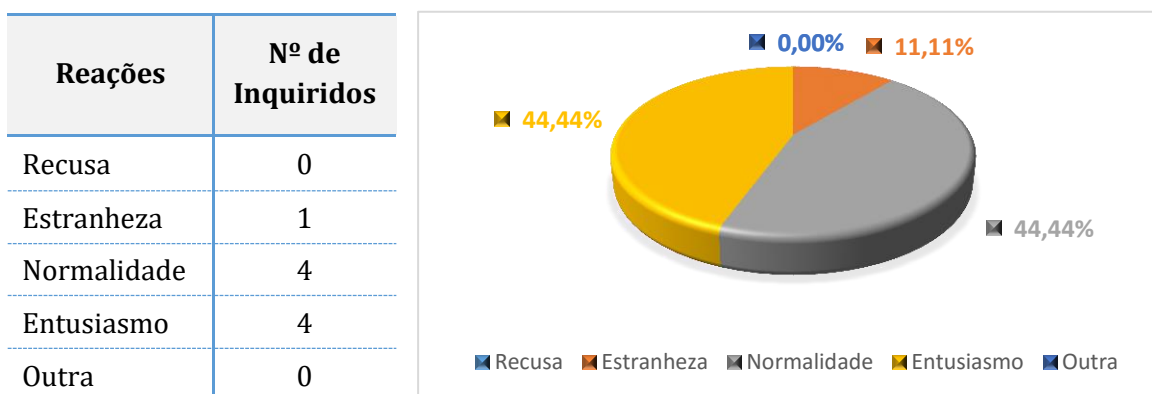


Figura 40 - Tabela e gráfico correspondentes à questão 10.3.

3.4.3. Reflexão crítica acerca do desenvolvimento do Estudo de Caso

Foi nossa intenção aprofundar os nossos conhecimentos acerca da música atual, a chamada *música contemporânea*, e enquadrá-la no processo de ensino. Numa área pela qual nutrimos grande interesse quisemos conhecer obras menos difundidas e implementá-las nos programas. Quando decidimos colocar em prática esta ideia rapidamente fomos confrontados com algumas dificuldades. Nomeadamente definir o rumo do projeto e munir-nos do suporte teórico que validasse a nossa intenção, visto estarmos perante uma temática bastante interdisciplinar e temporalmente próxima. O risco de divagarmos esteve sempre presente a par da subjetividade que um estudo deste tipo contém.

Procurámos desenvolver um projeto de ensino que fosse promotor do estudo de obras contemporâneas. Desta forma, centrámos o nosso estudo na obra do professor e compositor Lopes e Silva, figura incontornável no panorama guitarrístico em Portugal, e na sua interpretação por um aluno do 5º grau do ensino artístico. Com o estudo das suas obras procurámos aferir as reações decorrentes da sua implementação, inquirindo professores e estando atentos ao comportamento do

aluno participante no estudo de caso. De igual modo, analisámos todas as obras disponibilizadas pelo autor para a realização deste estudo. Mesmo as que não foram implementadas aumentaram o nosso nível de conhecimento. Na sequência dos questionários distribuídos foi efetuado o tratamento de dados para uma análise mais objetiva.

Depois do desenvolvimento do Estudo de Caso devemos refletir, avaliar e retirar as devidas conclusões. Com este estudo percebemos, através dos questionários preenchidos, o nível de utilização e a pertinência do estudo de obras da música contemporânea de autores diversos, desde nacionais a internacionais. Com base nas opiniões dos docentes, verificamos que a maioria procura desenvolver novas obras e mais atuais.

A interpretação das obras de Lopes e Silva, pelo aluno do 5º grau, representou uma experiência muito positiva e gratificante. Conhecemos novas obras e integramos-las nos programas de ensino. Tentámos dar a conhecer obras de um compositor de extrema importância na evolução da guitarra em Portugal, desde a criação dos programas do ensino vocacional até à divulgação de novas correntes e de novos pensamentos. Mais importante ainda, foi observar e registar o entusiasmo e mudança de visão estética demonstrados pelo aluno. Em comparação com a ideia inicial que transmitiu (indicada anteriormente), o aluno refere, com uma visão bastante distinta e enriquecida, a sua experiência:

“Tocar o Estudo 8 e a Transfiguração, de Lopes e Silva foi uma experiência bastante enriquecedora não só a nível do meu portefólio como também a nível técnico.”⁶⁰

“Gostei bastante de estudar estas obras porque funcionou em mim como uma expansão do que conhecia a nível musical e permitiu-me adquirir novos conhecimentos, bem como uma maneira de interpretar a música nova.”⁶¹

O aluno considerou ter sido bastante benéfico para a sua formação.

“Foi benéfico na minha formação na medida em que me permitiu estudar a parte da música contemporânea, algo que até então não tinha tido oportunidade.”⁶²

Revelou entusiasmo e sentiu-se motivado para o estudo.

“Perante este desafio tive uma reação de entusiasmo, tendo funcionado também como motivação para estudar.”⁶³

Confrontado com a possibilidade de voltar a interpretar obras de Lopes e Silva, afirma:

“Gostava de interpretar as obras de Lopes e Silva porque fazem-me perceber que também eu faço parte da música e eu posso escolher o rumo que dou ao que está escrito.”⁶⁴

⁶⁰ (Santos, 2016, Anexo 3, p. 121)

⁶¹ (Santos, 2016, Anexo 3, 121)

⁶² (Santos, 2016, Anexo 3, 122)

⁶³ (Santos, 2016, Anexo 3, 122)

Na sua visão perante o repertório que poderá ser estudado e implementado nos programas do ensino artístico, diz:

“Na minha opinião o facto dos Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado é bastante enriquecedor para o conhecimento e formação do aluno. Permite conhecer novas realidades e constatar que a música está em constante evolução.”⁶⁵

Desta forma, e com base no testemunho do aluno, consideramos que o projeto obteve sucesso. Ainda que não tenhamos conseguido abordar a totalidade das obras disponibilizadas, conseguimos provocar a reflexão e empenho em todo o processo formativo. Não foi nosso objetivo inicial interpretar a totalidade das obras disponibilizadas por Lopes e Silva, mas sim transmitir o seu conhecimento, a sua estética, bem como divulgar as suas composições que aguardam publicação.

Julgamos ter sido capazes de desenvolver algo pouco comum: a relação entre compositor, professor e aluno. Consideramos que esta articulação foi muito importante e enriqueceu a nossa experiência.

Durante o desenvolvimento deste estudo, aquando da solicitação aos professores para responderem ao questionário, tivemos a agradável surpresa de nos terem sido oferecidas, pelos próprios compositores, obras para guitarra. Mostraram-se muito agradados com esta temática, propósito de valorização e divulgação da música contemporânea portuguesa para guitarra, bem como o seu enquadramento no ensino.

Desejamos que a atualização estética musical, a inclusão de novas obras e novos autores seja permanentemente realizada pelos professores e integrada nos programas do ensino artístico.

⁶⁴ (Santos, 2016, Anexo 3, 122)

⁶⁵ (Santos, 2016, Anexo 3, 122)



Figura 41 - Nuno Santos durante a gravação da obra "Transfiguração".



Figura 42 - Lopes e Silva e João Tiago Correia no final da entrevista realizada.

4. Conclusão Geral

Com a apresentação deste trabalho procurámos relatar a atividade pedagógica desenvolvida na Prática de Ensino Supervisionada. Neste âmbito, foi desenvolvido o Projeto do Ensino Artístico, através da interpretação do repertório para guitarra do compositor Lopes e Silva, por um aluno do 5º grau do ensino artístico. O estudo demonstrou a possibilidade de introduzir, no estudo da Guitarra, novas obras, novas estéticas e daí obter reações muito positivas. Esperamos ter consigo validado o processo entre compositor, professor e aluno. Temos a ambição e o interesse em continuar a abordar a temática da música contemporânea, ao nível do estudo e da divulgação de novas obras para guitarra.

Como diz Lopes e Silva:

“O intérprete não é apenas um executante. É um colaborador da criação da obra. Eu simplesmente sou o alicerce.”⁶⁶

Sejamos todos alicerces do futuro, numa:

“Contínua descontinuidade.”⁶⁷

⁶⁶ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 97)

⁶⁷ (Silva, 2016, Anexo 1, p. 111)

Bibliografia

Brito, Manuel Carlos; Cymbron, Luísa. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

Cartaxo, António;. (1996). *Ao Sabor da Música*. Lisboa: Caminho.

Costa, J. A. (2015). *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História.

Eco, Umberto (2015). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas* (19ª ed.). Barcarena: Editorial Presença.

Eco, Umberto. (2011). *A definição da arte* (1ª ed.). Lisboa: Edições 70, Lda.

Ferreira, H. &. (2008). *Metodologia da Investigação: Guia para Auto-* (2ª Edição ed.). Lisboa: Universidade Aberta.

Grout, Donald J.; Palisca, Claude V. (2001). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Kramer, Lawrence;. (2009). *Porque é a Música Clássica ainda importante?* Lisboa: Bizâncio.

Lopes, José Mesquita. (2015). *A Música Contemporânea Portuguesa Para Guitarra de 1983 a 2008*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Michels, Ulrich;. (2007). *Atlas da Música* (Vol. II). Lisboa: Gradiva - Publicações, Lda.

Oliveira, J. P. (1998). *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pedrosa, J. M. (2010). *História Breve da Música Ocidental*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Pereira, A. & Poupa, C. (2012). *Como escrever uma tese, monografia ou livro científico usando o Word* (5ª ed.). Lisboa: Edições Sílabo.

Silva, L. e. (20 de Fevereiro de 2016). Entrevista a Lopes e Silva. (J. T. Correia, Entrevistador)

Santos, Nuno (24 de Fevereiro de 2016). Entrevista a Nuno Santos. (J. T. Correia, Entrevistador)

Webgrafia

Coimbra, C. M. (s.d.). *Web site da Câmara Municipal de Coimbra*.

Gulbenkian, F. C. (s.d.). *www.gulbenkian.pt*. Obtido de www.gulbenkian.pt.

MIC, C. d. (s.d.). *www.mic.pt*. Obtido de Web site do MIC, Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.

Wikipedia. (s.d.). *Página Wikipedia de Lopes e Silva*.

Anexos

Anexo 1 - Entrevista ao Professor Lopes e Silva

Entrevista ao Professor Lopes e Silva

Transcrição

Data de realização: 20 de fevereiro de 2016

Local: Residência de Lopes e Silva – Paço de Arcos

Horário de início: 15:00 horas

Duração da Entrevista: 2 horas e 15 minutos

A entrevista foi realizada de uma forma aberta, com a colocação de questões, mas dando liberdade a que o professor falasse livremente acerca de todas as suas vivências. Aquando da nossa chegada a sua casa, já se encontrava, de forma bem audível, a reproduzir a obra “Marteau sans Maître” de Pierre Boulez, pelo que grande parte desta entrevista foi realizada com esta obra como pano de fundo, enriquecendo ainda mais a nossa conversa.

A transcrição apresentada seguidamente pretende ser o mais rigorosa possível, procurando expor a forma de dialogar, as ideias e as emoções presentes no discurso de Lopes e Silva.

João Tiago Correia (JTC) – Professor, obrigado por nos ter recebido. É para nós um prazer enorme estar aqui consigo e agradecemos mais uma vez por nos ter recebido.

Lopes e Silva (LS) – Quer beber alguma coisa?

JTC – Não obrigadinho. Para já não. Trouxemos uma série de questões, mas não queríamos que fosse uma coisa muito estanque, o professor fala o que muito bem entender. Somos uns profundos interessados pela música contemporânea. Sempre nos interessou muito a questão de perceber porque é que, fizemos o percurso no conservatório, todos nós fizemos, a música contemporânea nunca foi muito abordada...

Lopes e Silva (LS) - ... Mas o programa que eu fiz para o conservatório, que depois foi aprovado em (...). Eu sou muito amigo dele, mas enfim, (...) e depois Santiago Kastner, eu disse por mim é igual. Quando o Pujol estava, o curso chamava-se guitarra hispânica. No Brasil chama-se o curso de violão, em todos os cursos oficializados. Em todo o mundo se chama guitarra ou guitarra clássica. Em Espanha, em Itália, aqui em toda a nossa volta chama-se guitarra. Mas o Manuel Morais (...) diz: Não, não, em Portugal é um instrumento popular, a viola, temos muitas violas, do fado, a braguesa, portanto ninguém chama a isto guitarra, é tudo viola. Mas eu disse: mas o que vamos

ensinar não tem nada a ver com a música popular! Eu fiz um esforço enorme para se criar a disciplina de folclore no conservatório, como eu tive que fazer no Brasil.

JTC – Portanto pretendia separar as duas coisas.

LS – Claro! E então o aluno aprende tudo. Aprende a tocar guitarra, aprende a tocar viola, a tocar braguesa, a tocar viola renascentista, viola de mão, medieval, ou viola de arco. Então diz-me: Ah, então se não é viola tem-se que por outro nome, mas tem que ter viola! Mas eu disse: Ó Manel mas depois vai ser uma confusão enorme entre a viola e a viola de arco das orquestras. Isso é que é a viola de arco. Mas ninguém chama de viola de arco, toda a gente chama apenas de viola; violino, viola, violoncelo. Violino, 2º violino, viola e violoncelo. Vais falar da viola e depois os músicos vão dizer que estás a falar da outra viola. Não vão dizer *Bratsche*, em alemão. Ó Zé eu sou musicólogo e como musicólogo eu defendo as origens das coisas e, portanto, eu considero que em Portugal temos a viola. Disse eu: Se tu disseres que estás a estudar guitarra portuguesa, que depois eu também criei o curso de guitarra portuguesa no conservatório e atualmente existe já a nível oficial, que não havia, fui eu que criei, que impus o exercício da guitarra portuguesa, até tinha convidado o Caldeira Cabral mas não pôde, quando estava na direção do conservatório, no conselho pedagógico, o que é que vais chamar à guitarra portuguesa, vais chamar guitarra do fado?! E vais chamar também a viola do fado?! Porque a viola do fado não tem nada a ver com a viola do folclore. Portanto, é outro mundo. Já sabemos que há essa variedade toda, mas nós estamos num conservatório a nível internacional, temos os programas todos onde vem lá curso de guitarra e não o curso de viola, nem de guitarra hispânica, nem violão, é tudo guitarra. Portanto vamos entrar numa dimensão internacional. Estava eu, ele e o Kastner, no conselho pedagógico e o conselho pedagógico ia aprovar aquilo que a gente determinasse. Quem ia decidir era eu, o Kastner e o Manuel Morais. Eu disse: eu fiz o curso de violão clássico no Brasil, mas no Brasil também já se estava a chamar guitarra clássica ou violão clássico. Chama-se as duas coisas, mas como o violão era um instrumento muito, muito, muito, muito tocado, faz parte de todas as dimensões culturais, musicais no Brasil pronto, então aqueles que iam para os Estados Unidos e para a Europa e tal, tal, depois quando regressavam já vinham com a guitarra na cabeça e já queriam que fosse guitarra...

JTC – Exatamente...

LS – Mas como era violão, violão tinha uma força muito grande então havia conservatórios então para ter alunos, para fazer a propaganda, ó curso de violão, curso de violino, curso de isto, havia essas coisas agora praticamente já é tudo quase, quase guitarra clássica. Mas enfim e então...

JTC – Mas continua ainda a aparecer ainda nos programas viola dedilhada, não é?

LS – Mas espere, é aí que eu hei- de chegar. (...) Então de repente eu vou assim: Ó Manel não se pode chamar viola clássica, viola do fado, viola folclórica, temos que decidir isto e em todo o mundo, em todos os programas que temos à nossa frente é

guitarra ou guitarra clássica. Portanto essa é a minha posição, eu sou pela maioria e, portanto, eu defendo que seja guitarra clássica. Ele assim: Eu defendo que é viola. Então eu: O professor Kastner resolve o assunto. É uma personalidade internacional. Até é o maior estudioso da música espanhola, exatamente da *vihuela* e da guitarra e dessa coisa toda e, portanto, aqui também esteve o Pujol, que também era outro musicólogo e também chamava guitarra ou guitarra hispânica e, portanto, eu defendo que é guitarra, tu defendes que é viola, toda a gente vai pensar que estás a falar da viola de arco.

JTC - Exatamente.

LS - O Santiago Kastner como era amigo do Morais, ele tinha sido aluno dele e também era muito amigo disse: Ó Lopes e Silva vocês é que são guitarristas, escolham lá o que quiserem. Então Manuel Morais lembrou-se à última da hora (...): então vamos-lhe chamar de viola dedilhada, que é para não fazer confusão com a viola de arco. Eu disse: Ó Manel chama-lhe o que quiseres. Com essa tua teoria vais ter que chamar também harpa dedilhada, tudo o que for...

