

Relatório de Estágio

“Música de Piano para as Crianças” de Fernando Lopes-Graça:
contextualização, análise e comentário do ponto de vista da
pedagogia do piano, e proposta de nova edição da obra

Diana Margarida Botelho Vieira

Mestrado em Ensino de Música

Setembro de 2019

Orientador: Professor Doutor Miguel Henriques
Coorientador: Professor Jorge Moyano

Relatório de Estágio

“Música de Piano para as Crianças” de Fernando Lopes-Graça:
contextualização, análise e comentário do ponto de vista da
pedagogia do piano, e proposta de nova edição da obra

Diana Margarida Botelho Vieira

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

Setembro de 2019

Orientador: Professor Doutor Miguel Henriques
Coorientador: Professor Jorge Moyano

Índice Geral

Índice de Tabelas	i
Índice de Exemplos Musicais	ii
Lista de Termos e Abreviaturas	iv
Agradecimentos	vi
Resumo I	viii
Abstract I	ix
Resumo II / Palavras-chave	x
Abstract II / Keywords	xi
Parte I – Prática Pedagógica	
1. Caracterização da Escola – Academia de Música de Lisboa (AML)	1
1.1. Historial e Contextualização	1
1.2. Enquadramento Geográfico, Cultural e Socioeconómico	1
1.3. Organização e Gestão da Escola	3
1.4. Oferta Educativa	4
1.5. Ligação à Comunidade	6
1.6. Protocolos e Parcerias	6
1.7. Resultados	8
2. Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio	9
2.1. Caracterização da Classe de Piano da AML	9
2.2. Caracterização da Classe de Piano da Mestranda	9
2.3. Caracterização dos Alunos Seleccionados	10
2.3.1. Aluno A – Iniciação I	11
2.3.2. Aluno B – Iniciação III	12
2.3.3. Aluno C – Iniciação III	12
2.3.4. Aluna D – 1º grau	13

2.3.5. Aluna E – 3º grau	14
2.4. Descrição das Aulas Lecionadas	14
2.4.1. Calendarização	14
2.4.2. Parâmetros de Avaliação e Programa Mínimo	15
2.4.3. Estratégias de Ensino	17
2.4.4. Aulas Lecionadas	19
2.4.4.1. Aluno A	19
2.4.4.2. Aluno B	21
2.4.4.3. Aluno C	23
2.4.4.4. Aluna D	25
2.4.4.5. Aluna E	26
2.5. Atividades Extra-Curriculares	28
3. Reflexão Crítica da Atividade Docente	30

Parte II – Investigação

4. Objetivos, Estado da Arte, Metodologia de Investigação	33
5. Contextualização do Compositor e da Obra	34
5.1. Considerações biográficas sobre Fernando Lopes-Graça	34
5.2. Características gerais da linguagem e da estética musical de Fernando Lopes-Graça	44
5.3. O piano na obra e na vida de Fernando Lopes-Graça	60
5.4. A música de piano para crianças de Fernando Lopes-Graça	63
6. Abordagem analítica de “Música de Piano para as Crianças” (1977)	66
6.1. Análises detalhadas	74
7. Ideias sobre a problemática da interpretação	89
8. O ponto de vista da pedagogia do piano	107
9. Reflexão final	142

10. Bibliografia	148
11. Anexos	
Entrevista a Sérgio Azevedo	152
Entrevista a Olga Prats	157
Questionário a José Eduardo Martins	163
Questionário a Fausto Neves	168
Questionário a Álvaro Teixeira Lopes	170

Índice de Tabelas

Tabela 1: Organização e Gestão da AML em 2018/2019	3
Tabela 2: Oferta educativa da AML em 2018/2019	4
Tabela 3: Número total de alunos de piano da AML em 2018/2019	9
Tabela 4: Número de alunos da mestranda em 2018/2019	10
Tabela 5: Parâmetros de Avaliação de Piano para o 1º ciclo em 2018/2019	16
Tabela 6: Parâmetros de Avaliação de Piano para o 2º ciclo em 2018/2019	16
Tabela 7: Repertório preparado pelo Aluno A em 2018/2019	20
Tabela 8: Resumos analíticos de “Música de Piano para as Crianças”	67
Tabela 9: Extremos de agógica, duração, tamanho e médias	71
Tabela 10: Peças distribuídas por géneros	71
Tabela 11: Primeiro aparecimento de elementos musicais (dinâmicas, articulações, harmonias, texturas, métricas, técnicas pianísticas, etc.)	72
Tabela 12: As 28 peças divididas em 3 grupos, de acordo com três níveis de dificuldade técnica.	111

Índice de Exemplos Musicais

Exemplo musical 1: Modelo maior no grave, menor no agudo	46
Exemplo musical 2: Modelo menor no grave, maior no agudo	46
Exemplo musical 3: B. Bartók, “Música para Cordas, Percussão e Celesta”, 1º and.	47
Exemplo musical 4: B. Bartók, “Música para Cordas, Percussão e Celesta”, 4º and.	47
Exemplo musical 5: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 1, “Estudo n.º 1”	47
Exemplo musical 6: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças, n.º 27, “Calidoscópio”	48
Exemplo musical 7: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças, n.º 2, “Melodia acompanhada n.º 1”	49
Exemplo musical 8: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 8, “Simples Canção”	49
Exemplo musical 9: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 15, “Melodia acompanhada n.º 4”	49
Exemplo musical 10: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 12, “Canção da Serra da Estrela”	50
Exemplo musical 11: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 21, “Rosa, a pastorinha”	50
Exemplo musical 12: F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 3” (Fuga)	51
Exemplo musical 13: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 26, “Pentatonía”	52
Exemplo musical 14: F. Lopes-Graça, “Suite n.º 1 <i>In memoriam Béla Bartók</i> ”, n.º 2 “Marchinha”	52
Exemplo musical 15: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 12, “Canção da Serra da Estrela”	54
Exemplo musical 16: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 14, “Cânone a duas vozes”	54
Exemplo musical 17: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 16, “Canção Alentejana”	55
Exemplo musical 18: F. Lopes-Graça, “Dança Breve n.º 1”	56

Exemplo musical 19: F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 2”, 3º and.	56
Exemplo musical 20: F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 3”	57
Exemplo musical 21: F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 1”	57
Exemplo musical 22: F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 6”	58
Exemplo musical 23: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças, n.º 1, “Estudo n.º 1”	58
Exemplo musical 24: B. Bartók, <i>Mikrokosmos</i> I, n.º 4	58
Exemplo musical 25: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 9, “Estudo n.º 4”	59
Exemplo musical 26: B. Bartók, <i>Mikrokosmos</i> I, n.º 12, <i>Reflection</i>	59
Exemplo musical 27: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 14, “Cânone a duas vozes”	59
Exemplo musical 28: B. Bartók, <i>Mikrokosmos</i> I, n.º 23, <i>Imitation and Inversion (1)</i>	59
Exemplo musical 29: B. Bartók, “Música para Cordas, Percussão e Celesta”, 1º and.	76
Exemplo musical 30: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 14, “Cânone a duas vozes”	81
Exemplo musical 31: B. Bartók, <i>Mikrokosmos</i> II, n.º 50, <i>Minuetto</i>	82
Exemplo musical 32: I. Stravinsky, “O Canto do Rouxinol”	86
Exemplo musical 33: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 27, “Calidoscópio”	87
Exemplo musical 34: B. Bartók, <i>Mikrokosmos</i> III, n.º 91, “Invenção Cromática”	88
Exemplo musical 35: F. Lopes-Graça, “Sonata para piano n.º 3”	101
Exemplo musical 36: B. Bartók, “Quarteto de Cordas n.º 4”, 5º and.	101
Exemplo musical 37: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 9, “Estudo n.º 4”	110
Exemplo musical 38: F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 6, “Estudo n.º 3”	110
Exemplo musical 39: exercício	135
Exemplo musical 40: exercício	140

Lista de Termos e Abreviaturas

– sustenido

AML – Academia de Música de Lisboa

and. – andamento

b – bemol

cit. – citação

cresc. – *crescendo*

Dedo 1 – polegar

Dedo 2 – indicador

Dedo 3 – médio

Dedo 4 – anelar

Dedo 5 – mínimo

dim. – *diminuendo*

E.E.E. – Estágio de Ensino Especializado

espress. – *expressivo*

E.U.A. – Estados Unidos da América

f – *forte*

ff – *fortíssimo*

FLG – Fernando Loppes-Graça

m.d. – mão direita

m.e. – mão esquerda

MEM – Mestrado em Ensino de Música

mf – *mezzoforte*

MPMP – Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa

p – *piano*

poco allarg. – *poco alargando*

poco ced. – *poco cedendo*

poco ritard. – *poco ritardando*

pp – *pianíssimo*

riten. – *ritenuto*

SEC – Secretaria de Estado da Cultura

sempre sim. – sempre simile

sf – sforzando

ten. – tenuto

un poco marc. – un poco marcato

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

TNSC – Teatro Nacional de São Carlos

Agradecimentos:

Ao meu orientador, Professor Doutor Miguel Henriques, pela sua atenção aos aspetos formais e científicos da investigação, bem como ao seu conhecimento prático e teórico, em primeira mão, da obra de Fernando Lopes-Graça, conhecimentos que não hesita em partilhar através dos seus escritos e do seu exemplo profissional.

Ao meu coorientador, Professor Jorge Moyano, pela paciência que demonstrou no decurso deste trabalho ao longo destes dois anos, e pelos úteis conselhos que me deu. A ambos, pelos seus elevados exemplos éticos e artísticos, que muito têm em comum com o tema e objetivos desta investigação.

À Margarida Velez, do Centro de Documentação da Escola Superior de Música de Lisboa, que cedeu graciosamente toda a bibliografia necessária à investigação deste trabalho.

À Dra. Conceição Correia, Diretora do Museu da Música Portuguesa, que sempre se mostrou disponível para qualquer informação sobre as obras de Fernando Lopes-Graça e que cedeu graciosamente toda a documentação solicitada.