JTC - ...Dedilhado...

LS - Dedilhado, tens sempre que por lá dedilhado. Olha uma harpa dedilhada deve ser muito interessante, não se pode tocar com arco, pronto!

JTC - E não chegaram a consenso.

LS - Não. Depois o conselho pedagógico já estava chateadíssimo, estávamos ali há uma data de tempo a resolver esse problema. Pronto, então votaram e ninguém percebia nada de nada, aquele conselho pedagógico não percebia nada de nada pronto e então resolveu-se: Pronto, não se discute mais, de facto em Portugal temos a viola do fado, não sei quê...

JTC - Ficou viola dedilhada.

LS - Para já fica viola dedilhada. Se o Ministério depois optar pela guitarra, opta pela guitarra ou em qualquer outra altura se altera, ou não?!

JTC - Até hoje...

LS - Eu também era amigo do Manuel Morais, nunca tive problema nenhum, (...) e, então, foi para lá o nome de viola dedilhada para o Ministério, ninguém percebia nada daquilo lá no Ministério e saiu no programa oficial viola dedilhada. Depois quando se formaram os primeiros alunos, o primeiro foi o meu aluno José Dinis, o professor José Dinis, depois foi um aluno do Morais, António Almas e saíram dois diplomas para eles de viola dedilhada. Depois eles foram para o conservatório, a gente saiu, entraram mais e alteraram e passaram a chamar guitarra clássica.

JTC - Quando criaram esse curso inicialmente...

(...)

JTC – Mas quando, obviamente com toda a atividade...

(...)

JTC – (...). Mas depois como é que foi a escolha do repertório, por exemplo?

LS – Aí a escolha do repertório, aí deixei o Manuel Morais, porque até percebia alguma coisa da música antiga, dos alaúdes e essa coisa toda até porque fui eu opinei que a partir do quinto ano, quinto grau deveria haver naquele ano, entre o quinto e o sexto grau, Manuel Morais poderia fazer uma introdução aos instrumentos antigos da *vihuela* e do alaúde (...) era para os alunos ficarem a conhecer os instrumentos que haviam no conservatório e até era um especialista, até tinha criado os Segréis de Lisboa, e então foi obrigado a aceitar só que nunca fez.

JTC – Ok.

LS – Então assinou sempre guitarra. Eu dizia: Mas ó Morais no programa está lá que a partir do 5º grau, 5º, 6º grau, até ao 6º ano os alunos têm uma introdução à música renascentista onde existe a *vihuela*, a guitarra dessa época, o alaúde, os alaúdes e, portanto, os alunos têm que saber, conhecer a música dessa época, como se toca, o som, nós temos aqui os instrumentos, tu és especialista e, portanto, tem que estar aqui no programa esse parâmetro. Pronto, foi aceite (...). Pronto, e o resto do programa todo fui eu aí que impus, tem que haver a música de todas as épocas até à música deste momento, até ao “Marteau sans Maître”.

JTC – Exatamente. Aí, na altura, quando é que achava que deveria ser abordada a música atual, só depois de passar pelo processo todo?

LS – Todos os meus alunos, todos os meus alunos, não estou a dizer do Manuel Morais, no último ano, no 8º ano... Ah, também impus, fui eu que criei também a disciplina obrigatória da Música de Câmara e da Música Coral, não existia no conservatório. Quer dizer, os professores faziam a música de câmara por livre arbítrio deles, violino e piano e não sei quê, canto e piano, mas não havia música de câmara, uma disciplina de música de câmara, por que essa, e coro para todos, ainda pus uma outra disciplina que eu achava que seria uma maravilha, para os jovens, para as crianças, mas não havia espaço no conservatório. A Guitarra Portuguesa, queria que também houvesse o Bandolim e um departamento, um pequeno departamento para todos os instrumentos de palheta, Banjo, Bandola, tudo o que tivesse palheta, Guitarra Elétrica.

JTC – Sim, sim, sim...

LS – Não havia espaço já. E então passou a ser obrigatório a música de câmara para todos os instrumentos e inclusivamente tinham que apresentar no exame uma obra de música de câmara, canto coral, enfim, harmonia e essas coisas todas, a educação musical também foi alterada, foi atualizada, pela nova metodologia e depois eu propus que ao curso de composição não se chamasse mais curso de composição, mas

sim aquilo a que se chama hoje: Análise e Técnicas de Composição. Agora a única (...) com Manuel Morais foi a Viola Dedilhada.

JTC – E, portanto, na questão do repertório, portanto nos programas...

LS – Eu analisei todos os programas que havia na altura, em Inglaterra, França, Espanha, Itália e nós a partir daqueles, do melhor que estava lá eu ainda acrescentei, muito, muito de música contemporânea.

JTC – Exatamente.

LS – Que era para ser mesmo atual.

JTC – Exatamente. Mas o que se verificou...

LS – Ah, e então obrigavam todos os alunos, todos os alunos nos exames a apresentarem uma obra moderna e de preferência de compositores brasileiros e portugueses, de preferência se houvesse, mas se não houvesse teriam que apresentar uma obra contemporânea. O meu primeiro aluno José Dinis tocou Leo Brouwer e Lopes-Graça, o Dr. Acácio Resende tocou a Espiral eterna do Brouwer, depois o Almas também tocou o 3º andamento do concerto do Domingos Brandão. Portanto, era obrigatório música de camara e música contemporânea no exame do 8º ano.

JTC – Professor e acha que durante este percurso todo, enfim agora não tem...

LS – Agora não sei, não estou a par, não estou a par...

JTC – Exatamente, mas até quando se desenvolveu a sua atividade pedagógica...

LS – Até 2000...

JTC – Viu que a música contemporânea tivesse tido o mesmo tratamento ou o mesmo grau de interpretação que outro repertório?

LS – Sim, porque depois também como todos os programas tiveram que ser atualizados, os outros instrumentos e como também entraram professores, muitos professores novos e que estavam nas orquestras, na Fundação Gulbenkian, principalmente na Orquestra Gulbenkian, etc., também incluíram já muita música do séc. XX.

JTC – Sim.

LS – E, portanto, em quase todos os programas de instrumento e no canto também, portanto, chegou-se um bocadinho mais à música contemporânea, outros à música do século XX que não se sabia muito bem o que ia ser...

JTC – O que é que era.

LS – Mas enfim já dava abertura a todo o século XX, depois era uma questão de opções. Vinha no programa, vinha especificada uma quantidade de compositores e de obras e depois era uma questão de os professores e o conselho pedagógico

escolherem para os exames e, enfim, também segundo os alunos que tinham, apetência pela música mais moderna. Portanto passou a ser bastante, os programas passaram a ser muito bons e bastante atualizados, mas eu penso que o nosso da guitarra era o melhor.

JTC – E a obra do Professor, trabalhava obras compostas por si com os alunos?

LS – Não. Nessa altura que fizemos o programa eu só tinha uma obra minha.

JTC – Que eram os Estudos.

LS – Não, isso eu criei de propósito nessa altura, em 72 quando entrei para o conservatório. Disse assim: Não, tem que haver algo português para a iniciação e, portanto, eu vou escrever oito estudos para a Iniciação - que agora quero aumentar mais quatro mesmo de música mais contemporânea, de linguagem contemporânea, para ser, para ficar mais completo, porque está juntado. Vou fazer isso brevemente e só tinha escrito uma obra que até foi dedicada ao Jorge Peixinho quando tocava no grupo, penso que foi em 73, que se chamava “Tensão e Distensão”. Depois criei uma outra mais tarde, já em 80, que foi a “In Sub-Memória”, que o António Almas tocou, pediu se podia toca-la no exame, mas como não havia amplificação e aparelhagem, a ritualização e a luz, tocou como se fosse uma versão, como se fosse uma outra obra qualquer.

JTC – Sim, sim, sim.

LS – Sem amplificação inclusive. Digamos perdeu 50%, mas tecnicamente, mentalmente, tocou. Depois o Pedro Jóia também queria tocá-la (...) pediu-me uma fotocópia, dei-lhe a fotocópia, deixei lá para a empregada lhe entregar e na véspera do exame disse-lhe: Olha, que tens que trabalhar comigo, não sei como é que vais fazer com a ritualização, sem ritualização, com amplificação, sem amplificação. Pronto E ele disse: Eu vou ver o que se poderá fazer. Ele era aluno do Morais e o Morais (...). Então eu desautorizei-o a tocar...

JTC – A obra.

LS – Pois, não estudou... Todos os dias perguntava à empregada se já lhe tinha entregue a obra - Não, não aparece, não disse nada. Na véspera veio ter comigo a dizer: Ah, vou tocar a sua obra. Mas eu disse assim: Mas, vais tocar a minha obra como?! – Ai, eu leio muito bem à primeira vista, hoje dou-lhe uma passagem e amanhã toco no exame! - Não, obra minha não, eu não brinco (...). Depois acho que tocou uma obra do Villa-Lobos ou não sei o quê.

JTC – Mas foi sempre compondo obras...

LS – Não, depois daí escrevi muita música foi para outros instrumentos.

JTC – Para outros instrumentos muito bem, muito bem, nomeadamente música eletroacústica...

LS – Sim, sim, música eletrónica. Mas quer dizer depois eu escrevia mais dentro da formação do grupo, não é?!

JTC – OK e na questão, como nós também falámos e já tínhamos tido contacto...

LS – A solo eu escrevi para guitarra, para voz, para contrabaixo, vários duos, mas dentro do teatro musical, já com uma linguagem diferente com fitas magnéticas naquela época e depois mais tarde. Mais tarde é que eu então escrevi um ciclo de obras a solo.

JTC – Para guitarra.

LS – Para guitarra e, portanto, ainda quero escrever uma última, já tenho o material todo em esboço, que vai ser a última até que está na *Wikipedia*, na lista, é a última que está.

JTC – Muito bem.

LS – E, portanto, foi assim, foi assim a história do meu programa.

JTC – E parte dessas obras o professor teve a amabilidade de me passar para eu trabalhar com um aluno de 5º grau.

LS – Claro. Eu também ajudei para os meus alunos.

JTC – E chegou a dá-las aos seus alunos...

LS – Sim, eu dava sempre em todos os anos eu ia me aproximando cada vez mais da música do século XX e coisas fáceis como os estudos do Leo Brouwer, Abel Carlevaro e outros compositores peças dentro de uma linguagem, até às vezes eram mais fáceis do que os estudos e, portanto, eu ia introduzindo...

JTC – Numa perspetiva técnica que está a falar?

LS – Sim, claro!

JTC – Depois a parte da estética é que poderia ser mais difícil de abordar...

LS – Ensinava também as técnicas contemporâneas que tinha estudado na Alemanha e, portanto, ia introduzindo passo a passo.

JTC – Portanto ia sempre trabalhando, compondo e passando para os alunos...

LS – Fazia também conferências para dar a conhecer.

JTC – E relativamente a estas obras que me passou, nomeadamente a obra “Transfiguração”?

LS – Olhe, isso foi... Quando eu vim morar para aqui em Paço de Arcos, foi a primeira, escrevi-a ainda estava em Lisboa e, quando a acabei, vim para aqui para Paço de Arcos. Então foi uma obra que pensei escrever, uma série de obras dedicadas aos meus professores, ao Duarte Costa, ao Pujol, ao Sávio, ao Segóvia, enfim aos

professores de guitarra que eu tive. Depois pensei e, então, os meus queridos alunos que eu formei, fizemos um trabalho maravilhoso.... Vou escrever, sim senhor, vou escrever uma homenagem, uma obra em homenagem ao Sávio, ao Duarte Costa depois ia pensar, que seria uma obra muito especial, foi o meu primeiro professor, tinha uma relação com ele, aliás, até foi ele que me batizou como Lopes e Silva!

JTC - É assim que prefere ser tratado? Lopes e Silva?

LS - Foi ele que batizou e depois todo o mundo...

JTC - Toda a gente. Muito bem.

LS - Todo o mundo era Lopes e Silva, Lopes e Silva. Ficou assim. O meu pai e a minha mãe, não era eu. A minha mãe, Lopes, e meu pai, Silva, Lopes e Silva. O Duarte Costa escolheu precisamente por isso: Ai, o Lopes e Silva toca muito bem e como vai ser um grande artista, um grande guitarrista, precisa de um nome artístico e, então como eu que sou o Duarte Costa, ninguém me trata por José, portanto sou o Duarte Costa, o José vai ter o nome do seu pai e da sua mãe, Lopes e Silva, é um nome muito bonito. Pronto e a partir de hoje...

JTC - Assim ficou!

LS - Pronto começou a por nos programas, nas audições e assim ficou, Lopes e Silva... Depois todo o mundo aceitou e assim ficou. Agora, atualmente chamam-me, depois também com a minha carreira como compositor, no grupo de música contemporânea era sempre o Lopes e Silva e nos concertos a solo também era sempre o Lopes e Silva, no Duo Lusíada também era o Lopes e Silva e as cantoras, no Quadrifonia também era o Lopes e Silva, enfim, as instituições que me convidavam também era sempre Lopes e Silva, na Gulbenkian, no S. Carlos, nas orquestras sinfónicas, enfim, no estrangeiro e tudo era sempre só com Lopes e Silva. A nível mais oficial agora não sei porquê optaram por pôr José Lopes e Silva.

JTC - Ai sim?

LS - Mas não fui eu que pedi.

JTC - Então continua a preferir Lopes e Silva...

LS - Quer dizer como eu agora não tenho estado em atividade de concertista, mas estou ligado a muitas atividades e também às “internetes”, a minha dimensão também nas “internetes” e, então por vontade deles, não sei porquê, começou a aparecer José Lopes e Silva e agora tudo o que é oficial é José Lopes e Silva. Nas “internetes”, nessa virtualidade é José Lopes e Silva. Olhem chamem-me, pronto!

JTC - Não se chateia...

LS - Não posso dizer que não.

JTC - Exatamente.

LS - Sou José!

JTC - É verdade.

LS - Agora se eu for dar um concerto ou um evento, ou seja, lá o que for eu quero continuar com o meu nome...

JTC - Lopes e Silva...

LS - Que é Lopes e Silva.

JTC - Muito bem! Voltando aqui a esta questão da obra “Transfiguração” ...

LS - Ah, a transfiguração, então foi assim:

JTC - São quatro pequenas peças, não é, em que não sendo aos quatro compositores foi...

LS - Foi então a ideia de uma paixão, eu tenho uma formação digamos clássica mas também me especializei em música antiga, fiz com o professor Kastner e o professor (...) quando estudava no conservatório com o professor Emílio Pujol que também era musicólogo, portanto tive também uma grande introdução na música da Idade Média e da Renascença, etc. e por aí fora (...) e toquei 132 obras, tocámos no grupo todo, fizemos em grande concerto no S. Luís, ainda não haviam os auditórios da Gulbenkian ainda se estava tudo a fazer e portanto nesse primeiro seminário nós tocámos a Idade Média, da Renascença, dos melhores compositores, Palestrina, Machaut, fizemos 132 obras. Portanto, depois uma das paixões como julgo de todos nós, é um marco, enfim, será eternamente, uma grande paixão, até porque estudei muito, conheço praticamente toda a obra de Bach, e o Bach, a sua biografia, a sua personalidade e a sua criatividade, portanto eu decidi escolher uma obra de Bach acessível para fazer uma homenagem ao Isaías Sávio e, portanto, vou escolher o prelúdio para alaúde da suite em ré menor e, portanto, não sei muito bem o que vou fazer mas vai ser a partir desse prelúdio. Pronto e assim foi. Eu peguei no estudo, analisei tudo e resolvi fazer uma transfiguração do prelúdio de Bach. É uma transfiguração em quatro partes em que são os elementos de que é composto o prelúdio. Toco a parte dos baixos, a parte do acompanhamento em arpejo, a parte melódica também dos baixos etc., mas dando-lhe uma transfiguração como se tratasse de uma obra contemporânea em homenagem a Bach. Bom, e eu então dividi em quatro partes, como está aí e pode ver e, portanto, utilizei, portanto, uma dimensão acústica, uma dimensão, não pus uma figuração musical porque eu quero que seja o tempo, que o intérprete encontre o tempo ideal, só pus o andamento, os andamentos, o vagaroso, o moderato, mas não quis fazer uma figuração como está no prelúdio de Bach para o intérprete sentir um tempo dele, porque ele não está a tocar o prelúdio de Bach mas quando for publicado vai haver lá uma nota que diz assim: Se por vontade do intérprete, se o intérprete quiser, depois de tocar a Transfiguração, se quiser fazer também uma homenagem ao Bach toca o prelúdio de Bach como Bach escreveu.