À Academia de Música de Lisboa e à sua Diretora Pedagógica Professora Ana Seara, que colaborou neste trabalho como Professora Cooperante, aos alunos de piano, e aos encarregados de educação dos mesmos, pela disponibilidade demonstrada para realização das gravações e para o Relatório de Estágio.

Aos pianistas Álvaro Teixeira Lopes, José Eduardo Martins e Fausto Neves, pela sua disponibilidade em responder às questões que lhes coloquei no decurso da investigação.

À pianista Olga Prats, pelo seu tempo, e pelas conversas que tivemos, tão agradáveis e tão úteis, principalmente porque privou várias décadas com Fernando Lopes-Graça e tocou quase toda a sua obra pianística, sendo assim uma fonte inesgotável de sabedoria.

Ao meu irmão, Rodolfo Botelho Vieira, pela revisão da versão em língua inglesa dos resumos.

Por fim, ao Sérgio Azevedo, pela ajuda no grafismo da edição das obras e exemplos musicais, e pelas inúmeras sugestões de leitura e de audição, sugestões que em muito beneficiaram a abordagem da “Música de Piano para as Crianças” e o meu conhecimento da linguagem musical e da personalidade de Fernando Lopes-Graça.

Resumo I

O presente Relatório de Estágio foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música (MEM), na Escola Superior de Música de Lisboa, e é o resultado do Estágio do Ensino Especializado (EEE) realizado na Academia de Música de Lisboa (AML) durante o ano lectivo 2018/2019, onde a mestranda exerce funções como docente de piano. Este relatório descreve as aulas de cinco alunos, ao contrário de três, previstos no regulamento do MEM, por forma a compensar os meses em que a mestranda esteve em licença de maternidade, cumprindo o total de 90 aulas previstas. Para este trabalho foram seleccionados alunos que apresentassem níveis o mais díspares possível, por sugestão do Coordenador do MEM, sendo eles: Iniciação (I e III) e Curso Básico (1º e 3º grau), sendo que estão contemplados dois alunos de Iniciação III por ambos apresentarem níveis de aprendizagem distintos. Assim sendo, este Relatório de Estágio faz uma descrição da AML, da classe de piano da escola, da classe de piano da mestranda, e dos alunos seleccionados, bem como das práticas pedagógicas e estratégias de ensino aplicadas e desenvolvidas com cada aluno no decorrer do estágio. Por fim, é apresentada uma reflexão sobre a actividade de docente da mestranda no âmbito do EEE.

Abstract I

This Internship Report was prepared as a degree requirement for the Master in Music Teaching (Mestrado em Ensino de Música, MEM) at Escola Superior de Música de Lisboa, and it is the result of the Specialized Teaching Internship (Estágio de Ensino Especializado, EEE) held at Academia de Música de Lisboa (AML) during the academic year 2018/19, where I work as a piano teacher. Since I didn't have students from three different levels of education this school year (the MEM Handbook provides for the inclusion of classes from three students of different levels: Beginner, Basic and Secondary), I selected students from the most disparate levels, per the suggestion of the MEM Coordinator, which are: Initiation (I and III), and Basic Course (1st and 3rd grade), and additionally, two students from the level Initiation III who were contemplated as they showcased distinct levels of learning. This report describes the lessons of 5 students to compensate for the months in which I did not teach due to maternity leave, thus fulfilling the total of 90 planned lessons. Accordingly, this Internship Report gives a description of AML, the school's piano class, my piano class and selected students, as well as the pedagogical practices and teaching strategies applied and developed with each student throughout the internship. Finally, I present a reflection on my piano teaching activity within the context of the EEE.

Resumo II

O trabalho de investigação aqui descrito consiste na contextualização, análise, comentário pedagógico e edição em partitura da “Música de Piano para as Crianças” de Fernando Lopes-Graça, 28 peças para a iniciação ao piano. A falta de uma edição corrigida e acessível aos professores e estudantes de piano, bem como a ainda relativa falta de comentários críticos e analíticos sobre a música dedicada às crianças por Fernando Lopes-Graça, um dos mais representativos compositores portugueses e um dos mais importantes nesta área, foram os incentivos para a presente investigação, que pretende assim tornar acessível uma das duas únicas obras que Fernando Lopes-Graça dedicou aos estudantes de piano, obra que nos últimos anos tem circulado apenas a fotocópias da edição da Musicoteca, entretanto extinta, e à inclusão de 12 peças no “Manual de Piano” coordenado por Álvaro Teixeira Lopes e Vitali Dodsenko, álbum que se encontra também, há muito, esgotado. A abordagem teórica da investigação destinou-se sobretudo a criar bases sólidas para a abordagem pedagógica e estética da “Música de Piano para as Crianças”, como forma de contribuir para uma correta formação pianística e musical dos jovens alunos. Quanto à parte prática deste trabalho, resultado da investigação teórica prévia, este consiste na edição da obra “Música de Piano para as Crianças”, e na inclusão, na própria partitura, de uma abordagem pedagógica a cada uma das 28 peças, bem como uma nova cópia revista a partir das três fontes existentes (o manuscrito do compositor, a edição da Musicoteca, e as 12 peças incluídas no “Manual de Piano”), cópia a ser publicada pela editora AVA – *Musical Editions*. Esta edição comentada constitui, pois, o objetivo primeiro desta investigação, que se quer acima de tudo útil para a comunidade musical em geral, e para a pedagogia do piano em particular.

Palavras-Chave

Fernando Lopes-Graça, piano, ensino, pedagogia do piano, música para crianças

Abstract II

The research work described here consists on the contextualization, analysis, pedagogical commentary and new revised score edition of Fernando Lopes-Graça's "Piano Music for Children", 28 pieces for piano initiation. The lack of a corrected edition accessible to piano teachers and students, as well as the still relative lack of critical and analytical commentary on children's music by Fernando Lopes-Graça, one of the most representative Portuguese composers and one of the most important in this area, were the incentives for the present research, which aims to make accessible one of the only two works that Fernando Lopes-Graça dedicated to piano students, a work that has been circulating in recent years thanks only to photocopies of the out-of-print Musicoteca's edition, and the inclusion of 12 pieces in the "Piano Manual" coordinated by Álvaro Teixeira Lopes and Vitali Dodsenko, an album that has long been sold out. The theoretical approach of the research focused on creating a solid foundation for the pedagogical and aesthetic approach of "Piano Music for Children", in order to provide an informed piano and musical training for young students. As for the practical part of this work, the result of previous theoretical research, it consists of the edition of "Piano Music for Children", which will include the pedagogical approach for each of the 28 pieces, as well as a new revised copy from the three existing sources (the composer's manuscript, the Musicoteca's edition, and the 12 pieces included in the "Piano Manual"). The publisher AVA - Musical Editions has agreed to publish the revised copy. This commented edition fulfills the main objective of this research, which is intended above all to be useful for the musical community in general, and for piano pedagogy in particular.

Keywords

Lopes-Graça, piano, teaching, piano pedagogy, music for children.

Parte I - Prática Pedagógica

1. Caracterização da Escola – Academia de Música de Lisboa (AML)

Toda a informação sobre a Academia de Música de Lisboa foi obtida através do *website* da mesma.

1.1. Historial e Contextualização

No ano letivo 2018/2019 realizei o Estágio na Academia de Música de Lisboa. Esta instituição teve o seu início como escola de música de violino, conhecida como Os Violinhos. No dia 4 de Abril de 2004 a Orquestra d'Os Violinhos apresentou-se em concerto no Centro Cultural de Belém dando, desta forma, início à Academia de Música de Lisboa alguns meses mais tarde.

Trata-se de uma escola de música do Ensino Artístico Especializado, integrada na rede do ensino particular e cooperativo. Desde o dia 1 de Setembro de 2008, a AML vem celebrando um contrato-patrocínio com o Ministério da Educação. Dez anos mais tarde obteve autorização de funcionamento definitiva concedida por despacho de 6 de Junho de 2018 (Processo n.º 580) nos termos da Portaria n.º 225/2012 de 30 de Junho.

A AML, tutelada pela Acordarte - Associação Promotora da Educação Cultural e Artística, é uma associação cultural sem fins lucrativos, por forma a visar a promoção e contribuição para uma maior integração das artes, em particular a música, na educação e cidadania.

Para além da criação e gestão da Academia de Música de Lisboa, a Acordarte tem vindo a desenvolver, desde a sua fundação, uma intensa e regular actividade cultural e artística, mantendo e promovendo inúmeras parcerias, no plano nacional e internacional.

1.2. Enquadramento Geográfico, Cultural e Socioeconómico.

Desde Setembro de 2017 a Academia de Música de Lisboa está sediada em edifício próprio, na zona ocidental de Lisboa, mais precisamente na Rua Helen Keller n.º 15, no Restelo, entre as freguesias da Ajuda e de Belém. São ambas freguesias antigas, do século XVI.

Nesta zona ocidental de Lisboa o património arquitetónico e cultural é muito rico, marcado pela coabitação de edificado moderno e antigo, marcado pela proximidade da frente ribeirinha. É essencialmente marcado por prédios baixos, com poucos alojamentos por edifício, com dimensão média a pequena e uma ocupação quase exclusivamente residencial. É, por isso, uma zona habitacional por excelência, com uma população maioritariamente activa e com um número significativo de jovens.

A Academia de Música de Lisboa é a única escola de ensino artístico especializado localizada na zona Ocidental de Lisboa, que representa cerca de 10% do território e da população da cidade de Lisboa.

A Academia situa-se, geograficamente, muito próxima de vários dos mais importantes monumentos e museus nacionais, o que a torna numa posição muito rica culturalmente. Ao nível de monumentos tem em proximidade o Palácio Nacional da Ajuda, o Palácio de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém e o Padrão dos Descobrimentos; e no caso dos museus tem o Museu Nacional dos Coches, o Museu de Etnologia, o Museu da Eletricidade, o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, o Museu da Marinha, o Museu de Arte Popular, o Museu de Arqueologia, o Museu da Eletricidade, o Planetário Calouste Gulbenkian ou o Museu da Presidência da República. A proximidade de diversos jardins, do rio Tejo e de diversos equipamentos culturais, como por exemplo, o Centro Cultural de Belém, colocam a Academia numa posição muito rica culturalmente, promovendo o desenvolvimento da criatividade e produção artística.

Ainda no campo geográfico, os alunos da Academia provêm de diversas áreas, como Amadora, Cascais, Lisboa, Odivelas, Oeiras, Sintra, Margem Sul, e outros. Contudo, a maioria dos alunos pertence à zona ocidental de Lisboa, seguindo-se as zonas norte e central, o centro histórico, e, por fim, a zona oriental.

O nível socioeconómico e cultural das famílias é heterogéneo, na medida em que coexistem zonas habitacionais ocupadas por pessoas com rendimentos altos ou médio-altos (Bairro do Restelo, por exemplo), a par de estratos populacionais de rendimentos baixos que habitam, designadamente, os denominados bairros sociais (Bairro 2 de Maio, por exemplo).

1.3. Organização e Gestão da Escola

A Academia de Música de Lisboa (AML) é constituída pelos órgãos listados abaixo, na Tabela 1.

Tabela 1: Organização e Gestão da AML em 2018/2019.

Direção Executiva	Designada pela entidade tutelar, é constituída por um Diretor, apoiado por assessores nas áreas financeira, jurídica e de comunicação. É o órgão da Academia nas áreas administrativa, financeira e patrimonial.
Direção Pedagógica	Designada pela Direcção da Academia, tem como principal atribuição a orientação da acção educativa da Academia e a sua representação junto do Ministério da Educação.
Conselho Pedagógico	É o órgão consultivo de orientação educativa da Academia, nomeadamente no domínio pedagógico, na orientação e acompanhamento dos alunos, e na formação contínua do corpo docente. Concomitantemente aos órgãos de gestão, a Academia está estruturada em cinco departamentos curriculares: Violino e Violeta; Violoncelo e Contrabaixo; Piano e Guitarra; Classes de Conjunto e Canto; Disciplinas Teóricas.
Direção Artística	Tem como principal atribuição o planeamento artístico das várias orquestras e coro da Academia assim como a apresentação de projectos artísticos com entidades parceiras.
Direção de Produção	É responsável por toda a logística necessária à realização do plano de actividade: preparação de palcos, transporte de material, aluguer de instrumentos, produção de programas de sala.
Serviços Administrativos	Os serviços administrativos incluem a secretaria, contabilidade e recepção.
Assessoria	Os serviços de assessoria, em regime de avença, incluem apoio jurídico, apoio financeiro e fiscalidade, comunicação, <i>design</i> e <i>marketing</i> .

Fonte: Tabela elaborada pela autora do trabalho, a partir de informação recolhida no *website* da Academia de Música de Lisboa (www.academiamusicalisboa.com)

1.4. Oferta Educativa

A oferta educativa da Academia de Música de Lisboa divide-se em duas áreas, Música e Dança, sendo que, para o enquadramento deste trabalho, será descrita somente o curso da área da Música.

Tabela 2: Oferta educativa da AML em 2018/2019.

Música			
Curso	Disciplinas	Carga Horária (minutos)	Faixa Etária (anos)
Jardim da Música	Música para bebés.	45	Dos 0 aos 3
	Expressão Musical.	45	Dos 3 aos 5
	Violino, Violoncelo, Piano, Guitarra, Iniciação ao Canto, Flauta Transversal.	45	Dos 3 aos 5
Iniciação Musical	1. Instrumento/Voz (Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Piano, Guitarra, Iniciação ao Canto, Flauta Transversal)	30/45	Dos 6 aos 9
	2. Leitura Musical	45/90	
	3. Classe de Conjunto	90	
Básico	1. Instrumento/Voz (Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Guitarra, Canto, Piano, Flauta Transversal)	45	Dos 10 aos 14
	2. Formação Musical	90	
	3. Classe de Conjunto	90 + 45	
Secundário	1. Instrumento/Composição (Violino, Viola, Violoncelo, Guitarra, Piano, Canto, Flauta Transversal)	45/90	Dos 15 aos 17
	2. Formação Musical	90	
	3. História da Cultura e das Artes	90 + 45	
	4. Análise e Técnicas de Composição	135	
	5. Acompanhamento e Improvisação	45	
	6. Classe de Conjunto	90 + 45	
	7. Oferta complementar	90	

Curso Livre	Violino, Viola, Violoncelo, Guitarra, Piano, Canto, Flauta Transversal, Classe de Conjunto, Música de Câmara.	-	A partir dos 3
--------------------	---	---	----------------

Fonte: Tabela elaborada pela autora do trabalho, a partir de informação recolhida no *website* da Academia de Música de Lisboa (www.academiamusicalisboa.com)

Os alunos que frequentam o Curso de Iniciação Musical, podem frequentar a disciplina de Leitura Musical uma (45 minutos) ou duas vezes por semana (2 x 45 minutos), mediante disponibilidade financeira e de horário do aluno. Relativamente à disciplina de Classe de Conjunto, o aluno escolhe uma de entre as seguintes: classe de conjunto de violinos, classe de conjunto de violoncelos, classe de conjunto de guitarras, coro infantil e orquestra de cordas.

Relativamente aos alunos que frequentam o Curso Básico de Música, a AML possibilita aos alunos do 2.º ciclo (1.º e 2.º graus) a escolha de uma das seguintes modalidades de classe de conjunto: classe de conjunto de violino, classe de conjunto de violoncelo, classe de conjunto de guitarra, coro (infantil ou juvenil), e orquestra; aos alunos do 3.º ciclo (3.º, 4.º e 5.º graus) a frequência da classe de conjunto de opção mantém-se, bem como o coro (que será somente o coro juvenil), juntando-se a Orquestra e a *Camerata*. A carga horária da classe de conjunto prevê a frequência obrigatória e semanal de 90 minutos de aula, sendo os restantes 45 minutos para situações fora de portas: concertos, recitais, ensaios, estágios, digressões e *workshops*.

Para os alunos do Curso Secundário de Música a disciplina de História da Cultura e das Artes prevê a frequência semanal obrigatória de 90 minutos, sendo os restantes 45 minutos destinados à participação em seminários subordinados aos conteúdos da disciplina; a disciplina de instrumento prevê a carga horária de 90 minutos para os alunos em regime articulado e de 45 minutos para os alunos em regime supletivo; a disciplina de Classe de conjunto inclui: Classe de conjunto de instrumento (violino, violoncelo e guitarra), Coro Juvenil, Música de Câmara, Orquestra e *Camerata*, sendo a frequência semanal obrigatória de 90 minutos e os restantes 45 minutos destinados a concertos, recitais, ensaios, estágios, digressões ou *workshops*; a oferta complementar consiste na Classe de conjunto de instrumento, Coro Juvenil, Música de Câmara, Orquestra e *Camerata*, de acordo como preçário.

Por fim, os alunos que desejem frequentar o Curso Livre de Instrumento, têm a opção de escolher, conforme o preçário em vigor, uma aula de instrumento de 30, 45 ou 90 minutos semanais.

1.5. Ligação à Comunidade

A proximidade geográfica com um grande número de instituições culturais proporciona e favorece à Academia o estabelecimento de parcerias e a promoção de eventos culturais envolvendo os alunos.

Os alunos da Academia colaboram regularmente em iniciativas promovidas pela Presidência da República, Câmara Municipal de Lisboa, Juntas de Freguesia de Ajuda e Belém, Polícia de Segurança Pública, e pelos serviços educativos do Palácio da Ajuda e do Mosteiro dos Jerónimos.

Como resultado dessas parcerias e colaborações, a Academia tem já um público considerável e regular, frequentador dos seus eventos. A dimensão da rede de parcerias e a extensão do Plano Anual de Atividades são resultado deste contexto, e particularmente relevantes considerando que se trata de uma escola com cerca de 300 alunos.

1.6. Protocolos e Parcerias

Resultado da situação geográfica, a Academia mantém parceria e protocolo com um número elevado de diversas instituições, sempre no âmbito das diferentes actividades e projectos que promove, bem como com diversas escolas em regime articulado para o ensino da música.

Escolas com quem a Academia celebra parceria com o Curso Básico, em regime articulado:

- Agrupamento de Escolas de Casquilhos - Barreiros
- Agrupamento de Escolas de Linda-a-Velha e Queijas - Oeiras
- Agrupamento de Escolas de Miraflores - Oeiras
- Agrupamento de Escolas do Restelo - zona Ocidental de Lisboa

- Agrupamento de Escolas Vergílio Ferreira - zona Norte de Lisboa
- Colégio de Santa Doroteia - zona Norte de Lisboa
- Colégio do Bom Sucesso - zona Ocidental de Lisboa
- Escola Básica 2, 3 de Santo António - Cascais
- Escola Secundária José Gomes Ferreira - zona Norte de Lisboa
- Escola Secundária Rainha Dona Amélia - zona Ocidental de Lisboa
- Salesianos de Lisboa - Colégio Oficinas de São José - zona Centro Histórico de Lisboa

Espaços:

- Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves
- Centro Cultural de Belém
- Externato de São José
- Mosteiro dos Jerónimos
- Museu Nacional de Arte Antiga
- Museu Nacional dos Coches
- Museu Oriente
- Orquestra Sinfónica Juvenil
- Palácio Foz
- Palácio Nacional da Ajuda
- Teatro Camões
- Teatro Nacional de São Carlos

Concurso Capela - colaboração com as seguintes entidades:

- AVA - *Musical Editions*
- Escola Superior de Música de Lisboa
- *Luthier* António Capela

1.7. Resultados

Ao longo da existência da Academia de Música de Lisboa, os seus alunos, de diversos instrumentos, têm conquistado prémios nacionais e internacionais. A AML tem tido também alunos que ingressaram no ensino superior em Portugal e no estrangeiro.

Os resultados são partilhados com os diferentes agentes da comunidade educativa, pois esta interacção permite uma adequação sistemática das estratégias, conteúdos, actividades e objectivos definidos, com o intuito de adequar o projecto educativo à dinâmica da Academia e às metas que se pretendem alcançar.

2. Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio

2.1. Caracterização da Classe de Piano da AML

No ano letivo 2018/2019, a Academia de Música de Lisboa assistiu a um aumento do número de alunos de piano devido a dois factores: em primeiro lugar, a mudança de instalações no ano lectivo anterior permitiu à AML passar a ter no total 3 salas com piano vertical e, em segundo lugar, como consequência, o aumento do corpo docente para um total de 4 professores. A distribuição dos alunos de piano pelos vários níveis é a seguinte:

Tabela 3: Número total de alunos de piano da AML em 2018/2019.

Curso	Número de alunos
1.º Ciclo (Iniciação - 6 aos 9 anos)	30
2.º Ciclo - Básico (1.º e 2.º grau - 10 aos 11 anos)	18
3.º Ciclo – Básico (3.º, 4.º e 5.º grau - 12 aos 14 anos)	8
Secundário (6.º, 7.º e 8.º grau - 15 aos 18 anos)	3
Curso Livre (qualquer idade)	18

Fonte: Tabela elaborada pela autora do trabalho, a partir de informação recolhida junto do Secretariado da Academia de Música de Lisboa

2.2. Caracterização da Classe de Piano da Mestranda

Ao longo do ano lectivo 2018/2019 tive, à minha responsabilidade, um total de 21 alunos, distribuídos pelos seguintes cursos:

Tabela 4: Número de alunos da mestranda em 2018/2019

Curso	Número de alunos
1.º Ciclo (Iniciação - 6 aos 9 anos)	8
2.º Ciclo - Básico (1.º e 2.º grau - 10 aos 11 anos)	5
3.º Ciclo – Básico (3.º, 4.º e 5.º grau - 12 aos 14 anos)	1
Secundário (6.º, 7.º e 8.º grau - 15 aos 18 anos)	0
Curso Livre (qualquer idade)	7

Fonte: Tabela elaborada pela autora do trabalho.

Tal como indica a tabela, não tive alunos a frequentar o Curso Secundário no ano letivo acima mencionado. Dos alunos que frequentam o Curso Livre, o mais novo tem 5 anos de idade e o mais velho 66 anos de idade.

2.3. Caracterização dos Alunos Seleccionados

Durante o segundo período do ano lectivo 2018/2019, que corresponde aos meses de Janeiro, Fevereiro, Março e Abril, e as duas primeiras semanas do terceiro período, permaneci em casa em licença de maternidade, tendo regressado às aulas apenas no dia 4 de Maio. Uma vez que, na AML, o ano lectivo terminou no dia 30 de Junho para os alunos do curso oficial, o total de aulas lecionadas, por aluno, foi de 21. No entanto, para que eu pudesse cumprir o total de 90 aulas (número estipulado no Regulamento do Relatório de Estágio do Mestrado em Ensino de Música), o número de alunos seleccionados para figurar neste Relatório de Estágio teve de ser superior ao estipulado no Regulamento. Assim sendo, selecionei 5 alunos, num total de 18 aulas cada um, perfazendo assim o total de 90 aulas previstas. Não existe um critério unificador que justifique a escolha destes 5 alunos em particular, excepto o facto de serem alunos que apresentaram diferentes desafios pedagógicos. Procurei, assim, expor um exemplo de como a forma de ensino e as práticas pedagógicas, aplicadas nas aulas de piano em concreto, devem ser diversas, procurando que sejam adequadas, o melhor possível, a cada aluno. Destes cinco alunos, dois prepararam peças do ciclo “Música de Piano para as Crianças”, de Fernando Lopes-Graça, ciclo esse que será objecto de investigação na Parte II deste trabalho.

Por forma a preservar o anonimato, atribuí uma letra a cada um dos alunos:

- 1) Aluno A - Iniciação I
- 2) Aluno B - Iniciação III
- 3) Aluno C - Iniciação III
- 4) Aluna D – 1.º grau
- 5) Aluna E – 3.º grau

2.3.1. Aluno A - Iniciação I

O aluno A é um menino muito irrequieto e impaciente. Embora não lhe tenha sido diagnosticado nenhum tipo de défice de atenção e/ou hiperactividade, a sua atenção é dispersa e, fisicamente, sente a necessidade de estar em movimento durante boa parte da aula de piano. É uma criança que tem vindo a resistir seguir as orientações dos adultos que o rodeiam, procurando sempre que as coisas sejam feitas à sua maneira. A mãe e o pai sentem, por vezes, alguma dificuldade em impor a sua autoridade. Manter o foco necessário à aprendizagem do piano é um esforço difícil para esta criança, pelo que o entusiasmo surge somente quando lhe são pedidas tarefas simples e curtas, ou quando toca as peças à sua maneira (que pode ser mais rápida ou mais lenta do que aquilo que está indicado na partitura, ou com os ritmos alterados, ou ainda ignorando as indicações de articulação ou dinâmica).

Sendo filho único, tem a atenção parental toda centrada em si, o que acaba por definir, em parte, a tendência para ter as suas necessidades prontamente atendidas. A mãe é quem o leva às aulas de piano na maioria das vezes e quem o ajuda mais nesse sentido, perguntando-me sempre no final de cada aula o que deve o filho preparar para a aula seguinte.

No início do ano lectivo 2018/2019 este aluno teve uma série de aulas experimentais com vários instrumentos, tendo escolhido o piano. Iniciou também o seu percurso no 1.º ano de escolaridade e, embora essa adaptação na escola tenha sido mais conturbada, sabe-se que, no que à Academia de Música de Lisboa diz respeito, a adaptação foi tranquila.

2.3.2. Aluno B - Iniciação III

Este aluno tem 8 anos de idade e é uma criança dócil e respeitadora. Estuda pouco, no que ao estudo do piano diz respeito, sendo no entanto responsável em relação ao material (partituras) e à pontualidade.

Os pais procuram envolver-se na aprendizagem do piano do seu filho, mas tem sido de forma irregular, o que acaba por resultar também num desempenho com poucos resultados por parte deste aluno. Normalmente é o pai que o leva às aulas de piano, mas é a mãe que me contacta por *e-mail* a perguntar como correm as aulas, pedindo-me para escrever os “trabalhos de casa” no caderno do filho. Uma das questões conversadas em conjunto tem sido a de encontrar a melhor forma de organizarem a semana do filho para que este vá conseguindo estudar piano com mais regularidade.

Frequenta o 3.º ano de escolaridade, tendo começado a ter aulas de piano comigo no ano lectivo 2017/2018. No ano lectivo seguinte, e por minha sugestão, o aluno passou a frequentar o curso oficial, de forma a poder ter uma formação mais completa, frequentando além das aulas de piano, aulas de Leitura Musical e aula de Coro.

2.3.3. Aluno C - Iniciação III

Este aluno frequenta o 3.º ano de escolaridade (já fez 9 anos), tendo começado a aprender piano aos 4 anos e meio, no ano lectivo 2014/2015. Desde cedo demonstrou possuir grandes capacidades de aprendizagem, e sempre se mostrou muito empenhado, dedicado e responsável. É uma criança feliz, muito curiosa, e com um grande sentido musical e artístico.

Existe um esforço, a todos os níveis, por parte dos pais, no sentido de potenciar o desenvolvimento pianístico deste aluno. O pai é quem o acompanha às aulas de piano, procurando perceber o que o filho vai aprendendo nas aulas, esclarecendo dúvidas que tenha sobre aspectos técnicos específicos ou sobre a organização do estudo. Tenho procurado manter uma relação de grande proximidade com esta família, devido ao grande interesse que têm demonstrado em relação às aulas de piano, mas também porque este aluno tem sido premiado numa série de concursos, cuja preparação requer mais tempo de

aula e, naturalmente, uma relação de maior proximidade. Os pais deste aluno levam-no a concertos, compram-lhe partituras, livros sobre música e, de modo geral, procuram ir cultivando o gosto do filho nesse sentido.

Este aluno tem sido, tendencialmente, algo precoce relativamente aos seus colegas de turma, pelo facto de ser muito curioso e rápido em relação ao que vai aprendendo. Por essa razão torna-se impaciente durante as aulas de turma (sejam as da escola regular, sejam as de Leitura Musical ou as de Coro, estas duas últimas na Academia de Música de Lisboa, segundo relatos que me foram partilhados pelos seus pais).

2.3.4. Aluna D – 1.º grau

Esta aluna entrou para a minha classe a meio do ano lectivo 2017/2018 e vinha de uma escola de onde saíu por ter perdido o interesse na forma como a professora anterior trabalhava (nas palavras da aluna brincava-se demasiado durante as aulas de piano, e o repertório que lhe era atribuído era muito infantil). É uma criança feliz, curiosa, sonhadora e tímida, e muito entusiasmada pela música e pelo piano.

A aluna tem um apoio muito forte por parte dos pais. É a mãe quem a traz à aula de piano (o pai leva-a às aulas teóricas durante a semana), pelo que o meu contacto maior é com a mãe e é com ela que vou trocando impressões e partilhando sugestões e orientações para a filha. Os pais confiam no meu trabalho, e isso foi fundamental para que eu pudesse explorar o potencial desta aluna, que se tem desenvolvido de forma muito significativa em pouco tempo - em termos de leitura do texto musical, em termos técnicos e musicais, e ao nível do repertório.

Como entrou para a AML a meio do ano lectivo, esta aluna teve somente aulas de piano em regime de curso livre. No presente ano lectivo, e por minha sugestão, os pais inscreveram-na no curso básico (1.º grau) para poder beneficiar de uma formação mais completa (para além de piano, tem também Leitura Musical e Coro). Pelo que tenho observado, a sua integração foi total, enquanto na escola regular, consta-me, é uma muito boa aluna, empenhada e curiosa.

2.3.5. Aluna E – 3.º grau

Esta aluna começou a estudar comigo no início do ano lectivo 2018/2019, transferida da Academia de Música de Viana do Castelo. É de natureza calma, doce e tímida, mas durante o primeiro período de aulas sentia-se triste com a mudança de vida (cidade, escola, família, amigos, etc.), pelo que existiu um nível de desmotivação elevado, chegando a ponderar desistir do piano.