JTC – Originalmente, exatamente, muito bem.

LS – Mas isso vai aparecer numa nota especial.

JTC – Portanto isto é para ser tocado numa guitarra amplificada, se bem se entende...

LS – Eu quero não propriamente com uma guitarra amplificada no sentido de parecer muito som, não. É para que os harmónicos, porque isto como tudo tocado em pizzicato, depois à distância não se ouve muito bem, porque esta (a primeira obra) tem que ser mesmo muito pizzicato. É pum, pum, é como se fosse o Bach, eu imaginei o Bach de todas as maneiras. A personalidade de Bach, a figura de Bach e a música do Bach altamente mecânica, matemática e então o que eu pensei foi assim: não, como é que o Bach estaria, sentiria de manhã quando se levantava, tomava o pequeno-almoço e depois tinha que escrever todos os dias, obrigatoriamente uma música para ser tocada à noite daquele dia. Para a cerimónia ritual, todos os dias. Era a profissão dele. E então eu disse assim: Quando Bach escreveu esta suite, começou por este prelúdio e, portanto, não sabia o que ia escrever e, portanto, tomou o pequeno-almoço e começou a andar de um lado para o outro a imaginar o que é que ia escrever.

(Lopes e Silva exemplifica, andando na sua sala.)

E então, no seu soalho de madeira, a pensar, o que vai ser hoje, o que vai acontecer, o que vou escrever hoje, tenho que escrever aquela música religiosa, mas sempre a caminhar sempre no mesmo andamento, pum, pum, pum.... Bom e andou ali... E quando passado um bocado, vou escrever uma suite para alaúde e vai começar por um prelúdio. Bom e então eu disse assim: Com certeza como estava a pensar nisso e sempre a caminhar com o mesmo andamento eu pensei nos passos do Bach, andar de um lado para o outro, eu não vou por medida nenhuma, figuração nenhuma, nem compasso.

JTC – Apenas o Pizzicato vagaroso, apenas essa indicação.

LS – Pum, pum, pum, pausa, pum, pum, pum, porque o Bach andava devagar de um lado para o outro a pensar o que é que havia de compor.

(Lopes e Silva, entre risos.)

É assim, só que eu queria que o pizzicato fosse um pizzicato audível e então se se colocar um bocadinho de amplificação todo o mundo vai ouvir, mas não é para ser BUM, BUM, BUM, uma coisa grande não, é só um bocadinho para que as ressonâncias que estão dentro da guitarra, que não se ouve, que se ouça cá fora.

JTC – Exatamente. E a questão do canto rouco, obstinadamente estático?

LS – Como é pizzicato, como é pizzicato, portanto é como se fosse um som rouco, apesar se eu estiver rouco e cantar ARRR, ARRR.... É rouco, não é?! Um canto rouco e obstinadamente porque o Bach, na minha imaginação, teria andado e sempre a pensar no que ia fazer. Ele nem se lembrava que estava a caminhar, de um lado para o outro e

agora o que que hoje eu vou tocar, hoje vou escrever, pronto e então obstinadamente, a pensar naquilo sempre com a mesma velocidade, para a frente, para trás e então ele a pensar o que é que eu vou fazer hoje?! Tenho que fazer, sou obrigado a fazer, obstinadamente estático, estaticamente porque ele não estava a compor nada, estava a imaginar o que é que devia compor nesse dia.

JTC – Sempre em volta da ideia de Bach andar vagarosamente.

LS – O nosso querido Bach. Então dediquei esse prelúdio que nós, eu e o Sávio, o Sávio dava sempre aos alunos mais ou menos a esse nível, é acessível para um aluno que já está no 5º grau...

JTC – Sim, sim, sim.

LS – E então eu inspirei-me, portanto em Bach, nesse prelúdio de Bach, mas dedicado ao Sávio, Isaiás Sávio, e desenvolvido dessa maneira. Portanto, primeiro a melodia do baixo, depois a seguir o acompanhamento, depois a seguir, digamos, já uma linha melódica, mas eu vou dando-lhe um nome, como pode verificar, enquanto que este aqui é um canto rouco, obstinado, aqui é uma insistência com ternura, muito sensível.

JTC – Na questão do acompanhamento, neste caso então.

LS – Ah, e também outra coisa. Aqui há também uma coisa que eu desenvolvi foi, portanto, o primeiro tem um grupo de três notas, pode verificar por favor.

(Olhando para a partitura da primeira peça.)

JTC – Está aqui.

LS – Portanto é um grupo de três notas e respiração. Aqui passa para quatro notas e respiração e eu já ponho em vez de ser vagaroso aqui é calmo, pizzicato um pouco sonoro, enquanto este é praticamente surdo, rouco, este aqui já tem que ser um bocadinho mais claro.

JTC – Com mais luz, um bocadinho...

LS – Com mais luz, um bocadinho. E então eu pus insistência com ternura, com muito amor, com muito carinho, o aluno não tem pressa nenhuma, tem é que fazer aquilo com muita beleza, com muita ternura.

JTC – Enquadra-se esta frase que aqui deixa escrita, entre a sombra e a claridade. Portanto, começa na sombra sempre abrindo para a claridade.

LS – E todas seguem a mesma filosofia criativa. O número três...

JTC – Calmo expressivo.

LS – Calmo expressivo, aqui tem um grupo de quatro e aqui vai ter um grupo de um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, pois é exatamente. Portanto, porque quatro e três dá sete, portanto está aqui e é o número de notas que está no arpejo de Bach.

Portanto eu, do arpejo que faz o Bach de acompanhamento, primeiro escolhi três notas, depois quatro e depois juntei as duas, quatro mais três, sete. Portanto estava caminhando para o final e então nesta eu já pus o pizzicato um pouco mais sonoro que o anterior, cada vez...

JTC – A caminho da claridade.

LS – A caminho da claridade. Já se ouve o pizzicato e um bocadinho de som. Portanto, já não faz pressão quase na corda, muito doce, muito expressivo. Eu ponho calmo expressivo e muito doce, muito meiguinho. Pronto e assim vai até ao fim.

JTC – Sem pizzicato no fim.

LS – Ah, no fim é sem pizzicato. Portanto está tudo indicado só ainda não está editado. Nesta aqui eu fiz esta versão, queria fazer dois finais, ou a esta e depois a seguir se aluno quiser ou o guitarrista toca o prelúdio de Bach ou então toca a outra versão, se for já um virtuoso ou um guitarrista, vai tocar a outra versão que eu fiz, que fiz lá em Castelo Branco, onde tem, tem isto exatamente o que está aqui, mas depois no fim eu acrescento uma coda final que já não tem nada a ver com Bach, tem a ver já com a música contemporânea, abstracionista.

JTC – Ok, mas sempre com a estética do prelúdio em ré menor.

LS – Sim, o que está aqui, está tudo no prelúdio, tudo no prelúdio, só que aqui em vez de colocar as notas separadas pus simultâneas. Portanto aqui já não tem pizzicato nenhum, porque tem que tocar até as notas simultâneas, um pouco calmo, já não é tão vagaroso como o primeiro, digamos já seria quase o dobro do primeiro, sempre acentuado e sonoro e o título é: Luminosidade Suplicante. Ele veio cada vez, se motivando, se motivando e a beleza já é tanta que já não há pizzicato nenhum, é um som luminoso, mas tocado como se ele estivesse a fazer uma súplica de agradecimento e de amor à música de Bach. Portanto, eu pus-lhe o nome de Luminosidade Suplicante. Pim, pim, as respirações. Esta e esta são completamente diferentes. Súplica, chega aqui demora mais tempo, depois outras duas por aí fora, depois em vez de ser duas já são três e vai acrescentando e depois vai aumentando de uma grande luminosidade, cada vez mais e já com tensões, crescendos, diminuendos, alargandos, portanto e o baixo enquanto o primeiro não tem baixo nenhum depois começa a aparecer o baixo, também duas em cima e dois baixos, portanto forte, aqui já é uma dimensão quase contrapontística sobre um ostinato, que é sempre igual, na sexta e na quinta corda, sempre, sempre, sempre como uma obsessão e para dar uma pujança muito forte, muito forte, muito forte e portanto mas é tocado muito como uma súplica. Plim, plim, aqui piano, quase pianíssimo, sempre acentuado e sonoro, um pouco calmo, assim que aparece acaba a ressonância, respira e depois ataca o outro seguimento. Faz este só quando acaba a ressonância, respira e ataca logo e assim sucessivamente. A nível de pormenor é muito, muito, muito, muito rigoroso. Portanto, eu quero que o intérprete participe na criação temporal, sensorial e interpretativa.

JTC – Professor, estamos a adorar falar consigo, mas enquanto íamos falando...

LS – As codas finais são criadas por mim.

JTC – Extra prelúdio original.

LS – Sim, sim, sim, como se fosse uma resultante de tudo harmonicamente. Que fica no tempo, no espaço e na memória.

JTC – A ideia que fica.

LS – É! Ate que eu pus aqui deixar o braço levantado, braço direito depois de tocar, levantado enquanto existir som.

JTC – Portanto há uma grande preocupação não só com o som, mas também com a...

LS – E depois sem se mexer já fica com o braço no ar, desaparece o som e depois muito delicadamente...

JTC – Portanto, a postura faz parte da obra...

LS – Sim, sim, sim... É como se fosse o Bach a pensar, no seu ritual, o que é que ia fazer, como deveria escrever coisas (...)

JTC – É nisto que fala muitas vezes na questão de evento artístico? Na questão não só da obra, da música, mas com tudo o que acontece no momento.

LS – É o momento em que tudo está a acontecer. É o momento em que o Bach estava a pensar em escrever alguma coisa, foi naquele tempo. Quando veio a ideia exatamente total do que ia fazer, esta suite, então foi criar a suite. Então, eu fiz o mesmo o tempo, o mesmo percurso, o mesmo imaginário, claro e não acredito que o Bach se sentasse à secretária e comesse logo escrever, sem saber o que ia escrever e, portanto, era para aláude, que estava muito próximo da guitarra, até é a versão para guitarra fica lindíssima, aqui trata-se, de facto, de um material do Bach, eu não acrescento nada, nada meu, é exatamente só o que está no prelúdio, só que lhe dou um temporalidade, uma sensualidade e uma sensibilidade que o intérprete tem que tentar aproximar-se e libertar-se de toda a quadratura a que ele está viciado a tocar em dois por quatro, três por quatro... ternário, não, não! Ele cria o seu tempo, o seu andamento, segundo o que está indicado. Eu digo vagaroso; o meu vagaroso não é igual ao seu, não é igual ao intérprete que vai tocar.

JTC – Portanto não tempo uma definição rígida de andamento.

LS – Eu quero que seja o vagaroso do intérprete, seja ele quem for. Se não eu poria aqui a medida metronómica.

JTC – Exatamente.

LS – Mas eu não pus.

JTC – Coloca indicações de carácter.

LS - De carácter. Como se fosse uma obra para o aluno treinar também a interpretação.

JTC - Muito bem. O professor desde o início desta obra, as quatro obras, faz uma transição entre quase uma tonalidade escura para uma tonalidade clara.

LS - Quase sem o público se aperceber. Só quando chega à última já está numa sonoridade total e com crescendos e diminuendos, com ostinato de baixo, portanto, quase suplicante, quase como uma súplica. Portanto, o Bach diz assim: Termina assim e dá entrada à suite - porque o prelúdio é uma entrada para uma suite.

JTC - Desculpe uma curiosidade, mas quando fala em luminosidade suplicante, dramatismo, muito ralentando dramático, encara.... Será isto uma transfiguração? É isto uma transfiguração de uma sombra para uma luz?

LS - Sim, de uma sombra para uma luz e uma transfiguração também do Bach do século XVII para o século XX. Eu do século XX sou o Bach, em vez de ser o Bach do século XVII sou o Bach do século XX. Portanto, quero escrever o mesmo prelúdio do Bach, exatamente com o mesmo material, mas "ouvisto" por mim como guitarrista, alaudista, também toco alaúde e *vihuela*, e já utilizando os meios do século XX, com um bocadinho de amplificação, porque eu tenho a certeza que se Bach existisse no século XX utilizaria toda a música eletrónica e todos os recursos, porque ele foi um contemporâneo na sua época. Bach não foi um músico barroco. Não, Bach foi um contemporâneo da sua época, Beethoven foi um contemporâneo da sua época, Mozart foi um compositor contemporâneo da sua época. Portanto, em cada época, cada criança, cada ser humano nasce contemporâneo. O senhor quer ou não queira é um ser contemporâneo. Nasceu no século XX, cresceu, quer ou não queira é contemporâneo. O Bach foi contemporâneo...

JTC - Mas isso leva-nos para uma discussão professor. Para ser contemporâneo basta estar vivo ou tem que utilizar uma linguagem...

LS - É obrigado! Você não fala o português arcaico, fala o português atual. Eu não estou de acordo com o acordo ortográfico, há coisas em que não estou de acordo...

JTC - A questão de se fazer arte contemporânea não basta estar vivo e ser do tempo atual.

LS - Não, porque o ser contemporâneo sente a necessidade de ainda na sua contemporaneidade de usar, tal como fez o Bach e todos os grandes compositores, mesmo na sua época, portanto, assumiu os valores filosóficos, políticos, toda a dimensão social de cada época, como é o caso de Beethoven, foi um revolucionário, logo a partir de Mozart, mas Mozart também foi um revolucionário a partir de Bach. Mozart não escreveu como Bach, o Beethoven não escreveu como Mozart, depois o Hindemith já não escreveu como Bach.

JTC - Todos eles introduziram novos elementos, novas linguagens.

LS – O contemporâneo é aquele que assume uma nova postura do seu tempo, nasceu contemporâneo e com a sua sensibilidade de progresso, dar mais um bocadinho de si próprio. Então, o Bach na sua época também um passo em frente, que foi o contemporâneo e deu um passo em frente na sua obra que chegou até a escrever o célebre “Cravo bem Temperado” em que se fala tão pouco dessa obra colossal que veio a transfigurar, com a sua genialidade em todas as dimensões a música instrumental, a música organista, a oratória, as suites alemãs, francesas, etc., as obras a solo, os concertos brandemburgueses, etc., etc., e sempre com a postura de acrescentar sempre algo novo, rigorosamente para que tudo desse um passo em frente, até o próprio instrumento. Depois de todos os instrumentos de toda a juventude de Bach ele pedia aos construtores para melhorarem os instrumentos, inclusivamente tinha um conhecimento acústico, diz a história da música, que tinha um conhecimento da acústica dessa época em que o chamavam, quando estavam a construir os órgãos nas igrejas, para ele estudar a acústica, para ver o som das igrejas e das catedrais e para os construtores do órgão tinham que se escrever rigorosamente segundo as indicações dele. Depois quando estava pronto ele ia lá ouvir para ver se estava de acordo com a acústica do lugar onde estava o órgão. Para além de tudo, até nisso, o Bach deu um passo em frente. Porque depois Bach veio o piano...

JTC – ... forte. O piano forte.

LS – Atual, o piano martelado e também o cravo aumentou de tamanho, pediu aos construtores para aumentarem a caixa de ressonância do cravo, começou a ter quase mais 25 cm, e, portanto, foi também um progressista. Todos os contemporâneos trazem progressismo, dar um passo em frente, aparecer um pouco de energia nova. Porque é que a gente diz que Fernando Pessoa foi o nosso melhor poeta da época dele. Porquê?! Porque ele soube dar passos em frente. Chegou inclusivamente ao modernismo, ainda hoje é um contemporâneo de vanguarda, de pensamento vanguardista.

JTC – É verdade.

LS – Portanto, esta obra, não chamo minha obra, é uma obra de Bach, mas ideia foi a partir deste prelúdio que eu toquei tanto e estudei tanto, a suite toda de Bach, conheço não digo toda, mas quase toda a obra de Bach, eu não quis fazer uma homenagem ao Bach, porque quem sou eu para fazer uma homenagem ao Bach, não é?!

(Entre risos)

Portanto, até teria vergonha de dizer uma coisa dessas, mas agora, dediquei-a foi ao meu professor, com quem me formei no Brasil.

JTC – Portanto, o professor Isaías Sávio.

LS – O professor Isaías Sávio e, portanto, tanto o Isaías Sávio como eu dávamos muito esta suite para os alunos estudarem Bach e todos os grandes compositores e, portanto, eu escrevi, recriei ou transfigurei o prelúdio de Bach.

JTC – Isto em 2009 se não estou em erro.