A vinda da família para Lisboa teve a ver com motivos profissionais por parte dos pais. Até ao momento ainda só conheci a mãe, que é uma senhora muito afável e simpática, e preocupada com a integração da filha num novo ambiente. Acordámos que o melhor seria optar por um ritmo de trabalho calmo e darmos tempo à filha para se adaptar, sendo que no 3.º período esta aluna tem vindo a mostrar sinais de que já está mais adaptada a Lisboa e tem vindo a sentir-se mais motivada e a tocar melhor.

A primeira escola onde a aluna esteve, quando chegou a Lisboa, não funcionou devido a questões relativas a horários e relações com a comunidade escolar, pelo que mudou de escola, tendo-se adaptado perfeitamente.

2.4. Descrição das Aulas Lecionadas

2.4.1. Calendarização

Para o ano lectivo 2018/2019 a Academia de Música de Lisboa teve o seguinte calendário lectivo:

- 1.º Período: 10 Setembro - 19 de Dezembro, 2018
- 2.º Período: 3 Janeiro - 6 Abril, 2019
- 3.º Período: 22 Abril - 12 Julho, 2019

Na AML tiveram lugar 4 interrupções ao longo do ano lectivo, a saber:

- Outono: 29 Outubro - 3 Novembro, 2018
- Natal: 20 Dezembro - 2 Janeiro, 2018/2019
- Carnaval: 4 Março - 9 Março, 2019
- Páscoa: 8 Abril - 20 Abril, 2019

O plano de aulas semanal e a planificação anual tiveram por base, em primeiro lugar, o programa mínimo exigido para cada nível/grau, estipulado pela Coordenação da Classe de Piano da Academia de Música de Lisboa e, em segundo lugar, os períodos em que eu lecionei. Por fim, embora a planificação anual tenha sido o ponto de partida para o plano semanal das aulas, este último foi sendo ajustado ao longo do ano, para ir acompanhando o trabalho que ia sendo desenvolvido.

As aulas dos alunos A e B tiveram a duração de 30 minutos, uma vez por semana, e as aulas dos alunos C, D e E tiveram a duração de 45 minutos, também uma vez por semana.

2.4.2. Parâmetros de Avaliação e Programa Mínimo

Parâmetros de Avaliação

Para que se possam definir os planos de aulas, é necessário saber o que é exigido que os alunos preparem no decurso do ano lectivo. Assim sendo, os alunos do 1.º ciclo (Curso de Iniciação), que neste relatório correspondem aos alunos A, B e C, serão avaliados segundo os seguintes parâmetros:

Tabela 5: Parâmetros de Avaliação de Piano para o 1.º ciclo em 2018/2019

Competências (peso: 40%)	Comportamento (peso: 60%)
<ol style="list-style-type: none">1. Coordenação motora2. Sentido rítmico e pulsação3. Capacidade de concentração4. Memória musical5. Postura6. Segurança na execução7. Articulação e dinâmicas8. Expressividade	<ol style="list-style-type: none">1. Empenho e motivação2. Realização das tarefas pedidas na aula3. Apresentação dos materiais necessários para a aula4. Apresentação em público

Fonte: Tabela elaborada pela autora do trabalho, a partir de informação recolhida do regulamento interno do Departamento de Teclas da Academia de Música de Lisboa para o ano letivo 2018/2019.

Relativamente aos alunos de 2.º ciclo, que neste relatório correspondem aos alunos D e E, os parâmetros de avaliação são os seguintes:

Tabela 6: Parâmetros de Avaliação de Piano para o 2.º ciclo em 2018/2019

Competências (peso: 50%)	Comportamento (peso 50%)
<ol style="list-style-type: none">1. Coordenação motora2. Estabilidade rítmica / pulsação3. Fraseado4. Expressividade5. Articulação e dinâmicas6. Capacidade de leitura7. Correção da dedilhação8. Capacidade de concentração9. Segurança na execução	<ol style="list-style-type: none">1. Empenho e motivação2. Realização das tarefas pedidas3. Regularidade e qualidade do estudo individual4. Assiduidade e pontualidade5. Apresentação dos materiais necessários para a aula6. Apresentação em público

Fonte: Tabela elaborada pela autora do trabalho, a partir de informação recolhida do regulamento interno do Departamento de Teclas da Academia de Música de Lisboa para o ano letivo 2018/2019.

Programa Mínimo

Alunos A, B e C (1.º ciclo - Iniciação):

- Total de 6 peças e/ou estudos.

Do total das 6 peças e/ou estudos, uma deverá ser de autor português. Na prova do final do ano lectivo o aluno apresenta duas peças e/ou estudos

Aluna D (2.º ciclo – 1.º grau):

- Escalas de Dó, Sol, Ré e Fá maiores, e respectivas relativas menores, em movimento paralelo e na extensão de uma oitava, com arpejos correspondentes no estado fundamental, e escala cromática de ré em movimento contrário.
- Dois estudos
- Uma peça contrapontística
- Duas peças contrastantes

Das 5 obras acima apresentadas, uma deverá ser de autor português. Na prova do final do ano lectivo o aluno apresenta uma escala sorteada uma semana antes, um estudo escolhido e uma peça escolhida.

Aluna E (2.º ciclo – 3.º grau)

- Escalas de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si, Fá, Si bemol e Mi bemol maiores, e respectivas escalas relativas menores, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 2 oitavas, com arpejos correspondentes nas três inversões, bem como respectivas escalas cromáticas em movimento paralelo e cadências perfeitas.
- Dois estudos
- Uma peça contrapontística
- Um andamento de Sonatina
- Duas peças contrastantes

Das 6 obras acima apresentadas, uma deverá ser de autor português. Na prova do final do ano lectivo o aluno apresenta uma escala sorteada uma semana antes, um estudo escolhido e duas peças escolhidas (podendo uma delas ser o andamento de Sonatina).

2.4.3 Estratégias de Ensino

O Estágio serviu para eu colocar em prática alguns dos conceitos pedagógicos que foram adquiridos no decorrer do primeiro ano do Mestrado em Ensino de Música.

As Unidades Curriculares de Psicopedagogia, de Didáctica da Música, de Didáctica Específica do Piano, Didáctica do Ensino Especializado, e de Psicologia do Desenvolvimento revelaram-se de extrema importância, uma vez que sintetizam de forma teórica algumas das práticas pedagógicas que eu já utilizava, apesar de forma intuitiva e com alguma base informada, mas que passei a fazer de forma muito mais consciente e organizada.

Ao iniciar o Estágio procurei, primeiro, perceber qual tem sido o problema mais comum entre os meus alunos, que é, de uma forma geral, a falta de estudo em casa. Este problema deriva de uma série de fatores, entre eles a má gestão do tempo livre ao longo da semana (que só é melhorada com a intervenção dos pais, que, infelizmente, nem sempre têm disponibilidade para tal), e a falta de autonomia no estudo em casa (não sabem como estudar). Assim, procurei encarar esta problemática de uma forma mais abrangente, ou seja, não encarar o problema como resultado de falta de estudo em casa, mas sim, como eventualmente derivado de indicações ou processos de aprendizagem pouco claros da minha parte.

O objetivo principal é ajudar a desenvolver, nos alunos, as suas capacidades cognitivas, técnicas, musicais, performativas, criativas e de auto-regulação. Para tal, é necessário perceber melhor como o aluno aprende (seguindo a teoria de Gardner, os alunos aprendem com mais ênfase num dos seguintes estilos de aprendizagem: visual, auditivo e cinestésico), e quais são as suas motivações (se extrínsecas ou intrínsecas). De acordo com Setareh Behesti (2009), o sucesso na aprendizagem, neste caso de um instrumento musical, parte da capacidade que os professores têm em identificar a forma como o aluno aprende melhor, isto é, a forma como o aluno analisa, processa e recupera a informação apresentada pelo professor, com o objectivo de definir as estratégias mais eficazes e de potenciar a aprendizagem desse aluno.

As aulas de instrumento têm, por um lado, uma natureza de relação individual entre professor e aluno muito mais acentuada do que uma aula de turma ou de grupo. O aluno tem, assim, toda a atenção do professor centrada em si, e o professor, por sua vez, tem a possibilidade de conhecer o aluno de forma muito mais personalizada, podendo criar ferramentas de ensino que vão de encontro às características desse aluno.

Por outro lado, as aulas de instrumento, por serem muito complexas, pecam por não ter duração suficiente. Na sua maioria, têm uma duração de 30 ou 45 minutos, e somente uma vez por semana. Entre o aluno chegar um bocadinho atrasado e a demora em tirar as partituras da mochila, esse tempo de aula fica reduzido.

Por essa razão, o professor de instrumento tem de ter um olhar muito observador no que diz respeito às características do aluno, e tem de saber fazê-lo no menor tempo possível, por forma a adoptar rapidamente as estratégias de ensino e o repertório mais adequado ao aluno e a direccionar o trabalho de forma mais produtiva. Segundo Howard Gardner (2006), os alunos têm um estilo de aprendizagem mais predominante de entre três: visual, auditivo e cinestésico. Por vezes é possível depreender esse aspecto logo numa primeira aula; outras vezes, só no decorrer das aulas é que o professor consegue perceber exactamente como aprende o aluno.

2.4.4. Aulas Lecionadas

2.4.4.1. Aluno A

Este aluno reflecte a situação típica de um aluno do 1.º ano de escolaridade, isto é, que está a iniciar a aprendizagem da leitura e da escrita. De um modo geral, as crianças desta idade (6 anos de idade) conhecem somente alguns números e letras, e possivelmente o seu próprio nome e mais uma ou outra palavra. Mas, em todo o caso, é uma fase desafiante. No caso deste aluno, e no que à aula de piano diz respeito, a leitura das notas foi feita com muita calma, sendo necessário eu manter o dedo ao lado das notas, na partitura, pois para o aluno, o facto de olhar para a partitura, depois para a mão, e de novo para a partitura, e novamente para a mão, fazia-o perder-se, acabando por ficar frustrado. Dei essa orientação (ir seguindo com o dedo as notas na pauta) à mãe, que acabou por verificar que isso ajudou a desenvolver a leitura musical do filho ao piano. Neste momento, já no 3.º período, o aluno tem autonomia total na leitura das peças.