LS – Certo. Transfigurei o prelúdio de Bach, fazendo um sonho, uma criação da personagem, que eu adoro e muito admiro do Bach e também em homenagem ao Isaías Sávio porque toquei, o Isaías Sávio também tocou e dávamos a todos os nossos alunos para tocarem este prelúdio de Bach.

JTC – Muito bem. Esta sua transfiguração do prelúdio já foi tocada por mais alguém além de si, professor? Isto foi tocado em Castelo Branco em que eu assisti...

LS – Ainda não, ainda não foi. Por acaso vai ser agora tocado...

JTC – Vai ser tocado então agora...

(Entre risos).

LS – E vão editados brevemente todos. Também depois vou gravar todos... e então isto faz parte de uma coleção do ciclo afetivo, que são seis ou sete obras, quis também, aos primeiros alunos que se formaram no conservatório comigo, que foi o Dr. Acácio Resende, foi o Malha Valente, não se formou diretamente no conservatório em Lisboa, formou-se no conservatório em Faro, mas preparou o programa todo comigo, é muito meu amigo e agora até vai fazer o mestrado também sobre mim e sobre a minha obra, tem lá todas, não sei o que é que ele vai escolher, uma delas é dedicada também ao professor Malha Valente, outra é dedicada a outro meu aluno...

JTC – Penso que tenho aqui... que é o Pós-lúdio.

LS – Pós Lúdio, exatamente, depois também uma dedicada ao Gustavo (...), uma outra dedicada ao meu professor Emílio Pujol e tem uma outra dedicada a uma das minhas primeiras alunas, quando vim do Brasil e fiz um curso intensivo que teve um êxito muito grande, que marcou inclusivamente talvez pelo concerto que eu fiz na Gulbenkian, convidado pela Dra. Madalena Perdigão e pela comissão da reestruturação do ensino artístico, criado pelo conservatório nacional e já não regressei ao Brasil e, portanto, é um ciclo de obras que como são dedicadas a pessoas a que eu lecionei mas que sou um grande amigo, eu digo que não fiz professores eu fiz amigos. Portanto, fazer música é fazer amizade e é fazer amor. A música é para “ouvir” de olhos fechados. Portanto, eu dediquei a estes meus grandes amigos que, por acidente, estudaram comigo, por acidente fiquei em Portugal e já não regressei ao Brasil, também formei alunos no Brasil e portanto, mas não dediquei nenhuma obra ainda a nenhum desses meus queridos alunos brasileiros mas estas são dedicadas, de facto, aos meus professores, que eu amo muito espiritualmente, até me adotaram como filho espiritual e portanto, os outros são dedicados aos meus alunos que se formaram comigo no conservatório, ainda não foram todos mas ainda serão todos.

JTC – Essas obras que irão ser editadas em breve, está a falar.

LS – Eu estou a pensar, já falei com a AVA e eles estão muito interessados em publicar.

JTC – Muito bem. E podemos esperar isso para quando?

LS – O mais depressa possível. E logo que me seja possível também, combinei com o Eng. José Fortes, vou preparar esse ciclo todo e vou gravá-lo talvez daqui a uns meses.

JTC – Muito bem. Fantástico!

LS – E dentro de dias vou receber as obras, as minhas obras que eu fiz em primeira audição na Fundação Gulbenkian, a fundação vai-me dar as cópias e no dia 7 de março vou ter essas obras todas para o José Fortes masterizar e para depois editar.

JTC – Relativamente a esta obra Poslúdio...

LS – Essa foi dedicada ao Eng. Malha Valente, como está aqui, e criei essa obra no momento em que li uma notícia no jornal altamente dramática sobre as crianças do Biafra, que estavam naquela miséria desgraçada como todos nós sabemos e que depois cima ainda foram metralhados. Foram milhares metralhados. Crianças a morrer de fome e de sede. Aquilo fez-me tanta dor tanta, tanta... Eu estava a pensar escrever mais uma obra afetiva e lembrei-me do Malha Valente, que ele tinha estado na véspera comigo a trabalhar. Pronto, então comecei a criar essa obra que pus Poslúdio, que para mim espiritualmente queria dizer a criança nasce como um prelúdio e depois cai naquela miséria, naquela desgraça e depois ainda é metralhada e, portanto, ele vai existir depois, portanto, é um poslúdio, não é um prelúdio de vida, não, não foi um começo, foi um fim. Foi um poslúdio. Quando ele ia ser um prelúdio de vida, foi metralhado e de fome e de desgraça. Portanto, foi um poslúdio. É uma obra muito dramática, o Eng. Malha Valente já a tocou várias vezes e gostaram muito. É uma obra também...

(Observando e analisando toda a partitura).

JTC – Expressionista, como refere aqui.

LS – Muito expressionista aliás como toda a minha linguagem e exploro também na guitarra, outra coisa que faço também é explorar novas técnicas e novos pormenores na execução e na resposta tímbrica do instrumento, explorando registos e ataques, portanto, de dimensões tímbricas e, portanto, eu abordo todas as dimensões acústicas e psicoacústicas como no caso desta obra, que vai desde o pianíssimo ao fortíssimo, com dois f (ff) e três f (fff). Mas é uma obra tremendamente dramática que eu ponho desde os elementos mais sensíveis, aqui é um ligado, portanto, estas três notas aqui não são tocadas, só se toca a primeira e as outras são ligadas, as outras que toca...

JTC – ... acentuadas.

LS – Acentuadas. Toca, acentua e respira. Acentua, respira. Tac, tac, tac...

JTC – Um staccato bastante bem definido.

LS – Sim. Portanto como uma rajada da metralhadora. Arrr, ta, ta, ta...

JTC – Ok, muito bem.

LS – E depois há as respirações, são muito importantes. Aqui, nesta parte, tem uma respiração pequenina, esta já um bocadinho maior e aqui já demora mais tempo, tem um virgula maior e até em staccato aqui, quando é atacado as três notas, tá, ta, ta, ta, como se fossem as últimas balas. Portanto, uma obra muito, muito dramática. Depois aqui um pouco (...)

JTC – Muito descritiva também, não é?

LS – Sim, muito descritiva, descrevendo uma coisa muito dramática. Portanto, aqui tem a dinâmica toda marcada, quando eu escrevo a nota em losango é em harmónico, ponho por cima também metálico, aqui em pizzicato, lento acelerando. Portanto, está tudo indicado, crescendo gradualmente ao mesmo tempo.

JTC – Sempre com esta imagem da rajada de metralhadora. É esse o elemento que...

LS – Sim, eu estou a imaginar...

JTC – É o próprio momento da execução.

LS – ... No meio daquela desgraça, as crianças todas famintas, todas rotas, cheias de sede, só tinham pele e osso e depois ainda vêm uns indivíduos com a metralhadora, em vez de dar comida, felizmente, eu digo felizmente, se não ainda sofriam mais, por um lado até foi uma obra de caridade matar aquela desgraça toda mas, quer dizer, ver uma criança depois daquele sofrimento todo ainda levar uma rajada de metralhadora, que foi uma sorte para ela porque se não ainda sofreria mais, portanto, é de facto um momento muito trágico.

JTC – E o muito calmo contínuo, será uma fase posterior a essa ação?

LS – Sim. Depois daquela rajada, as crianças nem sequer gritam e, portanto, fica um espaço onde não existe nada. Havia ali pelo menos algo de vida e, portanto, fica uma espécie de vácuo, um vácuo, onde existia aquela desgraça toda e onde ali já não existe nem vida nem morte, nem nada, há só uma dimensão imaginável ou inimaginável de um vazio.

JTC – E pretendendo dar essa calma, transmitir essa calma.

LS – Não há nada, é uma calmaria total.

JTC – Algo muito repetitivo, continuado, não é?

LS – Sim, sim, sim...

JTC – Muito bem.

LS – E, portanto, aqui atinge os limites.

JTC – Sim.

LS – Aqui, começa no pianíssimo, chega a meio piano até alcançar o fortíssimo. Portanto, tudo continuamente, aqui vai dramatizando, dramatizando, dramatizando até que chega aqui ao fortíssimo metálico e depois vai à nota mais aguda da guitarra, com o harmónico simultâneo na casa XII com o dedo polegar, tem que fazer assim

(exemplifica com gesto)

e ritardando, *papim*, como se fosse sei lá, uma dor...

JTC – Um grito de dor.

LS – Portanto, toda a obra se desenvolve, portanto, explorando todas estas dimensões tímbricas do instrumento, aqui ponho calmo, continuo em decrescendo, toda esta sequência. É um momento dramático. A partir daqui imaginamos que já está tudo morto, já não há crianças, todos desgraçados e então começo a explorar digamos uma dimensão de quem observou e sofreu e viu aquela desgraça toda, até os soldados, os bandidos que mataram aquela coisa toda puseram a mão na consciência e quer dizer, pronto, e a partir daqui começa, eu começo a explorar determinados harmónicos e aqui, portanto, esta nota é tocada meio harmónico, próximo, em vez de ser em cima do trasto para sair o harmónico limpo, não; é um bocadinho antes para ser meio-harmónico, eu não quero que seja o harmónico.

JTC – Meia luz...

LS – É meia luz. Ainda estamos a pensar naquela desgraça toda. Ali não pode haver um harmónico límpido, não é possível.

JTC – Estamos a perceber.

LS – Naquela desgraça toda não pode haver.

JTC – Sim.

LS – Pronto e assim se vai desenvolvendo, gradualmente, explorando sempre as intensidades e as características meio-forte, meio-piano e aqui pianíssimo.

JTC – Muito lento.

LS – Muito, muito, muito lento, as notas de cima metálico, portanto que se vai repetindo a mesma nota, aqui respira, esta pausa é mais curta do que fosse em “oval”, mas aqui é pianíssimo, aqui é forte, muito lento, mas aqui é forte e aqui é pianicíssimo, muito contrastante, depois pianíssimo, mas em forma de rasgueado, como se fosse um arpejozinho...

JTC – Combinando um harmónico, não é?

LS – Sim, sim. Portanto que se repete sete vezes, não é por acaso que tem a vezes que deve ser tocado, aqui são cinco, aqui são cinco, aqui são sete, depois aqui são oito,

tudo isto, este elemento repete-se oito vezes, este elemento repete sete, este elemento repete cinco mais cinco e depois vem um calmo contínuo, ritardando muito até ao pianíssimo. Portanto, esta coda final é como se fosse qualquer coisa que já transcende, quer dizer só existe depois daquela, daquele... digamos, crime brutal, horrendo, terrível, só fica aquela imagem na nossa alma, no nosso consciente, depois passa para o subconsciente onde não há palavras para a descrever. O ser humano não tem capacidade descritiva daquilo que viu e que aconteceu. Portanto, por isso é que eu ponho calmo, contínuo, ritardando, muito até ao pianíssimo. Portanto, isto aqui tem uma duração até à extinção do som de cada elemento. Isto toca até acabar e depois vem este, forte, forte. Depois vem este harmónico aqui, segura, depois piano, harmónico artificial e depois repete, repete este intervalo de uma nota pisada com harmónico. Está aqui harmónico natural e deixa vibrar. Aqui não corta nada, deixa vibrar o som até ao fim, portanto, isto dura o tempo que durar não (...) e quando levanta o dedo a tocar, a seguir não pode haver ruído nenhum. É como se fosse uma coisa na alma, como se fosse um pesadelo, em vez de ser, é um sonho, mas é um pesadelo na alma que está no inconsciente. Pronto e assim vai até que chega ao final com um lento, lento regular, vai mudando, digamos, a dimensão total. Não é, harmónico, não é, portanto, chega ao pianicíssimo, depois metade quase e depois volta ao mais pianíssimo possível, este harmónico quer dizer, já não dá mais para ouvir (...) é mais o gesto.

JTC – Sim, sim, sim.

LS – Será que ele tocou ou não tocou?

JTC – Um som imaginado pelo gesto.

LS – Será que eu ouvi aqueles gemidos daquela criança? Ou isso foi na minha alma, está gravado na minha alma?

JTC – Será a questão da memória, aqui?

LS – A sub-memória. Por isso é que escrevi a obra “Sub-Memória”.

JTC – Muito bem.

LS – Ah, ah...

(Risos de Lopes e Silva).

JTC – Fantástico. E, por último, temos aqui uma outra obra, que o professor também teve a amabilidade de me enviar, “Reflexos e Encantamentos”.

LS – Eu mandei-lhe esta obra porque, como não conheço o seu aluno, penso que estas duas aqui são mais acessíveis para um aluno de quinto grau...

JTC – A “Transfiguração”, sem dúvida, é a obra por onde vamos começar.

LS – Está aqui a maior dificuldade,

(Indica a parte na obra).

mas isso é uma questão de ele trabalhar cada elemento do ligado, várias vezes cada fragmento até desenvolver bastante bem o ligado.

JTC - Sim.

LS - Estas notas ligadas é a única dificuldade que tem porque ele tem tempo de sobra para fazer isto. Estas três é “traaiimm” e depois pim, pim, pim...

JTC - E todos os outros elementos não...

LS - É seis a tempo, é a referência do instrumento.

JTC - Pois...

LS - Quem cria o tempo é a ressonância do que está escrito.

JTC - Muito bem.

LS - O professor Malha Valente já tocou duas ou três vezes, mas não conseguiu ter amplificação. Tocou ao natural.

JTC - Que neste caso...

LS - Perde.

JTC - Perde a questão do harmónico, a projeção do harmónico.

LS - Do harmónico e da projeção dos harmónicos que se produzem dentro da caixa da guitarra, como de outro instrumento qualquer e se a gente não os traz cá para fora...

JTC - Claro.

LS - Não se ouve. Portanto esta nota real (...) caía uma auréola sonora como uma flor, se a gente olhar para uma flor vermelha e se fecharmos os olhos depois está a ver uma auréola, não está a flor, mas está a ver a auréola da flor...

(Risos).

JTC - Hum, hum. Eu tinha projetado como trabalho para este meu aluno aliás, para além destas obras, o professor, inicialmente, propôs-me eu trabalhar o Estudo 8 e foi o que foi feito. Resultou impecavelmente e até fiquei muito satisfeito por ver o aluno que nunca tinha tido...

LS - E os outros estudos entusiasma imenso e não têm dificuldade.

JTC - Exatamente. Embora para um aluno de quinto grau tecnicamente não seja propriamente muito desafiante.

LS - A intensão não é a dificuldade.

JTC - Mas esteticamente...

LS – É a estética...

JTC – Exatamente.

LS – ... E a dimensão sonora.

JTC – Exatamente.

LS – Psicoacústica.

JTC – E nisso notámos resultados muito interessantes.

LS – Pois, pois...

JTC – Porque percebemos o ponto de partida e o ponto de chegada.

LS – E entusiasmo muito os alunos. Sentem-se, sentem-se.... Estão sempre a aprender, sem dificuldade, estão a aprender sem dificuldade. Desde o primeiro ao último é aprender sem (...) cada um tem a sua técnica, mas não tem dificuldade, mas aprende em forma (...), em forma de arpejo, em forma de intervalo, em forma (...) até que chega ao último já é mesmo, já é mesmo cronometrado, não é...

JTC – Exatamente.

LS – Mas dificuldade, mesmo, não tem.

JTC – Exatamente. É uma dificuldade diferente, não é?

LS – Pois, passou por oito técnicas completamente diferentes.

JTC – Isso também nos poderia levar para uma outra discussão não é, o que é que é o virtuosismo?

LS – Claro!

(Risos).

JTC – Será que é só o virtuosismo técnico apenas, só existe esse ou existe o interpretativo, o estético, etc?

LS – Claro!

(Risos).

E a variedade de técnicas que existem. O painel, oito painéis de pinturas diferentes.

JTC – Exatamente, muito bem. Agora iniciámos, com ele, o trabalho da obra “Transfiguração”, achámos que seria a obra que, para dar continuidade a esse estudo, seria mais óbvia.

LS – Sim, claro, claro, claro... Portanto há essa hipótese depois na edição vai estar lá: se o aluno ou o concertista, ou seja, quem for, se depois quiser, como se trata, e até pode falar, como se trata de uma obra que foi uma transfiguração de um prelúdio de Bach, eu agora vou tocar o prelúdio de Bach, o prelúdio que Bach imaginou.

JTC – Exatamente. Agora, também teria muito interesse em trabalhar esta obra agora vai tudo depender da forma como ele vai trabalhar e da velocidade com que ele trabalhar as coisas.

LS – Convinha falar, isso depois vai em nota na edição, do que é se trata.

JTC – Claro, claro. Isso teria todo o interesse. Porque o primeiro desafio que quisemos lançar a este aluno foi eu dar-lhe a partitura sem...

LS – Porque o aluno é obrigado a criar. É obrigado a criar o tempo, é obrigado a descrever, a descrever a história que esta por detrás disso e a explorar o instrumento timbricamente e acusticamente, a nível sensorial dele. Não é a minha nem é a sua, é a dele, quando há um determinado timbre, um determinado harmónico, um determinado pizzicato, vai fazê-lo com a sensibilidade dele. Portanto ele participa conscientemente ou inconscientemente.

JTC – Muito bem.

LS – É para estimular mesmo a criatividade do aluno, do aluno ou do intérprete.

JTC – O intérprete não é apenas um executante.

LS – É um colaborador da criação da obra.

JTC – Exatamente. É um elemento ativo.

LS – Eu simplesmente sou o alicerce.

JTC – Muito bem.

LS – O edifício e o colorido depois vai ser o intérprete ou o aluno a realizá-lo.

JTC – Portanto teremos muitas obras a partir da mesma obra.

LS – A coreografia é do intérprete.

JTC – Muito bem. E, portanto, estava a referir que o que passámos, também quisemos perceber a capacidade do aluno de fazer uma coisa autonomamente.

LS – Exatamente.

JTC – Portanto demos-lhe simplesmente a primeira peça da “Transfiguração” e agora vamos perceber qual foi, qual será a leitura que ele faz.

LS – Mas fale sobre a ideia que eu tive do Bach antes de escrever isso e a suite. Imaginariamente como é que ele estava. Eu digo que foi a seguir ao pequeno-almoço. Levantou-se de manhã, era obrigado a escrever todos os dias, tomou o pequeno-almoço e hoje que é que eu vou fazer? Sou obrigado a fazer. Uma música religiosa, uma música instrumental.

JTC – É o trabalho, tem que trabalhar...

LS – *(Risos)*.

Eu também tomo o pequeno-almoço e trabalho.

JTC – Isso faz falta cada vez mais...

(Risos).

LS – *(Risos).*

JTC – Na questão desta obra “Reflexos e Encantamentos”, estava a dizer que talvez não fosse...

LS – Eu vou só fazer ali um xixi...

JTC – Claro, claro...

(o professor Lopes e Silva ausenta-se durante dois minutos para ir à casa de banho, regressando posteriormente).

LS – Essa obra.

JTC – Quer fazer uma pausazinha?

LS – Não, não.

JTC – Descansar um bocadinho...

LS – Não, não. Não quer tomar nada?

JTC – Não obrigado. Estou bem.

LS – Tem ginja, tem vinho do porto, tem cerveja...

JTC – Para já não, obrigado. Se depois quiser...

LS – Ou água.

JTC – Estou muito bem, obrigado. Estava a falar nesta obra.

LS – Esta obra “Reflexos e Encantamentos” era para ser dedicada a um professor meu de composição e também tinha pensado fazer simultaneamente uma versão instrumental para o Grupo de Música Contemporânea, ou para um conjunto instrumental. Mas o Grupo de Música Contemporânea, como estava ligado e o professor com quem eu estava a trabalhar, eu queria estar a par do que se faz nas técnicas, na análise e técnicas de composição então fui ter uma série, um ano, um ano de sessões com ele e é professor de composição no conservatório para ficar a par exatamente daquilo que eu propus e foi aceite e gostava de saber o que estavam a fazer.

JTC – Claro.

LS – E então esta obra era para ser dedicada a ele e talvez ainda venha a ser. E então esta obra nasceu, como as outras também, sempre de uma, de imagens, de imagens

reflexivas, eu posso dizer que a obra do Bach é uma imagem reflexiva sobre o Bach a outra uma imagem reflexiva...

JTC - De um acontecimento trágico.

LS - Sobre aquela tragédia do Biafra e aqui reflexos e encantamentos que o ser humano é obrigado a ter, é obrigado a ter quando realiza algo ou lhe aparece algo que ele não está à espera. Portanto, e fica, por exemplo de repente, viu uma flor, vê uma flor, aquilo chamou-lhe a atenção. Olha que flor tão linda! Olha que maravilha esta florzinha aqui no meio do mato, ai, ai que maravilha, tal. Ou então faz uma coisa qualquer que não estava à espera ou por exemplo tem uma sementinha e deixa cair no chão, depois passados uns dias passa lá e vê uma coisinha a nascer maravilhosa, uma flor. Portanto vivemos numa dimensão onde tudo são reflexos e encantamentos á nossa volta (...). Olha, olha aquilo não é uma andorinha, olha chegaram as andorinhas, olha que maravilha. Portanto nós estamos permanentemente a ser surpreendidos, provocados e reagir, encantarmo-nos com determinados elementos. O senhor que é músico, o senhor chega à guitarra e toca esta nota. Olha que bonito som tem a minha guitarra, a minha guitarra hoje está com uma reverberação fantástica. Será da humidade? Será, terá menos humidade? Ou será a acústica da sala? Se calhar será a sala e não a guitarra.

JTC - Seremos nós que também estamos com uma disposição diferente?

LS - Será a qualidade da corda. Quer dizer, hoje apetece-me mesmo tocar, comecei a tocar, hoje apetece-me mesmo. Portanto eu escrevi isso como um reflexo sobre qualquer coisa e depois digo assim: olha que bonito!

JTC - Um encantamento, não é?

LS - Um encantamento e deixa-se, deixa-se, deixa-se levar. Portanto eu toco esta nota e deixo vibrar e isso vai-me provocar uma reação. Eu digo sempre calmo, sempre rubato e expressivo. Portanto, aqui não há pressa, cada elemento tem a sua beleza, tem o seu encantamento, tem a sua doçura, tem a sua agressividade, mas é uma coisa que provoca...

JTC - Satisfação, sempre.

LS - Satisfação e uma reflexão sobre aquilo. Eu digo assim, eu digo uma coisa ou leio uma coisa e depois tenho que parar e refletir sobre daquilo que li. Eu leio um poema e depois (...) isto é uma maravilha. Olha esta frase aqui, olha esta palavra, olha o Fernando Pessoa escreveu aquilo, no meio desta frase, esta palavra que ele escreveu aqui. O resto quase que não interessa, mas aquele, aquele ponto chave é que é o encantamento mesmo.

JTC - Então toda a obra pretende fazer, encantar o intérprete e o ouvinte permanentemente.

LS – Permanentemente. Portanto, há que dar tempo ao intérprete e ao ouvinte de se encantar mais ou menos, de se sentir motivado mais ou menos e se não se encantar é estúpido, não devia nem ir ao concerto, insensível mas nós não temos nada com isso, nós vamos ali é para encantar o público, quem ouve, com estes sons e portanto todos esses sons são maravilhosos, uns são muito bonitos, uns são mais fortes, outros são mais pianos, outros são mais interessantes, é uma variedade permanente, está sempre em mutação permanente e portanto são reflexos e encantamentos. Aquilo a que o intérprete dá permanentemente. É uma contínua descontinuidade de elementos, por exemplo vai daqui até aqui, que aqui depois tem uma suspensão e, portanto, tem o meio-forte, o pianíssimo, o crescendo, depois tem um glissando, glissando aflorando, jjjjjj, não é zzzzzzzzzz, não é jjjjjjjj. Depois aqui são duas notas num glissando já mais rápido, já não é igual aquele, depois aqui já é um vibrato mais longo e depois um glissando. Depois toca aquela nota, mas a puxar a corda.

JTC – Sim, pizzicato bartok...

LS – Pizzicato bartok. Pronto, houve aqui uma série de elementos reflexivos que vão provocar ao ouvinte uma determinada sensação, não importa a maneira que cada um vai gostar ou até depois ter, que é obrigado depois a refletir sobre aquilo que ouviu e dizer: olhe eu gostei ou não gostei. Eu gostei mais daquele elemento, eu gostei mais daquele, ai, aquele glissando chamou-me à atenção, ah, mas aquele pizzicato no fim foi tão giro, não estava nada à espera. Portanto, toda a obra é construída a pensar nessa dimensão de encantar, não está aqui o virtuosismo, não está aqui a velocidade, não está aqui a chamada música clássica, olha aqui tem o timbre do fagote, ali do clarinete, ali a orquestra toda, não, é um elemento só, é só um elemento, aqui (...) mas este já tem que fazer um vibrato, depois aqui um harmónico, depois aqui um trémolo sobre esta nota e que depois vem em trémolo, em trémolo e em glissando. Depois glissando aflorando. Portanto aqui já não faz força.

JTC – Meia-força.

LS – Só aflorar a corda. Tiiiiiiiiimmm. Portanto aqui já tem duas notas, também em glissando, mas é diferente deste.

JTC – E também este vibrato, já esse efeito é...

LS – Este já é mais longo, já é um vibrato mais e que termina em glissando e vai para, quando não se espera onde se vai parar, pum!

(Risos).

JTC – Portanto temos aqui uma paleta de cores muito diferenciada.

LS – Contínua. Como se estivéssemos a olhar para um jardim.

JTC – Há vários tipos de verde.

LS – Sim, sim, uma florzinha azul, outra amarela, outra (...) olha que lindo, Primavera, está tudo a nascer. Olha que reflexo, olha aquelas cores ali, olha aquela florzinha, olha aquela tulipa, olha aquela rosa, olha aquela hortências, olha aquela violeta, ah, ah. Portanto toda a filosofia da obra é essa. Portanto, é o sistema serial, claro, depois vou desenvolvendo também harmonicamente, acusticamente, etc. Há um desenvolvimento criativo, de composição e vai aumentando os volumes sonoros. Pronto, esta já é uma obra mais complexa do que aquela,

(Transfiguração)

dá mais trabalho, é muita coisa para trabalhar, mas eu mandei-lha não sei se o seu aluno teria capacidade já ou não de tocar esta...

JTC – Talvez, depois de trabalhar as outras, não é?! Se eventualmente como elemento desafiador...

LS – Primeiro porque já é uma obra muito longa e foi pensada para um concertista já mesmo a sério, não é?! Agora, há alguns que já têm uma capacidade, já nasceram grandes guitarristas e grandes intérpretes. Portanto, se ele tiver condições ou até que ele não a toque toda... Mesmo que não toque toda, toca uma parte.

JTC – Se não tocamos-la nós, se nos permitir.

LS – Aaahhh ficava encantado!

JTC – Teríamos todo o gosto e também já estivemos a olhar para ela, embora...

LS – Portanto, se ele também puder tocar só, põe no programa uma parte da obra e o professor diz, olhe toca até ali.

JTC – Exatamente, exatamente. Pois porque a obra parece-nos muito interessante.

LS – É muito e o resultado acústico é muito bonito, muito bonito. É uma obra, aqui é um rasgueado rápido, à flamenca mesmo, daqui até aqui durante e rasgueado rápido e deixa vibrar, mas quer dizer isto aqui, portanto, este sinal, isto aqui, portanto é como se fossem fusas, é polegar, polegar indicador, médio, anelar. É mesmo fortíssimo e isto aqui é para repetir, é para repetir duas ou três

JTC – Ok. Portanto seguindo esta digitação de mão direita agora estamos a perceber.

LS – É como se fosse os dedos ficam fixos da mão esquerda e então a mão direita é que faz o rasgueado como está aqui.

JTC – Depois voltamos aqui ao encantamento com harmónicos.

LS – Tudo são encantamentos. Podem ser completamente diferentes, mas o material é sempre o mesmo, a partir da mesma matéria, o que se ouve é sempre a mesma dimensão serial, mesmo que o ouvinte não tenha ideia nenhuma do que é isso é como se fosse um tema. A série está ao princípio e mantém até ao fim. O ambiente é sempre

o mesmo a nível psicoacústico digamos a melodia, em vez de se chamar melodia chama-se uma série, mas está lá desde o princípio até ao fim.

JTC – Mas o mesmo código, a mesma nota, com cores diferentes ao longo da obra.

LS - Sim, com registos também diferentes, pode ser grave, pode ser agudo, mas sempre à volta da série, como também da melodia.

(Trauteia o tema da 5ª sinfonia de Ludwig van Beethoven).

O tema está lá, a série está lá, é sempre a mesma série, mas explorando todas as dimensões digamos, criativas.

JTC – Muito bem, muito bem.

LS – Esta obra é mais exigente. O aluno pode tocar uma parte até para ele se habituar a estas técnicas todas, porque tem muita técnica contemporânea, aliás toda ela e, portanto, quando tocar vai tocar uma parte.... É um aluno, pode tocar um andamento de uma obra qualquer...

JTC – Um trecho, exatamente. Muito bem. Nós agradecemos-lhe, desde já, estas obras e a disponibilidade antes de serem editadas.

LS – Trata-se de um aluno, portanto, também temos que respeitar a dimensão. Agora, é uma experiência muito bonita com o aluno.

JTC – Achamos acima de tudo isso porque...

LS – Ele não vai tocar uma coisa que já todo o mundo toca, o Sor, o Giuliani, isto e aquilo. Não! Isto é de agora mesmo. Vamos tocar a nossa música.

JTC – Também já não estamos a falar de Brouwer.

LS – Não, esse ainda tem muita tonalidade.

JTC – Exatamente, é isso mesmo. Professor, relativamente às obras acho que estamos compreendidos e falados. Temos só aqui mais algumas questões para lhe colocar.

LS – Sim.

JTC – Na questão do evento artístico que há um bocadinho abordámos, também pensamos que já deu para perceber, quando pensa no evento artístico pensa na conceção do momento, tudo o que acontece no momento da execução da obra.

LS – Sim. Nós podemos, portanto, pegar numa obra e, digamos em extra-obra imagine, qualquer obra destas, portanto o seu aluno ou o professor ou alguém diz assim: Olha tu vais tocar esta obra, mas vai ser num ambiente coreográfico que eu vou criar para tu tocares essa obra ou seja, com luminotecnica, seja com um ambiente, um espaço especial, até a colocação em que ele vai tocar vai ter muita importância, se está mesmo à frente ou está lá mais atrás. Não, o guitarrista é para passar despercebido.

Não, o guitarrista hoje até vai tocar sem sapatos, toca só com meias pretas, mas dentro de um foco de luz.

JTC – Foi o que referiu no Estudo nº8, para se tocar.

LS – Sim. Hoje, na nossa época o que há, devido às tecnologias sonoras, de luz, de cores, de movimentos, de tudo, eu como fiz isso tudo, passei por essas dimensões todas, eu quando ouço uma obra, até fiz um curso no Brasil com um professor meu que se chamava Mário (...), estudei composição e contraponto e fuga e tudo e expressão, veja bem, interpretação coreográfica. Portanto, o senhor quando está a tocar uma obra que tem um título, imagine que eu, por exemplo, qualquer obra dessas tem um título,

(Refere-se às suas obras que estão nas nossas mãos)

“Transfiguração”, vamos pensar dentro da dimensão coreográfica o que é que nós vamos fazer, o que é que nós vamos envolver essa obra dentro de uma dimensão coreográfica, está em permanente mutação, permanente transfiguração. De luz ou de cor, seja do que for. Portanto, o coreógrafo diz assim: Não! Vou-me inspirar nessa obra e vou criar a minha coreografia. Eu trabalhava com a professora de ballet Vanda Ribeiro da Silva e ela fez várias coreografias para a minha obra e o filho, na parte de luminotecnica, João Andrade, na Gulbenkian, no Grande Auditório da Gulbenkian e então eu dizia: Olhe a obra tem este título, trata-se disto assim, assim assado e eu quero, portanto, tem x tempo de duração, eu quero, Vanda que tu faças uma coreografia segundo este título, segundo esta obra, com essa instrumentação, etc, etc, quero que faças uma coreografia para esta obra. E ela passou um bocado: Olha, não te importavas que eu pusesse lá uma bailarina? E eu disse: A coreografia é tua não é minha! Chegou a por uma bailarina e três bailarinas. E uma obra que eu escrevi só para uma bailarina solista que é o “Nocturnal”. Mas tem dois músicos (...) atrás. Atrás não se viam, no palco está só a bailarina e um gongo, aquele maior gongo, enorme, no palco. Mas a bailarina não é para dançar.

JTC – Então seria para...