De um modo geral este é um aluno com características cinestésicas na sua forma de aprendizagem porque necessita de movimento e tem muita dificuldade em estar quieto ao piano, pelo que as peças atribuídas têm de ter algum tipo de desafio físico. Contudo, como ainda estava a iniciar a sua aprendizagem ao piano e não tinha dominado a parte da leitura

das notas, uma parte do meu trabalho passou por pedir-lhe para tocar uma peça acabada de aprender nos vários registos do piano, e fazê-lo de pé, ou seja, fora do banco. Outros elementos que captam a atenção deste aluno são as diferentes articulações que aprendeu, como o *staccato* e o *legato*, e as dinâmicas *forte* e *piano*. É um aluno que prefere tocar sempre muito rápido, mesmo as peças de natureza calma, e a única forma de conseguir que tocasse as peças no andamento correcto passava por lançar-lhe precisamente esse desafio: tocar a peça o mais lentamente possível (demorando o tempo que fosse preciso).

Este aluno resiste bastante ao meu pedido de repetir uma determinada secção de uma peça, seja para verificar alguma articulação ou para simplesmente amadurecer a passagem. Procurei também desenvolver-lhe a competência auditiva, tocando excertos muito simples com dois tipos de articulação (*legato* e *staccato*) ou dois tipos de dinâmica (*forte* e *piano*), ou em dois registos diferentes (mais grave, mais agudo) ou ainda identificar motivos em movimento ascendente ou descendente. Todas estas estratégias servem para completar a parte mais “sossegada” que é estar sentado ao piano e tocar as peças correctamente.

O repertório preparado por este aluno foi todo do livro *Méthode de Piano – Débutants* de C. Hervé e J. Pouillard, e ao longo do 1.º e do 3.º período foram trabalhadas as seguintes peças e conceitos:

Tabela 7: Repertório preparado pelo Aluno A em 2018/2019.

<i>Méthode de Piano - Débutants</i> de C. Hervé e J. Pouillard	
Capítulo I (completo)	<i>Promenade, Petite Danse, Danse Russe, Chanson Triste, Chanson Gaie, Petit Pas, Chanson Française, Ah! Vous Dirais-Je Maman, Ronde, La fête, Air Ancien.</i>
	Conceitos: dedilhação, <i>non-legato</i> , preparação para o <i>legato</i> , pequenas melodias com duas, três e quatro notas seguidas, tanto na mão direita como na mão esquerda (partindo sempre do dó central: Dó, Ré, Mi e Fá na mão direita, e Dó, Si, Lá e Sol na mão esquerda). Trabalhámos também a memorização de algumas das peças.
Capítulo II (seleção)	<i>Chanson Tendre, Petit Poney</i> e “Pequeno Estudo em Dó Maior” de J.-B. Duvernoy.
	Conceitos: <i>legato</i> em ambas as mãos separadas e depois juntas, independência das mãos. Trabalhámos a “respiração” das mãos entre as frases (definidas pelo <i>legato</i> na partitura).

Capítulo III (seleção)	<i>Joly Mois de Mai, Staccato, La complainte du Soir, Air Basque.</i>
	Conceitos: independência das mãos, notas dobradas em preparação para a execução de acordes, alterações cromáticas (Fá sustenido e Si bemol), cruzamento de mãos.

Fonte: tabela elaborada pela autora do trabalho.

O aluno desenvolveu bem estes conceitos com a professora substituta, durante o 2.º período, e quando regressei da licença procurei primeiro fazer uma revisão de todas as peças aprendidas desde a primeira aula, e depois dei seguimento ao trabalho desenvolvido pela professora substituta.

Procurei desde o início implementar a importância de uma mão bem colocada ao piano, embora na maioria dos alunos desta idade este seja um conceito muito difícil de assimilar, não só porque não têm ainda noção do funcionamento do seu próprio corpo ao nível micro muscular, sendo que o controle do mesmo pode ser difícil ainda, mas também porque uma criança desta idade quer saber tocar alguma coisa desde logo. Obviamente estes conceitos de postura ao piano não se aprendem na primeira aula, por isso vão sendo lembrados e aplicados ao longo das aulas. Contudo, pela natureza irreverente e irrequieta deste aluno, estes conceitos de postura ao piano têm sido extremamente difíceis de assimilar, pelo que acredito que, com a maturidade, os mesmos serão melhor interiorizados.

O aluno apresentou-se na audição do 1.º período, tendo-se revelado uma criança com um perfil muito diferente do que apresenta nas aulas de piano: muito tímido e envergonhado, muito compenetrado na hora de tocar, e com vontade de cumprir com o que foi trabalhado.

Ainda assim, as aulas não foram, na sua maioria, muito produtivas devido à natureza irreverente e impaciente do aluno, e o pouco controle que os pais tinham sobre ele.

2.4.4.2. Aluno B

Como foi referido anteriormente, este aluno não estuda muito, pelo que demora muito tempo a terminar uma peça. Nestes casos, tento encontrar um equilíbrio entre uma peça mais acessível e ao mesmo tempo desafiante e adequada ao nível III de Iniciação. Inicialmente este aluno só conseguia aprender mediante uma abordagem expositiva da

minha parte, ou seja, quando eu mostrava como se tocava, ao que ele repetia logo de seguida.

O estilo de aprendizagem deste aluno, e seguindo a teoria de Howard Gardner, é predominantemente auditivo: reproduz o tipo de som que estou a exemplificar ao piano, reage muito bem à repetição de pequenas partes da peça, ou seja, aprende muito melhor se o fizer de forma repartida (compasso a compasso, ou de 2 em 2 compassos), sendo que a noção de frase só lhe faz sentido depois desse trabalho mais repartido. Tem algumas dificuldades ao nível da leitura musical e vai sempre atrás do som que ouviu (*legato*, *staccato*, *forte*, *piano*, som mais suave, som mais agressivo, etc.), sem se aperceber muito bem como o conseguiu em termos técnicos, e estas são características típicas de um aluno com um estilo de aprendizagem auditivo.

Aos poucos vou procurando desenvolver as outras características, dentro do que vai sendo necessário com cada peça.

O repertório preparado por este aluno durante o 1.º e o 3.º período foi o seguinte:

- *Bavardage*, em Sol maior, de C. Hervé e J. Pouillard (*Méthode de piano - Débutants*)
- “Estudo n.º 6”, em Sol, de F. Lopes-Graça (“Música de piano para as crianças”)
- *Élégance*, em Ré maior, de C. Hervé e J. Pouillard (*Méthode de piano - Débutants*)

Embora não esteja previsto no programa de Iniciação, este aluno preparou também as escalas de Dó e Sol maior, em movimento paralelo, e na extensão de uma oitava, com os respectivos arpejos nas três inversões.

O problema da falta de estudo foi resolvido da seguinte forma: escrevi indicações ainda mais curtas, precisas e claras do que costumo fazer, no seu caderno, indicando os compassos exactos onde era pretendido o trabalho em casa. Isto só funcionou quando os pais começaram a organizar o tempo livre do seu filho, ao longo da semana, possibilitando que ele tocasse entre 5 a 10 minutos todos os dias. Este é um diálogo que tenho com frequência com estes pais, desde o ano lectivo passado (2017/2018). Eles tornam-se mais proactivos quando se aproxima uma audição ou uma prova, e logo de seguida deixam de

pensar no assunto, tendo eu de os relembrar que é importante manter este ritmo sempre, e não somente na altura das audições e das provas.

As ferramentas de trabalho que utilizo com este aluno são transversais a todas as peças que este está a aprender: é uma aprendizagem feita por fragmentos e pela repetição dos mesmos, aplicando também ritmos diferentes para desbloquear a passagem. Este aluno ainda apresenta algumas dificuldades de leitura das notas e do ritmo, mas nunca perde o entusiasmo. Entende bem a questão das respirações quando termina uma frase, ou quando tem *staccato*. A postura ao piano tem de ser permanentemente corrigida durante as aulas, sendo que em situação de audição, ele lembra-se da boa postura sozinho. A motivação deste aluno aumenta consideravelmente quando se juntam dois factores anteriormente mencionados: indicações muito precisas e curtas, e organização do tempo de estudo.

2.4.4.3. Aluno C

Este aluno tem bastante resiliência e níveis de motivação muito elevados. Embora tenha um apoio muito grande por parte dos pais, é um aluno naturalmente muito motivado. Gosta muito de tocar piano. Por ter uma capacidade de leitura de novo repertório rápida, tenho aproveitado para aprofundar com ele os detalhes o mais possível, quer ao nível da precisão rítmica, de coordenação entre ambas as mãos, quer na qualidade do som, na construção das frases, etc.

O meu objetivo para este aluno foi o de tentar combinar a aprendizagem de duas obras difíceis (“Invenção a 2 vozes em Ré menor” de J. S. Bach, e “Sonatina Op. 36 n.º 1” de M. Clementi) com obras mais acessíveis em termos de leitura (“Pequeno Estudo em Sol Maior”, de R. Schumann, do “Álbum para a Juventude”, e *Musette* em Ré maior, do livro de Anna Magdalena Bach), e ainda rever algumas das peças trabalhadas no ano lectivo anterior, como a *Serenade* e a “Marcha”, de Sérgio Azevedo, do ciclo “Peças para Crianças”, o “Andantino em Dó menor” de A. Kachaturian, do “Álbum para crianças”, a “Tocata” de F. Lopes-Graça, do ciclo “Música de piano para as crianças”, e o “Estudo Op. 599 n.º 56” de C. Czerny.

Este aluno aceita qualquer sugestão que lhe proponho e se se trata de um desafio (de leitura mais difícil, por exemplo), tanto melhor. Além disso este aluno trabalha muito bem

se tiver várias obras em simultâneo (novas e antigas) em mãos, porque gere muito bem o seu tempo livre em casa (com a ajuda do pai) e, sempre que possível, aproveita os tempos livres entre as aulas da AML para estudar piano.