LS – Então o que eu pedi à Vanda, eu disse eu quero a bailarina mais bonita que tu tenhas e quero que ela esteja, “Nocturnal” quer dizer que é um ambiente noturno, onde tem um luar maravilhoso. A lua está acolá, ali está o gongo, grande, metálico, era o gongo maior que havia, que era até do conservatório, a gente emprestava à Gulbenkian e, portanto, eu quero que um foco de luz, de cor bronze, ponha aquele foco todo em luar, como se fosse uma lua, mas a lua já sabemos que a lua não tem luz e a luz é que vai dar luz ao gongo. E, portanto, no fundo, tem música eletrónica e também tem dois músicos que tocam atrás lá do biombo, não se veem que estão a tocar instrumentos de percussão, guitarra. Era eu e a Catarina Latino e, portanto, eu digo: Não quero que a bailarina dance, eu quero que ela seja muito bonita e o gongo está num foco de luz, de luar, dobrado e a bailarina está num foco de luz branco. Portanto há um diálogo entre o branco e o dourado e a bailarina está dentro do foco

branco, o resto está tudo às escuras e a bailarina tem quem estar numa posição de puro estatismo, ela não pode fazer gesto nenhum, mas tem que, lentissimamente, quase impercetivelmente, ela tem que rodar sobre si própria.

JTC – Como uma caixinha de música, talvez?

LS – Imaginemos, mas tem que ser tão lento, está sempre em movimento, mas é tão lento, tão lento que eu quero que o público só passado de um bocado se de conta que ela já não está na mesma posição.

(Reproduzindo o que a professora Vanda Ribeiro da Silva disse)

Eu sei que vai ser difícil para ela, mentalmente é muito difícil, mas eu tenho uma aluna que está a acabar o curso, é muito bonita, até é de origem alemã e que até vai concorrer para o Ballet, para a Companhia Nacional de Bailado e é muito bonita, é alta e, portanto, eu vou fazer essa coreografia que tu pedes. Eu disse: Os músicos não se vêem, estão lá atrás, no palco só existe a bailarina, dentro de um foco de luz branca, a lua e um ambiente noturnal e aquela figura, que eu dizia a mulher da noite, a mulher imaginária da noite, mais linda que se possa imaginar, como essa mulher não existe, ela nunca pode estar na mesma posição. Não pode estar parada, ali estática como se fosse uma estátua. Passados uns minutos o público vai vê-la de lado, vai vê-la de costas, vai vê-la de frente, mas nem se dá conta. Então foi assim, teve um êxito fantástico, até foi pedida para o Festival de Música Contemporânea de Amesterdão e teve um êxito fantástico, mas foi de tal ordem, na Gulbenkian também, em primeira audição, que depois me pediu, e ela já há muitos anos que não dançava, era uma grande professora, era a diretora da Escola de Dança, e então ela pediu-me se não se importava que em Amesterdão fosse ela a bailarina. E eu disse: É para já pá, é para já! E então foi ela que fez a obra em Amesterdão.

JTC – O professor sempre teve muitas influências de muitas áreas.

LS – Ui, de todas as áreas, todas as correntes.

JTC – Havia um local, um festival que era emblemático. Os cursos de Darmstadt foram...

LS – Vinham novidades de todo o mundo.

JTC – Pode-nos contar um bocadinho?

LS – Olhe, os cursos de Darmstadt, onde também estive o Jorge Peixinho e o Stockhausen, o Boulez, o Emanuel Nunes, o Filipe Pires, etc, etc. Eu não digo infelizmente porque trabalhei com três grandes compositores, mas ali não era o problema das aulas, era o ambiente que, durante aquelas duas semanas ou três semanas, vinham compositores e artistas de todo o mundo, mas de todo o mundo, apresentar os seus últimos trabalhos, últimas novidades, teorias, filosofias criativas. Era tudo apresentado pela primeira vez, explicado, realizado e todos os dias nós ouvíamos, durante duas ou três horas, além das sessões que tínhamos digamos, não

lhe chamo obras, chamo-lhe vivências com os compositores, a falar das suas obras, a falar da sua criatividade, dos seus sonhos, das suas novas perspectivas do futuro, portanto, todo o mundo estava ali a trabalhar para o presente mas a olhar para o futuro e, portanto, cada sessão, cada obra era um admirável mundo novo, para todas as dimensões, instrumentais, coreográficas, tudo o que se possa imaginar, não é?! E, portanto, era assim uma espécie de lavagem ao cérebro, no bom sentido e que eu, pelos menos, fiquei completamente aberto para todas as dimensões possíveis e imaginárias, de que tudo era possível, o que se imagina para o futuro e cada um começar a imaginar ou a pôr em causa, no bom sentido, não era a dizer que era mau ou assim: Olha tudo o que fiz até aqui já pertence ao século passado - Não tinha sido o mês passado, mas quer dizer, a criatividade era de tal ordem rápida e emocionante, que era de todo o mundo afluir aquele espaço e apresentar as suas criações, da América, da China, Japão, de todo, todo o planeta, intérpretes fabulosos que ninguém conhecia, jovens, outras pessoas de mais idade, mas todo o mundo aberto ao admirável mundo novo, cada momento era diferente do momento anterior, eu sei lá, portanto, foram dimensões, enfim, que me transfiguraram completamente, a minha forma de ser, de estar, de “ouvir” a música, a criatividade, a sensibilidade, o espaço, o tempo, a sensibilidade do ser humano, não deste ou daquele, não, humanidade em si como um grupo. Uma pessoa é uma coisa, duas pessoas já é outra dimensão, três pessoas já é outra dimensão, quatro já é outra dimensão porque cada um pensa pela sua cabeça, sente de maneira diferente, mas depois há uma sensação que é uma, mas que pertence ao grupo, ou seja, muitos ou poucos já é um resultado coletivo. Portanto existe o individual e o coletivo, mas que é uno. Mas sem aqueles quatro elementos, ou cinco ou seis, ou vinte ou mil, não podia dar aquele resultado. Portanto, mas também é necessário explorar o espaço onde aquilo se dá, não, mas é obrigado a acrescentar nesse espaço coisas estranhas a esse espaço para se poder realizar esta obra, ou seja, luz, ou seja, a colocação das cadeiras, ou seja, uma coisa acolá naquela parede, ou seja, uma coisa qualquer que não tem a ver com nada, mas que sem aquilo, sem aquilo ali não, não! Tem que estar ali um elemento. Eu também trabalhei muito, praticamente fiz todas as obras da Constança Capdeville, quando tinha guitarra e quando não tinha guitarra, ela dizia: Ó Zé eu preciso da tua figura, eu preciso que aqui tu toques é tímpanos, mas não é tocar tímpano, não, não; é a forma como tu vais tocar o tímpano e com a figura que tu tens. Portanto tens que explorar todas as dimensões criativas e figurativas e criativas e da espiritualidade humana e, portanto, nós vamo-nos despindo das nossas carcaças, dos nossos complexos, das nossas frustrações e entregamo-nos totalmente à obra que é o elemento fulcral em que tudo tem que se centralizar e dar vida aquele ser. Portanto, tudo se canaliza e tudo se centraliza naquela dimensão, dar vida aquilo segundo a imaginação e a criatividade de cada compositor, de cada criador. E, portanto, eu passei por essa dimensão toda. Darmstadt era conhecido, ainda hoje é portanto, por onde passaram os maiores criadores da música, quem criou esses cursos foi o Stockhausen, e depois todos os grandes compositores dessa época, o Boulez, o Ligeti, o Halffter, sei lá todos os grandes compositores foram convidados para ir lá fazer sessões e dar as chamadas,

eu não chamo aquilo aulas, aquilo não são aulas, são vivências, no sentido de nos despir, de nos transportar para novas dimensões existenciais, para dimensões espaciais, para dimensões de luminosidade, para dimensões de uma nova forma de ouvir, de como conceber a arte, uma nova filosofia do que é o reflexo da beleza, no tempo e no espaço e principalmente na memória. Pronto, quando nos confrontamos com esta dimensão criativa e (...) de toda a parte do mundo, saí dali e dava a impressão que tinha ido para lá vestido, e depois levava uma gabardine e depois por cima da gabardine levava um sobretudo, depois levava um daqueles casacões alentejanos...

JTC – Um capote.

LS – Capote alentejano e depois levava ainda por cima disso tudo uma palhoça, daquelas lá de cima de...

JTC – Trás – os – montes.

LS – E coisa e então, olha, o melhor é, não me sinto bem o melhor é tirar a palhota. Não, não, aqui tenho que tirar agora também o capote. Não, não (...) e um indivíduo está completamente nu. E depois até se esquece que está ali. E depois já ele nem está ali.

JTC – Portanto, houve uma transformação muito grande.

LS – Uma transfiguração total. Transfiguração.

JTC – Muito bem. E daí depois à criação do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

LS – Também. Eu comecei por aí, aliás, já estava a estudar composição no Brasil com um grande compositor, da escola brasileira pós Villa-Lobos, tinha sido aluno até do Osvaldo Lacerda, que era um grande compositor e um grande intelectual, tinha sido aluno do grande compositor brasileiro pós Villa-Lobos Camargo Guarnieri, que escreveu até várias obras para guitarra, muitos difíceis, mas muito bonitas e eu tinha sido aluno direto do Guarnieri. Também seguia digamos, a técnica europeia, mas ainda dentro daquela linha nacionalista brasileira, pós Villa-Lobos e do Koellreutter e, portanto, havia três ou quatro correntes pós Villa-Lobos, pós Guarnieri e pós Koellreutter. Uns ainda estavam presos ao nacionalismo como é o caso do meu professor Osvaldo Lacerda, outros já iam para o serialismo, outros iam para o serialismo integral, outros já para o vanguardismo europeu mas com influências da música popular brasileira que é riquíssima por causa de todas as influências africanas e europeias etc, etc, e portanto a minha formação também, passei por essas transfigurações todas e estava a estudar com o professor Osvaldo Lacerda quando vim em 70, tinha conhecido Jorge Peixinho em 69, lá em S. Paulo, que ele foi fazer, admirava muito Jorge Peixinho mas eu nunca tinha ouvido falar nem no Jorge Peixinho nem tinha ouvido nunca música dele. Portanto, era uma pessoa completamente desconhecida até porque eu não estava cá em Portugal quando ele

estudava cá, estava em Basileia e na Itália a estudar com bolsa de estudo e, portanto quando eu fui para o Brasil ele estava lá, foi fazer essas conferências lá ao Brasil, à Universidade Arte e Comunicações e depois fizeram-lhe uma homenagem lá na Casa de Portugal e eu tinha atividades na Casa de Portugal, dava lá concertos e portanto fui à casa de Portugal, quando ia a subir, o Jorge Peixinho vinha a descer. Então a pessoa que estava comigo disse: Ó professor deve conhecer o Jorge Peixinho! Disse: O nome conheço e que ele vinha fazer uma conferência aqui à Universidade Artes e Comunicações. Pronto, cumprimentamo-nos, começamos a falar, depois viemos para a rua, estivemos quase a falar uma hora e eu pedi imensa desculpa, mas não podia ir à conferência dele porque tinha muito trabalho, era professor e era assistente do professor Isaías Sávio, portanto não tive tempo de ir à conferência dele. Disse-lhe que vinha cá a Portugal no fim de 69 porque tinha um convite para fazer esses cursos intensivos e tivemos uma relação direta e espontânea de comunicação. Eu estava muito interessado também na arte contemporânea, tinha frequentado vários cursos e assistido a concertos e tinha trabalhado até com dois grandes intérpretes da música contemporânea, um cantor barítono, que era o Eládio Gonzalez, que fiz até concertos de guitarra e canto com ele e o maior pianista brasileiro que era o João Paulo Afonso e fizemos um concerto até os três no edifício Itália onde fiz até em primeira audição, no Brasil, com o Paulo Afonso, o pianista, a Fantasia do Mario Castelnuovo-Tedesco, nesse concerto. Fiz também com o Eládio Gonzalez as “Sete canções” do Manuel de Falla, para canto e guitarra e depois também duas obras a solo e depois o Paulo Afonso também fez umas canções para piano e canto com o Eládio Gonzalez, foi um trio, mas que fizemos, duos, solos. Teve um êxito muito grande e o Paulo Afonso e a mulher que era violinista, que era alemã, assisti também aos concertos deles onde eles tocaram praticamente todos os duos de Schoenberg e da escola de Viena, para violino e piano. Portanto eu já estava (...) e depois frequentei o primeiro festival internacional de Curitiba onde estudei várias disciplinas, como a regência, composição, música sacra, eu sei lá, tudo e mais alguma coisa, regência coral, regência orquestral, coral, fazia parte do coro como praticamente todos os alunos, fizemos uma missa de um compositor brasileiro mas que tinha estudado cá em Portugal portanto, no período da colonização e tinham descoberto no ano anterior essa Missa no Recife e então nós ensaiamos e então fizemos essa Missa com uma grande organista que veio dos Estados Unidos para ser professora e também dar concertos de órgão. Também no festival e então foi ela que nos acompanhou nessa Missa, em primeira audição e depois no concerto final, portanto, o coro também atuou, além de muitas outras coisas, cantamos com orquestra de S. Paulo, a Missa em Dó Maior de Beethoven. Foi a minha primeira realização como coralista foi a Missa em Dó Maior de Beethoven, antes de vir para Portugal. Pronto, também no Brasil criei também lá o grande festival, que ainda existe hoje, o Seminário e Concurso Internacional, fui até o mentor da ideia e o impulsionador desse festival em Porto Alegre, que se chama hoje o Seminário e Concurso Internacional de Violão de Porto Alegre.

JTC – Foi daí que conheceu o Jorge Peixinho.

LS – Ah, o Jorge Peixinho. Então combinamos que quando viesse a Portugal entraria logo em contacto com ele e ele estava com a ideia de criar o grupo de música contemporânea em Portugal, disse-me a ideia. Eu cheguei, entrei em contacto com ele e disse que estava a tratar exatamente disso, já tinha contactado com a Clotilde Rosa, com quem estava a viver na altura, com o Carlos Franco, o António Silva, o António Reis Gomes e pronto, esse foi o núcleo ideólogo, fundador, portanto, e depois eu comecei logo a estudar composição e música contemporânea com o Jorge Peixinho, particularmente e ele convidou-me para eu fazer parte também do grupo. Eu disse que sim logo, claro. Já não fui para o Brasil, cancelei toda a minha atividade no Brasil porque estava a contar chegar ao Brasil e ir para Nova York e então gostei muito da ideia, começamos a trabalhar, continuei a estudar com o Jorge Peixinho e pronto isso então foi a minha entrada de cabeça, de touro na arena da dimensão da música contemporânea e logo em 71 o grupo já estava formado e demos o primeiro concerto no Instituto Alemão, em Lisboa. Pronto, esse foi o ponto de partida e depois foi até à morte de Jorge Peixinho em 95, sem parar.

JTC – Sempre com atividade conjunta.

LS – Sim, sempre conjunta. Depois dei um concerto também na Gulbenkian, na temporada da Gulbenkian, que teve muito êxito, com guitarra a solo e depois fui convidado para professor do conservatório, do curso de guitarra, depois também comecei... A Maria João Serrão, na altura era a cantora do Grupo de Música Contemporânea e depois começaram a entrar mais elementos para o grupo conforme os programas e depois criei o primeiro duo em Portugal, guitarra com a Maria João Serrão e fizemos uma série de concertos muito interessante, fizemos também as “Sete canções” do Manuel de Falla, fizemos em primeira audição um ciclo do Mario Castelnuovo-Tedesco, foi tudo em primeira audição em Portugal e teve um êxito muito grande. Foi até o primeiro concerto até em Coimbra, no Museu não sei o quê Machado, de Coimbra.

JTC – Machado de Castro?

LS – Machado de Castro. Depois fizemos cá em Lisboa, eu sei lá, por aí fora até, depois ela foi para Paris e entrou uma nova cantora, a Manuela de Sá, para o Grupo de Música Contemporânea que já tinha o curso de canto, do Porto e depois foi estudar para o Curso Superior de Madrid. Entrou para o grupo e estava já a fazer também coisas contemporâneas, mas era meio-soprano e então eu falei-lhe que fazia esse trabalho de canto e guitarra com a Maria João, se ela estava interessada. Disse: é já! Estou muito interessada que eu até tinha falado com o professor de guitarra lá do Porto - não me lembro do nome, conhecia muito bem, era meu amigo e acho que ainda chegaram a fazer um mini recital. Pronto então começamos a trabalhar e então nessa altura demos mesmo o nome ao duo, que passou a ser o Duo Lusíada. Pronto tivemos um êxito enorme que durou, era um duo, mas era um duo com a finalidade não era de dar concertos; era para se fazer um trabalho de dar concertos, mas um trabalho de divulgação da imensa literatura de todas as épocas. Desde a renascença até ao século

XX em que estávamos, da literatura para canto e guitarra. Fizemos concertos e programas, tudo e mais alguma coisa até ela, deixou o Grupo de Música Contemporânea pouco tempo depois da morte do Jorge Peixinho, demos concertos em Espanha, na Alemanha, em França, o último concerto foi em Bruxelas, em Luxemburgo, o último foi em Luxemburgo, do duo. Depois ela deixou e então comecei a trabalhar, convidei a Ana Paula Russo e então aí continuei até acabar 2000, até sair do conservatório, aposentei-me e acabou. Estava com uma depressão muito grande, muito em baixo. Saí também do Grupo de Música Contemporânea, mas fiz tudo, o grupo está, deve-o a mim porque eu não deixei, disse que só passando por cima de mim é que o Grupo de Música Contemporânea ia acabar. Então o Carlos Franco assumiu a direção, depois a Clotilde e agora são os filhos, mas eu não tinha condições, já estava muito em baixo e não continuei. Quer dizer, sou amigo deles todos, acompanho o grupo, mas tive que fazer um grande tratamento de uma depressão, depois com a minha separação também a nível familiar... tive que abandonar.

JTC – Suspende a atividade.

LS – Suspende a atividade. Depois vim parar aqui e depois dediquei-me então a fazer um levantamento, portanto, do meu percurso e como tinha muito material depois começaram a me incentivar para eu recuperar esse material todo, masterizar com, que eu sabia que existia, o engenheiro José Fortes, mas não o conhecia. Contactamos e ele também ficou muito motivado, já me conhecia, do meu trabalho, do grupo, também era muito amigo do Jorge Peixinho. Pronto, então começamos a trabalhar, fiz esse meu trabalho histórico. Pronto, já está tudo acabado o que tinha, mas agora vem esse material aí da Gulbenkian que tenho que masterizar com ele também, vou no dia 7 de março buscar, são 6 obras que fiz em primeira audição mundial.

JTC – Essas para guitarra?

LS – Não. São muito variadas.

JTC – Para vários tipos de...

LS – Formações.

JTC – Formações, muito bem.

LS – Depois também tinha combinado com o José Fortes gravar este ciclo. Entretanto mete-se também o culminar dos meus 50 anos de carreira artística, pedagógica e os meus dois alunos, que são professores, incentivaram-me muito para eu comemorar os 50 anos de carreira e então eu convidei o Barbosa Lima e o grande guitarrista brasileiro, que vive no mundo todo, que vivia em Nova York, que era professor da escola de Manhattan, em Nova York, brasileiro que era muito meu amigo, aluno também do Sávio e depois veio também um guitarrista da Holanda que eu tinha conhecido na Holanda, toca guitarra, *vihuela* e é também cantor e faz assim um certo variado, tocando esses instrumentos todos e abordando todo o tipo de linguagens, desde a música antiga até à contemporânea. Ele é também compositor (...) que é o

Rembrandt, que é de lá e é um grande professor também na Holanda e, portanto, foi outra dimensão que eu também tive que abordar e de um projeto que apresentei aqui para a Câmara de Oiras, estou agora a recomeçar devido à saída do Isaltino, já estava tudo aprovado e a ver se se irá concretizar.

JTC – Esperamos que sim.

LS – Pronto, estou metido nessa embrulhada toda.

JTC – Mas uma embrulha boa. Esperamos que tenha um final feliz.

LS – No meio disso tudo, infelizmente, ainda não estou curado da minha depressão, ainda estou em tratamento, tem-se prolongado com vários problemas que acontecem no percurso, mas enfim fui fazendo coisas e que tiveram muito êxito, felizmente. Depois, o Rembrandt até veio cá várias vezes e vem cá todos os anos, ficou apaixonado por isto. O Barbosa Lima telefonou-me até na semana passada, estava em Madrid, tinham-no convidado, disse que ia passar por aqui para estar comigo, mas já combinamos, ele depois volta cá. Ele ia a França fazer uns concertos e depois tinha que regressar a Nova York, mas depois vem cá no final de agosto e então vou ver se organizo aí uns eventos para ele dar mais um concerto. E depois eu participo sempre com as minhas loucuras, que eles adoram.

(Gargalhadas)

JTC – Professor, não o incomodamos mais. Foi uma conversa excelente.

LS – Quer dizer, foi assim a minha...

JTC – Uma transfiguração.

LS – Uma transfiguração. Uma contínua descontinuidade.

(Risos)

JTC – Mas agradecemos muito.

LS – Estou muito contente porque pronto, cá em Portugal lancei, digamos, a primeira pedra e deu frutos muito bons, muito bons. Temos hoje uma plêiade de guitarristas, podemos dizer, de nível internacional. Não estou a dizer que estudaram todos comigo, mas já estudaram com os meus alunos. Fiz uma sementeira grande. Todos eles são muito meus amigos. Não digo que formei guitarristas, formei amigos e, portanto, cada um seguiu o seu percurso e depois também hoje em dia temos um movimento e praticamente a guitarra já há em todas as escolas de música do país.

JTC – E cada vez mais guitarristas com um nível muito alto.

LS – Muito, muito, muito alto. Já com uma literatura também guitarrística muito, muito boa.

JTC – Que não se via há uns anos atrás em tanta quantidade, não é, como noutros instrumentos.

LS – Também divulguei a música, na altura quando vim para Portugal, aquelas obras do Lopes-Graça, do Cândido Lima. Depois o Jorge Peixinho, o Paulo Brandão e a Clotilde escreveram as primeiras obras e eu também escrevi a “Sub – Memória” que foi à edição, que depois gravei para a Secretaria de Estado da Cultura, são as primeiras obras de música contemporânea que tiveram um grande êxito a nível internacional e que o Fortes me fez agora a masterização com mais duas obras minhas que vou editar daqui, talvez, muito brevemente. Vai ser posto até talvez para a semana no *youtube*, com essas obras todas. Foi um *cd* para a discoteca básica, a pedido da Secretaria de Estado da Cultura e que teve uma crítica internacional excelente, com obras lindíssimas. Quem gravou, quem tocou a obra do Jorge Peixinho, “L’oiseau Lyre”, que até está no *youtube*, que está muito bem tocado, que também é meu amigo, o Pedro Rodrigues, é uma obra lindíssima.

JTC – Também estudei essa obra e gostei muito de interpretar

LS – Foram todas dedicadas a mim, fiz em primeira audição, fiz em Paris, tiveram um êxito enorme, de vários lados e depois, cá também, na Gulbenkian, e depois foi-me pedido pela Secretaria de Estado da Cultura e então gravei-as todas naquele *cd*, que foi o primeiro *cd* das obras contemporâneas para guitarra. A vida proporcionou-se assim e eu fui, digamos, uma espécie de bombeiro. Gostava dessas loucuras todas. Depois também quando comecei a compor... Ah, depois a Clotilde também começou a escrever várias canções para canto e guitarra por causa do duo, o Paulo Brandão também, o Jorge Peixinho, não é, de modo que temos uma literatura fantástica. Também para o outro grupo que criei, o Quadrifonia, para apresentarmos em primeira audição em Portugal, as “Folksongs” do Stravinsky, formação para soprano, flauta, guitarra e harpa. Também fizemos no 1º Festival Internacional da Madeira a primeira audição no Funchal, teve um êxito enorme, com um programa muito variado. Fazíamos Stravinsky (...), Vivaldi, sei lá, com duos e o quarteto. Depois fizemos os primeiros, fomos convidados na Madeira para fazer (...) uma série de concertos para crianças nas igrejas, porque não havia auditórios, mas comentados para crianças, com repertório (...) coisas, as crianças tocavam nos instrumentos. Foi um êxito total. Depois fomos convidados para fazer um concerto em Porto Santo, a primeira vez que foi uma harpa a Porto Santo, e teve que ir de barco.

JTC – Foi um acontecimento.

(Risos de JTC e LS)

LS – Foi uma tragédia marítima. Mas foi um êxito, mas era tudo concertos comentados pelos jovens. Era tudo em diálogo. Portanto, foi assim um trabalho pioneiro. Deu muito trabalho, muito trabalho, mas muito prazer.

JTC – Portanto segue-se agora a edição das obras com uma maior divulgação, esperamos.

LS – Eu queria ver o máximo que eu pudesse fazer. Está aí tudo cheio de *cd's*, montes de coisas, lá com os técnicos. A (...) também quer editar dois ou três *cd's* meus. Tenho também vários audiovisuais. Também está já agora no *youtube*, não sei se já disse, a música que eu e a Maria João criamos para a Bienal de Veneza, da leitura das pinturas e das obras artísticas que foram para a Bienal de Veneza, também já está tudo pronto. São quatro quadros que é a estrutura branca, o rio inclinado, (...) e a palavra e a letra. Também é um trabalho pioneiro. Teve tanto êxito lá em Veneza apesar de ser uma filmagem semi-amadorística, mas foi tudo em simultâneo. Também participou o grupo de teatro A Barraca, para fazer a leitura das letras do João Vieira e tanto êxito lá na Bienal de Veneza que eles tiveram que por o *cd* a passar continuamente 24 horas por dia, várias camaras de vídeo e depois pediram se nós dávamos autorização para eles ficarem com uma cópia lá do artigo da bienal.

JTC – Esperamos todos por esta divulgação agora.

LS – Foi assim uma loucura. Foi uma espécie de loucura, saudável.

JTC – Professor, muito obrigado mais uma vez.

LS – Sempre à disposição.

Anexo 2 - Entrevista inicial ao aluno Nuno Santos

Entrevista a Nuno Santos, aluno do 5º Grau de Guitarra, do Conservatório Regional de Coimbra

Data de realização: 24 de fevereiro de 2016

Local: Sala 4, do Conservatório Regional de Coimbra

Horário de início: 16:15 horas

Duração da Entrevista: 5 minutos e 30 segundos

A entrevista foi realizada de uma forma aberta, com a colocação de questões, mas dando liberdade a que o aluno respondesse livremente. Pelo facto de se tratar de um aluno, não tendo ainda a capacidade de expandir as suas respostas, tentámos ir colocando questões curtas, consequentes das suas afirmações, para melhor compreendermos as suas ideias. Procurámos ser isentos e imparciais.

A transcrição apresentada seguidamente pretende ser o mais rigorosa possível, procurando expor a forma de dialogar, as ideias e as emoções presentes no discurso de Nuno Santos.

João Tiago Correia (JTC) – Bom, então estamos aqui numa pequena conversa com o Nuno Santos. É um aluno do 5º Grau, do Conservatório Regional de Coimbra. Nuno, tu vais trabalhar agora um estudo do compositor Lopes e Silva. Um estudo para guitarra e metrónomo. O que é que tu sabes, o que é para ti a música contemporânea e o que é que conheces de música contemporânea?

Nuno Santos (NS) - Para mim música contemporânea é a música mais recente, talvez a partir do século XX até à atualidade.

JTC – Hum, hum. E, portanto, achas que a música contemporânea basta ser só atual para ser contemporânea ou tem que ter algo mais? Em termos musicais, em termos estruturais, em termos de linguagem, basta o compositor ser vivo para ser contemporânea?

NS – Sim.

JTC – Sim. Portanto, não há nenhum discurso que tu consideres mais próprio de linguagem contemporânea que tu conheças. Não conheces...

NS – Não

JTC – Alguma vez ouviste música contemporânea?

NS – Já.

JTC – Já. Onde?

NS – Em concertos, em casa...

JTC – Concertos?

NS – Sim.

JTC – Dá-nos em exemplo de música contemporânea que tenhas ouvido.

NS – Mark Knopfler.

JTC – Ok. E tocado? O que é que tocaste de música contemporânea?

NS – Algumas músicas, só com acordes.

JTC – Estou a lembrar-me que trabalhaste um estudo de Brouwer no 1º Período, certo?

NS – Sim.

JTC – Achas que é contemporâneo?

NS – Não.

JTC – Porquê?

NS – Já foi escrito há algum tempo...

JTC – E.... Achas que já foi escrito há tanto tempo?

NS – Não.

JTC – O compositor ainda é vivo...

NS – É...

JTC – É contemporâneo ou não?

NS – Então é.

JTC – Então é por ele ser vivo, é isso?

NS – Sim.

JTC – Em termos de linguagem e, comparativamente a outras obras que já tocaste antes, em termos de linguagem é igual, por exemplo, ao Fernando Sor, Carcassi, Tárrega...

NS – Não. É diferente.

JTC – Há diferenças. Em que aspetos?

NS – Na evolução da escrita.

JTC – Boa, mais?

NS – Hum...

JTC – A sonoridade é semelhante?

NS – Não, é diferente.

JTC – É diferente, não é? Entre todos estes exemplos que te dei qual achas que é o mais contemporâneo, o mais recente, o Brouwer, o Tárrega...?

NS – O Leo Brouwer.

JTC – Leo Brouwer. É mais contemporâneo, então. Então não só por ser vivo, mas porque a linguagem é mais atual, é isso?

NS – Sim.

JTC – Ok. Tocastes mais alguma coisa para além de Brouwer até hoje que identificasses como contemporâneo?

NS – Acho que não.

JTC – Ok. Gostas de ouvir música contemporânea.

NS – Sim.

JTC – Gostaste da experiência de tocar um estudo de Brouwer?

NS – Sim.

JTC – Qual foi o Estudo?

NS – Estudo XI.

JTC – XI. Apetece-te voltar a tocar música contemporânea ou mais contemporânea, no sentido que seja uma linguagem mais diferente ainda?

NS – Acho que sim. São novas experiências.

JTC – Ok. Em que aspeto é que achas que isso te pode enriquecer?

NS – Essencialmente no aspeto cultural, mas também pode abranger outros aspetos...

JTC – Guitarrísticos, musicais, técnicos, é isso que queres incluir...

NS – Sim.

JTC – Achas que vai ser benéfico?

NS – Sim.

JTC – Ok. Então vamos ver se vai ser benéfico ou não. Se tu vais considerar que te ajudou a criar uma ideia musical diferente da que tinhas até aqui, certo?

NS – Certo.

JTC – Portanto, vamos estar abertos a essa experiência, ok? Vais tocar o Estudo 8 de Lopes e Silva, para guitarra e metrónomo, certo?

NS – Sim.

JTC – É um Estudo de introdução, segundo o próprio compositor, à obra dele, que depois irás continuar a trabalhar a seguir, ok?

NS – Ok.

Anexo 3 - Questionário final ao aluno Nuno Santos

QUESTIONÁRIO

A INTERPRETAÇÃO DA OBRA PARA GUITARRA DE LOPES E SILVA POR UM ALUNO DE 5º GRAU DO ENSINO VOCACIONAL

Caro Aluno,

O questionário apresentado seguidamente resulta da interpretação da obra de Lopes e Silva, durante o ano letivo 2015/2016, na disciplina de guitarra, no Conservatório Regional de Coimbra.

Tem como finalidades aferir o papel e o nível de utilização de obras da Música Contemporânea nos Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado de Música, principalmente as reações resultantes da implementação do projeto.

O preenchimento do questionário demorará apenas alguns minutos e todos os dados são confidenciais e anónimos.

A tua colaboração é essencial para este Estudo.

Obrigado.

João Tiago Correia

1. Descreve a tua experiência ao tocar o Estudo 8 e a Transfiguração, de Lopes e Silva.

Tocar o Estudo 8 e a Transfiguração, de Lopes e Silva foi uma experiência bastante enriquecedora não só a nível do meu portefólio como também a nível técnico.

2. Gostaste de estudar estas obras? Porquê?

Gostei bastante de estudar estas obras porque funcionou em mim como uma expansão do que conhecia a nível musical e permitiu-me adquirir novos conhecimentos, bem como uma maneira de interpretar a música nova.

3. Foi benéfico para a tua formação?

Considero ter sido bastante benéfico para a minha formação.

3.1. Em que sentido?

Foi benéfico na minha formação na medida em que me permitiu estudar a parte da música contemporânea, algo que até então não tinha tido oportunidade.

4. Quais foram as reações que sentiste? Coloca um X (*Podes seleccionar mais do que uma opção*)

Recusa ___

Estranheza___

Normalidade___

Entusiasmo_X_

Outra (texto livre):

Perante este desafio tive uma reacção de entusiasmo, tendo funcionado também como motivação para estudar.

5. Gostarias de voltar a interpretar obras de Lopes e Silva?

Gostava de interpretar as obras de Lopes e Silva porque fazem-me perceber que também eu faço parte da música e eu posso escolher o rumo que dou ao que está escrito.

6. Consideras pertinente que os Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado contemplem obras e autores contemporâneos portugueses?

Sim.

6.1. Fundamenta a sua resposta.

Na minha opinião o facto dos Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado é bastante enriquecedor para o conhecimento e formação do aluno. Permite conhecer novas realidades e constatar que a música está em constante evolução.

O questionário terminou. Obrigado pela colaboração.