Iniciámos o ano letivo com a leitura da “Invenção a 2 vozes em Ré menor”, de J. S. Bach, que se revelou desde logo um desafio muito grande. Este foi o aspeto mais difícil para este aluno que se esforçou, semana após semana, até conseguir dominar bem o ritmo. A leitura do texto (notas e ritmo) foi feita com muito esforço ao longo das aulas. Em seguida foi feito um trabalho cuidado nas duas secções onde existe um trilo prolongado (numa das mãos ao mesmo tempo que a outra mão segue com semicolcheias). Por forma a facilitar, propus ao aluno tocar o trilo como se de fusas se tratasse, de forma a conseguir encaixar com as semicolcheias da outra mão. Por fim, trabalhámos o fraseado das vozes, para que fosse homogéneo ao longo da peça, bem como a articulação precisa das colcheias. No plano de aula semanal é possível verificar que a montagem desta peça demorou 10 semanas que, parecendo muito tempo, é razoável, uma vez que o aluno também preparava ao mesmo tempo a Sonatina de Clementi e a revisão de peças antigas, em cada aula.

A segunda obra, Sonatina de Clementi, apresentou, tal como a “Invenção a 2 vozes em Ré menor” de J. S. Bach, desafios ao nível rítmico, e também ao nível de acidentes cromáticos. No entanto, o desafio maior nesta obra foi obter a articulação correcta, tal como está indicada na partitura, bem como as dinâmicas, e procurei exemplificar por intermédio da utilização dos timbres dos vários instrumentos da orquestra.

Em relação ao Pequeno Estudo de Schumann e à *Musette* do Livro de Anna Magdalena Bach, o objectivo principal foi somente desenvolver-lhe a autonomia na aprendizagem de novas peças. O aluno preparou a leitura de ambas as peças sozinho, e apenas fiz algumas correções de ritmo, articulação e dinâmica. Na peça de Schumann foi importante frisar a importância de não utilizar o pedal enquanto não tivesse o *legato* de dedos completamente dominado.

O restante tempo das aulas foi dedicado a rever peças trabalhadas no ano lectivo anterior, como o *Andantino* de Khachaturian e a “Tocata” de Lopes-Graça. Ambas as peças estavam um bocadinho esquecidas e por isso tivemos de relembrar o processo desde o ponto zero, mas no espaço de uma semana o aluno recuperou o brio que tinha sido

atingido com o *Andantino*, e, no caso da “Tocata”, o objectivo principal foi tocar mais rápido (no ano lectivo anterior estava ainda a uma velocidade muito abaixo da indicada na partitura), e polir ao máximo todas as indicações deixadas por Lopes-Graça, ao nível das articulações e das dinâmicas. A técnica da repetição foi trabalhada de forma mais aprofundada, procurando reduzir ao máximo o movimento de mãos, relaxar os ombros, tendo explicado o conceito de duplo-escape, muito importante para uma peça deste tipo. Demonstrei também os motivos melódicos que se escondem por detrás das notas repetidas, para que o aluno obtivesse um fio condutor mais consistente e mais melódico, explicando que esse aspecto era mais importante.

A *Serenade* e a “Marcha”, do ciclo “Peças para Crianças”, de Sérgio Azevedo, são peças mais simples, que recuperámos para serem apresentadas no lançamento de um CD que gravei em 2018 com música do mesmo compositor. O trabalho foi, essencialmente, de revisão da articulação, das dinâmicas, da sonoridade, e do fraseado, mas como o aluno tem tocado estas peças com frequência, ainda estavam frescas na memória.

A avaliação deste aluno foi Excelente, em ambos os períodos em que lecionei, tendo participado em todas as atividades sugeridas, e sempre com brio.

2.4.4.4. Aluna D

Esta aluna é muito auditiva e visual, tem potencial, e gosta de desafios. Contudo, precisa de muito esforço para estudar. A minha estratégia para combater a falta de estudo numa aluna tão talentosa foi precisamente dar-lhe uma obra exigente (“Sonatina n.º 6” de Sérgio Azevedo). Pelo facto de as obras deste compositor não serem de leitura fácil, a aluna viu-se obrigada a dedicar-se mais ao estudo do piano porque gostou imenso de a ouvir (toquei-a em aula).

Uma vez que esta aluna veio de um tipo de ensino onde a aprendizagem era feita com base na memorização imediata, desenvolveu as suas capacidades auditivas e de memorização de forma extraordinária, faltando-lhe autonomia na leitura de repertório. Assim, para este ano lectivo o foco do meu trabalho foi desenvolver-lhe a leitura pois, estando a frequentar o 1.º grau, tornou-se imperativo adquirir autonomia nesse sentido.

Com esforço foi conseguindo, e hoje em dia está perfeitamente capaz de preparar, sozinha, qualquer peça adequada ao 1.º grau.

Para este ano letivo o seu repertório foi o seguinte:

- Estudo Op. 299 n.º 4, de C. Czerny
- Estudos Op. 599 n.ºs 11, 12, 13, 14, 18 e 56, de C. Czerny
- “Sonatina para piano n.º 6” (1.º e 2.º andamentos), de S. Azevedo
- Prelúdio em Dó Maior (dos Pequenos Prelúdios) de J. S. Bach
- Valsa em lá menor, Op. Posth, de F. Chopin
- “Valsa das Ruas de Paris”, do Ciclo “Valsas”, de Sérgio Azevedo

Esta aluna tem um elevado sentido de auto-regulação e auto-motivação, e por isso é relativamente fácil trabalhar com ela nesse sentido. No entanto, porque adquiriu uma autonomia de preparação de repertório muito forte e de forma rápida, tenho de partir para um trabalho de detalhe muito aprofundado, por forma a explorar as suas capacidades o máximo possível. O problema maior, de um modo geral, sendo algo transversal a todo o repertório que aprendeu, é o sentido de ritmo, que é algo inconstante.

Para resolver o problema, falei-lhe no metrónomo (os pais compraram depois um para ela) para perceber onde tinha tendência a acelerar. A partir daí, procuro sempre questioná-la sobre o porquê de ter havido uma aceleração neste ou naquele sítio (por vezes é porque uma mão passa a tocar sozinha, outras vezes é porque passou de semicolcheias para semínimas, ou de semínimas para semibreves, por exemplo). Procuro explicar o sentido musical por detrás do ritmo e a aluna tem conseguido corrigir essa parte.

Esta aluna apresenta-se nas audições e recitais com muita confiança e brio.

2.4.4.5. Aluna E

Esta aluna preparou, ao longo do ano letivo, somente metade do programa mínimo exigido, tendo no entanto preparado o programa mínimo necessário para a prova: Estudo em Sol menor de Hermann Berens, Minueto em lá menor do Livro de Anna Magdalena Bach, e Sonatina para piano em Si bemol maior de Ignaz Pleyel. No que às escalas diz

respeito, preparou somente as escalas de Si bemol maior, Sol menor, Mi bemol maior e Dó menor, com respectivos arpejos nas três inversões, escalas cromáticas e cadências perfeitas.

A primeira aula serviu para estabelecer um diagnóstico inicial e conhecer a aluna. Pedi-lhe para tocar alguma das obras que aprendeu no ano lectivo anterior, para perceber como iria realizar o meu trabalho a partir daí.

Como já tinha levado algumas partituras para a aula desta aluna, toquei alguns estudos e peças para ela escolher a que gostasse mais. Escolhemos o estudo de Berens e um prelúdio em dó menor dos Pequenos Prelúdios de J. S. Bach. Escolhidas as obras para o 1.º período, a aluna levou cópias das mesmas para começar a ler durante a semana e continuarmos o trabalho na aula seguinte. A partir daqui, e porque ainda não a conhecia bem, a minha atitude foi baseada mais na observação do que na imposição, até porque a mudança de cidade e os baixos níveis de motivação já se tornaram evidentes. Como consequência, esta aluna tocava com um som muito “pequenino”, com muito pouca confiança, e sem muita noção de como utilizar os braços e as mãos ao piano.

Ao longo das aulas fui trabalhando com calma questões técnicas, como o relaxamento dos braços, especialmente dos cotovelos, e o “arredondamento” dos dedos, em especial os mindinhos, que estavam tendencialmente e quase sempre esticados e deitados. Ao fim de algumas aulas percebi que estas preocupações técnicas não a ajudavam a progredir e aí resolvi trabalhar de outra forma: pedi à aluna para ignorar todas as indicações de dinâmica abaixo do *piano* e tocar tudo *forte*, mantendo os braços e os ombros o mais relaxado que lhe fosse possível. Expliquei-lhe que o objectivo era abrir o som do piano ao máximo, com o pretexto de aquele piano ter uma sonoridade naturalmente mais fechada. Uma vez que removi o problema da aluna, ela ficou menos preocupada e mais descontraída e confiante.

Esta foi uma estratégia que apliquei em todas as obras em estudo. Desenvolvida a confiança desta aluna foi possível depois trabalhar os detalhes tímbricos, como a articulação, por exemplo no Minueto que, sendo uma dança, requer uma articulação muito particular. Aos poucos, foi sendo possível até gerir as dinâmicas e, muito subtilmente,

incutir-lhe a consciência de que era necessário utilizar o braço, a mão ou um dedo específico ao serviço de um determinado som.

Embora a aluna não tenha participado em nenhuma audição no 1.º período, por não ter nenhuma peça pronta para ser apresentada em público, consegui, no 3.º período, convencê-la a participar na Masterclasse de piano orientada pela professora Ana Valente. A forma cuidada como a Professora Ana Valente trabalhou com esta aluna, e num contexto público, ajudou a elevar os seus níveis de confiança.

2.5. Atividades Extra-Curriculares

Na Academia de Música de Lisboa as audições escolares realizam-se, por norma, ao longo da semana, sempre às 18:30, e dentro das instalações da AML, no Auditório Mozart, equipado com um piano de meia cauda Yamaha. Nestas audições participam alunos dos vários professores de piano, e a premissa é precisamente o “intercâmbio” entre os alunos de professores diferentes, promovendo assim um encontro e, sempre que possível, uma troca de impressões entre colegas. No entanto, e de forma excepcional, realizei algumas das suas audições ao sábado à tarde, pois é a única forma de conseguir reunir toda a minha classe num só momento, possibilitando de uma só vez o contacto directo com os pais e outros familiares, criando assim uma ligação mais estreita com o seu núcleo.

Todos os alunos participaram nas audições internas, sendo que alguns destes tiveram a oportunidade de se apresentarem em recitais fora do recinto da AML, no decorrer do ano lectivo 2018/2019, nos seguintes locais:

1. Sala Tomás Borba, Academia de Amadores de Música, Lisboa - alunos C e D apresentaram obras de Sérgio Azevedo num pequeno recital no âmbito do lançamento do CD “A toque de caixa” de Diana Botelho Vieira, com peças de piano para crianças, sob a chancela do *mpmp* (Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa), em Outubro de 2018;
2. Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria, Estoril - alunos C e D participaram no Recital de Música Portuguesa, projeto criado por Diana Botelho Vieira, no qual participam alunos de piano da AML seleccionados para apresentar obras de compositores portugueses; em Junho de 2019;

3. Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, Lisboa - aluno C participou no Concerto Comemorativo do 15.º Aniversário da Academia de Música de Lisboa, em Junho de 2019;
4. Museu dos Coches, Lisboa - alunos C e D participam no Festival da AML, em Julho de 2019.

Para além dos recitais, os alunos C, D e E participaram como executantes na Masterclasse de Piano orientada pela Professora Ana Valente nas instalações da AML, em Maio de 2019; e o aluno C participou no Concurso Internacional Cidade do Fundão em Julho de 2019.

3. Reflexão Crítica da Atividade Docente

O estágio foi realizado numa escola privada onde não são realizadas provas de acesso (oficiais) e isso significa, logo à partida, que se trata de uma escola que recebe todos os alunos que queiram aprender a tocar um instrumento. Assim sendo, a Academia de Música de Lisboa tem um leque muito abrangente no que toca ao nível instrumental dos seus alunos.

Há, portanto, um delicado e complexo exercício de equilíbrio, da minha parte, como professora de piano, entre tentar manter uma fasquia relativamente alta em relação à exigência, no caso dos alunos mais capazes, e manter os alunos menos preparados na sua classe.

Por esse prisma, a forma como os alunos são avaliados numa escola onde não se realizam provas de acesso é, geralmente, e salvo exceções, diferente da forma como os alunos são avaliados numa escola onde foram submetidos a provas de acesso. Não é possível generalizar, pois duas instituições que realizam provas de entrada e têm programas muito rigorosos para cumprir, como são o caso da Escola de Música do Conservatório Nacional (pública) e o Instituto Gregoriano (privada), são instituições onde, à partida, são dispensados os alunos menos bem preparados ou menos empenhados.

Contudo, percebi que essa questão não invalida que uma instituição como a Academia de Música de Lisboa não realize, também, um trabalho bastante rigoroso e exigente. É uma escola que dá, também, oportunidade a alunos menos capazes de desfrutarem da aprendizagem de um instrumento e de estarem envolvidos neste meio musical.

E é, precisamente, neste ponto onde sinto que o desafio é maior. Manter esses alunos motivados e tentar desenhar estratégias que os ajudem a desenvolver as suas capacidades por forma a atingirem um mínimo de brio.

A frequência das Unidades Curriculares no decorrer do curso do Mestrado em Ensino da Música colocou-me face a face com múltiplas formas de ensino, muito superior às que conhecia, e ofereceu-me um conhecimento muito maior dos processos de aprendizagem e de ensino. Nesse conhecimento veio um leque bastante alargado de ferramentas,

possibilitando-me lidar com todo o tipo de alunos, independentemente do nível e das capacidades que estes apresentam.

Uma das observações críticas que fiz, ao visualizar os vídeos das minhas aulas foi o facto de, por vezes, não conseguir fornecer aos alunos indicações claras daquilo que pretendia. Tenho assim, através dessas ferramentas, procurado comunicar melhor com os meus alunos através de indicações mais curtas, precisas e muito objectivas, sendo que estas serão mais adequadas aos alunos mais novos, que são a maioria da minha classe de piano.

Parte II - Investigação

4. Objetivos, Estado da Arte, Metodologia de Investigação

O ponto de partida para este trabalho surge do interesse pessoal e profissional da mestrandia em conhecer e divulgar a música portuguesa para piano para as crianças e jovens. Como pianista, tem tocado frequentemente obras de compositores portugueses para piano solo, e para piano integrado em música de câmara e com orquestra. Sendo a docência do piano uma grande parte da sua vida profissional, considera ter também como missão pedagógica o transmitir desse património musical aos alunos.

Assim, por forma a dar continuidade a este interesse, decidiu-se escolher como tema deste projecto de investigação o ciclo de 28 peças intitulado “Música de Piano para as Crianças” (1968-1976) de Fernando Lopes-Graça (1906-1994). Este ciclo, do ponto de vista da edição em partitura, encontra-se numa situação que requer atenção urgente: a única edição realizada, da Musicoteca (com revisão de Álvaro Teixeira Lopes), data já de 1994, e não se encontra disponível há vários anos devido ao fecho litigioso dessa mesma editora, e à dificuldade em encontrar os poucos exemplares da tiragem inicial.

Devido à sua riqueza, quer a nível forma, quer a nível harmónico e rítmico, que embora destinada a crianças, não é diminuída quando comparada com obras de concerto mais ambiciosas, tal como será explanado nos capítulos seguintes. As peças do ciclo aludem ainda a compositores maiores do século XX, como Béla Bartók e Igor Stravinsky, e à música tradicional portuguesa.

Constou-se assim que esta obra deveria estar acessível aos professores de piano e aos alunos de piano, na forma de uma nova edição comercial. Neste momento existem apenas duas fontes: o manuscrito, que se encontra no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, junto com o restante espólio do compositor, e a já mencionada edição da Musicoteca. Porém, o manuscrito é uma fonte difícil de decifrar para uma criança, e fotocopiar a edição da Musicoteca quando a ela se tem acesso, não resolve o problema.

Assim sendo, este trabalho pretende realizar nova edição desta obra, numa editora que possibilite a permanente disponibilização da partitura, bem como contextualizar, analisar

e comentar (em particular do ponto de vista da pedagogia do piano) as 28 peças, e ainda propor exercícios de preparação para cada uma.

Após consulta da bibliografia existente, a escolheu-se como base um artigo escrito pelo compositor Sérgio Azevedo (ex-aluno de Fernando Lopes-Graça) publicado pela Revista Música (consultar bibliografia), no qual é feita uma breve análise da “Música de Piano para as Crianças”. No entanto, trata-se aqui de uma análise feita da perspectiva de um compositor, relativamente concisa dado tratar-se de um curto artigo, enquanto o que me interessaria neste projecto de investigação, sem desdenhar a perspectiva de análise harmónica e estrutural das peças, seria a perspectiva de intérprete e professora de piano, na mesma linha do que Alfred Cortot realizou para os Estudos de Chopin: mediante a apresentação de excertos, pretendo oferecer para cada uma das 28 peças sugestões de aprendizagem, de dedilhação, de resolução de questões técnicas, de equilíbrio sonoro entre ambas as mãos, entre outras problemáticas.

5. Contextualização do Compositor e da Obra

5.1. Algumas considerações biográficas sobre Fernando Lopes-Graça.

Fernando Lopes-Graça nasceu em Tomar, a 17 de Dezembro de 1906, e faleceu na Parede a 27 de Novembro de 1994, a uma vintena de dias antes de completar os 88 anos. Durante esse período, marcou indelevelmente a vida musical e cultural portuguesa. Como refere Mário Vieira de Carvalho, um dos seus maiores exegetas:

“Não é possível falar da música portuguesa do século XX sem considerar o Lopes-Graça, que veio a ser uma das suas figuras centrais [...] Ele é um compositor, um músico que está ligado aos movimentos literários, aos movimentos sociais, aos movimentos políticos, está ligado àquilo que nós poderíamos chamar uma mitologia histórica da cultura portuguesa, na medida em que ele era um leitor incansável, infatigável, de toda a literatura portuguesa, desde os tempos mais remotos à atualidade” (Vieira de Carvalho, 2006)

O contacto de Lopes-Graça com a música ocorre quase por acaso, como o próprio conta nas “Recordações em Dó maior” (Lopes-Graça 1940-47), embora tenha sido talvez devido ao pai, que tocava viola-francesa, que lhe surgiu o interesse pela música. Em 1917 inicia estudos sérios de piano, que será toda a vida o seu instrumento de eleição, quer em

termos da prática do trabalho de composição, quer em termos da produção para o instrumento, estudos que coincidem também com os seus primeiros interesses políticos, nomeadamente pela Revolução Bolchevique de 1917, interesses que se manteriam inabalavelmente até ao fim da vida, assumindo-se Lopes-Graça como “comunista desde nascença” nas memórias atrás citadas.

Entre 1917 e 1927, Lopes-Graça começa a trabalhar como pianista no cinema mudo da altura, em Tomar, e dá concertos como solista, nos quais introduz a moderna música russa e francesa. Em 1923 muda-se para Lisboa, onde frequenta o Conservatório Nacional e onde termina o Curso Superior de Piano, tendo trabalhado com Adriano Merêa (piano), Tomás Borba (Composição) e Luís de Freitas Branco (Ciências Musicais). É neste ano, 1927, que escreve aquele que será o seu Opus 1, as “Variações sobre um tema popular português”, para piano, obra que, não obstante a idade do seu autor revela já uma personalidade própria e acusa algumas das influências que serão as mesmas ao longo da vida, bem como o interesse pela música popular portuguesa, patente na escolha de um tema alentejano genuíno como base para as variações. Lopes-Graça prossegue os estudos a um nível mais avançado, nomeadamente os de piano, com Vianna da Motta, cuja classe de virtuosidade frequenta durante três anos¹, sendo que, em 1928, se apresenta pela primeira vez ao público como compositor, executando, entre outras, as suas “Variações sobre um tema popular português”. É também a partir de 1928, com a fundação do jornal “A Acção”, do qual virá a ser diretor, que Lopes-