Anexo 4 - Inquérito a Professores

QUESTIONÁRIO

O PAPEL DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DA MÚSICA

Caro Professor,

O questionário apresentado seguidamente insere-se na Unidade Curricular Projeto de Ensino Artístico, do 2º Ano do Mestrado em Ensino de Música – Guitarra e Música de Conjunto, da Escola Superior de Artes Aplicadas – Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Tem como finalidades aferir o papel e o nível de utilização de obras da Música Contemporânea nos Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado de Música.

O preenchimento do questionário demorará apenas alguns minutos e todos os dados são confidenciais e anónimos.

A sua colaboração é essencial para este Estudo e agradeço, desde já, a atenção dispensada.

João Tiago Correia

1. Género

- Masculino
 Feminino

2. Idade

- 20 – 24
 25 – 34
 35 – 44
 45 – 54
 55 – 64
 Outra: _____

3. Habilitações Académicas

- Bacharelato
 Licenciatura
 Mestrado
 Doutoramento

4. Instituição de Ensino Superior onde adquiriu a Habilitação Académica

5. Localização geográfica da Escola onde leciona

- Norte
- Centro
- Lisboa e Vale do Tejo
- Alentejo
- Algarve
- Região Autónoma da Madeira
- Região Autónoma dos Açores

6. Tempo de Serviço Docente

- 0 – 3 anos
- 4 – 6 anos
- 7 – 9 anos
- 10 ou mais anos

7. Considera importante que os alunos de Guitarra do Ensino Artístico Especializado de Música interpretem obras da Música Contemporânea?

- Sim
- Não

8. Trabalha, habitualmente, com os seus alunos, obras contemporâneas para Guitarra?

- Sim
- Não

Se respondeu SIM responda às questões seguintes. Se respondeu NÃO avance para a questão 9.

8.1. Enumere alguns autores e obras.

**8.2. Quais as reações observadas, no aluno, resultantes da interpretação dessas obras?
Poderá selecionar mais do que uma opção.**

- Recusa
- Estranheza
- Normalidade
- Entusiasmo

Outra: _____

9. Considera pertinente que os Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado contemplem obras e autores contemporâneos portugueses?

- Sim
 Não

9.1. Fundamente a sua resposta.

10. Conhece a obra para Guitarra de José Lopes e Silva?

- Sim
 Não

Se colocou SIM responda às questões seguintes.

10.1. Quais obras conhece?

10.2. Já interpretou, com os seus alunos, algumas das suas obras?

- Sim. Quais? _____
 Não

10.3. Quais as reações observadas, nos alunos, resultantes da interpretação dessas obras? Poderá selecionar mais do que uma opção.

- Recusa
 Estranheza
 Normalidade
 Entusiasmo
 Outra: _____

Este inquérito terminou. Obrigado pela sua colaboração.

Anexo 5 - Partitura da obra “Transfiguração” (Manuscrita por Lopes e Silva)

1) "Transfiguração" = 3.3.2009 Lopes e Silva (1937)
 "molto" quatro pequenas peças
 Em "pizzicato" - Vagarosa ① = "Canto Ruco-obstinadamente"
 "Estático"

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple staves with notes, rests, and performance instructions. The score includes dynamic markings like "pizzicato" and "decelerando-rall", and fingering numbers like 4 and 5. It also contains Roman numerals for fret positions (IX, XII) and a "pizz." marking.

Para guitarra com amplificação.

- 1 → tocar só nas 3 cordas graves em "pizzicato um pouco Suave" ^(1/2)
 - 2 → a not lá (5) sempre na corda solta
 - 3 → Pizzicato sempre com o dedo polegar
- nota: "Quatro pequenas peças" = Entre Sombra e Claridade.
 em memória de João Savi, Jr.
 dedicada à minha mulher
 Maria Teresa Oliveira

Nota: As quatro peças, deverão ser tocadas integralmente seguidas, como uma única obra artística.

2.) → (Foco mais)
Pizzicato um pouco somero

② = Insistências, com termina...

Calmo,

impizzicato -
mais somero

3) 1/2 pizzicato, um pouco somôro
 Calmo Expressivo (dóce), ③ = A Caminho da Claridade...

e segue igual dinâmica até ao fim.

5/12 pizzicato

um pouco Calmo **4** = *Luminosidade Suplicante...*
sempre acentuado *2 Sábros* *(Som metálico e doce)*

a
mf
p

arm.

dim. *rall.* *2 dolce* *fastoso PPP* *mf* *f* *alargando*

decresc.

dim.

decresc. *armonias* *4* *5* *6* *7* *8* *9* *10* *11* *12* *13* *14* *15* *16* *17* *18* *19* *20* *21* *22* *23* *24* *25* *26* *27* *28* *29* *30* *31* *32* *33* *34* *35* *36* *37* *38* *39* *40* *41* *42* *43* *44* *45* *46* *47* *48* *49* *50* *51* *52* *53* *54* *55* *56* *57* *58* *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100*

nota: o baixo em staccato

deixar o braço levantado
evitar o excesso de som
(braço direito)

Anexo 6 - Partitura da obra “Transfiguração” (Editada)

Lopes e Silva

Transfiguração

quatro pequenas peças

Entre Sombra e Claridade

para guitarra com amplificação

03.03.2009

Canto Rouco-obstinadamente "Estático"

②

Molto
Em pizzicato-vagaroso

1.

Lopes e Silva (1937)

Insistência, com ternura...

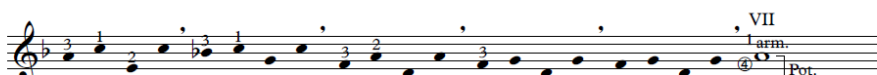
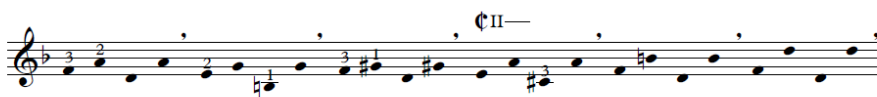
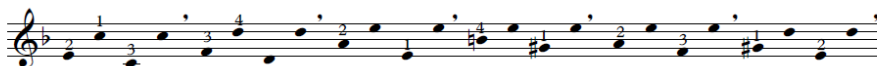
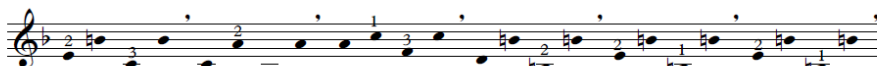
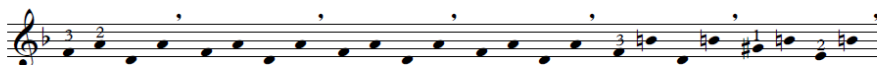
Calmo

(Poco meno)

Pizzicato um pouco sonóro

2.

③



VII

arm.

Pot.

meio pizzicato

mais sonóro

mf

A Caminho da Claridade

3.

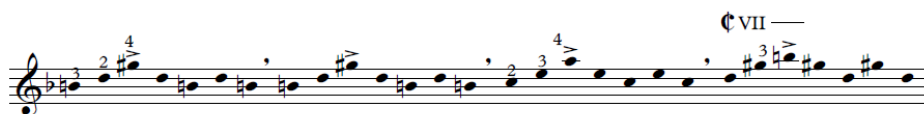
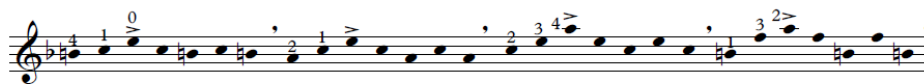
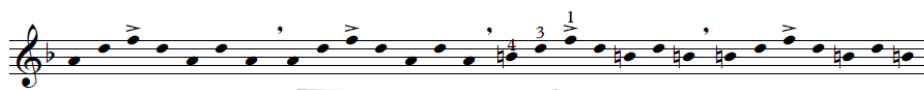
④

Calmo, Expressivo (dôce)

1/2 pizzicato, um pouco sonôro



e segue igual, dinâmica até ao fim.



Luminosidade Suplicante... (Som metálico e doce)

⑥

um pouco Calmo

4.

mp sempre acentuado e sonóro

p XI 0 0 0 0 0 0

cresc. s/dôce *rall.* e *dôce* *tastiera ppp*

alargando *f* *mf cresc...*

decresc.

cresc. *f* *decresc.*

harmónicos

muito metálico
nota: o baixo em staccato

cresc... marcado
muito *rall.* e *dramático*

deixar o braço direito levantado
enquanto existir som.

Anexo 7 - Partitura da obra “Poslúdio”

"Pos-Lúdio"

Entre o Som e o Sublime ...

Por uma guitarra

Esta pequena "obra" é dedicada ao meu
meu querido amigo, dr. Malha Valente.

Obra para guitarra solo - Amplificada.

nota:

Esta obra está realizada "sob" uma língua
gen "Abstrato - Expressionista".

Foi "imaginada" e criada, no dia
28.10.2009 - Taço de Areos.
"Sob grande sofrimento"

"In^o Memoriam" a Todas as Inocentes Crianças do Mundo,
que morrem de fome no mundo, "de 16" ou "16"
segundos!..."

Por Lopes e Silva
"Eternamente"
28.10.2009

(4) meio armónico (proximo do 8º traste)

4^o ar. V f

4^o ar. V P P P P

4^o ar. (5) (4) (mf-PP) ---> Ritard....

mf mp met. (5) met. (5) f --->

3^o ar. V PPP ---> minuto lento

(7) 4^o ar. (8ª acima) P

PP - calmo, continuo - rit ---

(8) 2^o ar. (8ª acima) P

ff - calmo - continuo - rit. muito até ao PP

(e/mão direita) do V^o

4^o ar. V f

4^o ar. V P

4^o ar. V PP

5^o traste (1^o) mand. ar. (5) PP

met. --->

ant --->

4^o ar. V PP

lento - regular ...

Pere. PP

PPPP

lento e silva

28.10.2009

Paco de Arcas.

Anexo 8 - Partitura da obra “Reflexos e Encantamentos”

"Reflexões e Encantamento" - Fevereiro 2009 = Lopes e Silva
1937
para guitarra amplificada

Calmo = sempre rubato e expressivo

The musical score is written on seven staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, pp, mp, ff, cresc., rall., met.). It also features performance instructions like 'gliss. afl.', 's.T. d.v.', 's/boca', and 'ar.'. Fingering numbers (1-4) and circled numbers (1-4) are present throughout the score.

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of seven systems of notation. Each system includes a treble clef staff with notes, rests, and various performance markings. The score is annotated with numerous details:

- System 1:** Features a melodic line starting with a forte (*ff*) dynamic. It includes a *gliss.* (glissando) and a *Passa do som real ao som ar.* (change from real sound to airy sound) instruction. Fret numbers *xii* and *xi* are indicated. Dynamics range from *pp* to *ff*. A *mt.* (muted) instruction is present at the end.
- System 2:** Continues the melodic line with a *S.T. (eco)* (Sustained Tremolo) section. It includes a *Repetir em decres... ad. libt.* (Repeat in decrescendo... ad libitum) instruction and a *molto lento.* (very slow) tempo marking. Dynamics include *pp*, *mp*, and *ppp*.
- System 3:** Shows a melodic line with a *gliss.* and a *P.* (Pizzicato) instruction. Dynamics range from *mf* to *f*. A *mt.* instruction is also present.
- System 4:** Features a melodic line with a *Pol.* (Polarization) instruction. Dynamics range from *mf* to *f*. A *mt.* instruction is present.
- System 5:** Includes a *S.T.* section and a *mt. (8a)* instruction. Dynamics range from *pp* to *f*.
- System 6:** Features a *S.T.* section and a *mt. (8a) (antif.)* instruction. Dynamics range from *pp* to *f*.
- System 7:** Includes a *S.T.* section and a *mt. (8a) (s. boca)* instruction. Dynamics range from *mf* to *ff*. A *(m. met.) d.v.* (metronome) instruction is present at the end.

3)

XII
 ar. d.v. (met. e muito lento)
 ar. afinado em gli...

XII
 ar. d.v. (met. e muito lento)
 ar. afinado em gli...

met. (am) (levantar mão esq.)
 XII IX
 muito calmo, irregular...
 (diferenciados) em silêncio

met. S.T. → mt. (eco)
 Pol. encostar polegar (muka) na 5ª corda

mt. XII
 ar. ar. mt. ar. ar.
 mf f PP mp P

mt. ↔ S.T. irregular como um pito
 p mp mf f
 accel. sítito

Calmo: S.T. → mt.
 mt. gli.

Detailed description of the handwritten musical score: The score is written on six systems of five-line staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, mp, pp, f, ff). Performance instructions in Portuguese are written above and below the staves, including 'met. e muito lento', 'ar. afinado em gli...', 'muito calmo, irregular...', 'encostar polegar (muka) na 5ª corda', 'como um pito', and 'Calmo: S.T. → mt.'. Fingering numbers (1-5) and string numbers (1-6) are indicated. There are also some circled numbers and symbols like 'Pol.' and 'S.T.'. The score appears to be a study or interpretation of a piece by Lopes and Silva.

4)

concentração de encantamento...

sempre: met.

indicações:
 muito lento e calmo.
 respirando e repetir.
 ad libitum.
 última vez, valt....
 silêncio, antes de continuar

nota: ela foi composta em janeiro de 2009

É dedicada ao meu querido Amigo e Mestre
 Jorge Machado.

Anexo 9 - Partitura do Prelúdio da Suite em Ré menor para alaúde, BWV 999, de Johann Sebastian Bach

42

PRÄLUDIUM

(Orig.: c-Moll)

BWV 999

The musical score is written for guitar in C minor (c-Moll) and 3/4 time. It consists of seven staves of music, each beginning with a measure number (4, 7, 10, 13, 16, 19) and an 8-measure rest. The piece is a prelude (Präludium) from the Notebook for Anna Bach (BWV 999). The music features a continuous eighth-note pattern with various fingering and articulation markings. The first staff starts with a circled '3' above the first measure. The second staff has a circled '4' above the first measure. The third staff has a circled '7' above the first measure. The fourth staff has a circled '10' above the first measure. The fifth staff has a circled '13' above the first measure. The sixth staff has a circled '16' above the first measure. The seventh staff has a circled '19' above the first measure. The piece ends with a circled '6' below the final measure.

Z. 8309

Musical score for guitar, measures 22-40. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and fingerings. Measure numbers 22, 25, 28, 31, 34, 37, and 40 are indicated at the start of their respective staves. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Some notes have circled numbers (e.g., 1, 5) below them. A circled '5' appears at the end of measure 34. A circled '0' appears above a note in measure 37. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in measure 40.

Z. 8309

Anexo 10 - Autorização do Encarregado de Educação do aluno para captação de imagens e participação no estudo de caso

Caro Encarregado de Educação,

Pelo facto do seu educando se encontrar a frequentar o 5º Grau de Guitarra foi proposto, por mim, a interpretação de repertório que, apesar de incluir as competências técnicas e musicais no nível onde o aluno se encontra, não é frequentemente abordado. O repertório em questão é da autoria do autor português Lopes e Silva e insere-se no projeto de investigação do Mestrado em Ensino de Música – Guitarra e Música de Conjunto, da Escola Superior de Artes Aplicadas – Instituto Politécnico de Castelo Branco. Tem como finalidade principal aferir as reações resultantes da utilização de obras da Música Contemporânea nos Programas de Guitarra do Ensino Artístico Especializado de Música.

Além do seu educando interpretar o repertório proposto, está prevista uma gravação áudio e vídeo, para que conste nos registos deste projeto. Assim venho, por este meio, solicitar a necessária autorização para que o seu educando possa gravar estas obras, numa aula a combinar, nas instalações do Conservatório Regional de Coimbra. Este registo apenas será inserido no Projeto do Ensino Artístico e não se destinará a qualquer outro tipo de difusão e divulgação.

A sua colaboração é essencial para este Estudo e agradeço, desde já, a atenção dispensada.

Com os melhores cumprimentos,

João Tiago Correia

Eu, Paula Maria Mendes dos Santos, Encarregada de Educação do aluno Nuno Santos, do 5º Grau de Guitarra, do Conservatório Regional de Coimbra, autorizo/não autorizo (riscar o que não interessa), a participação do meu educando na gravação áudio e vídeo do repertório de Lopes e Silva, no âmbito do Projeto do Ensino Artístico do Mestrado em Ensino de Música – Guitarra e Música de Conjunto, da Escola Superior de Artes Aplicadas – Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Coimbra, 12 de Janeiro de 2016

Assinatura: Paula Maria Mendes dos Santos

Anexo 11 - Interpretação da obra “Transfiguração” pelo aluno Nuno Santos
(DVD)

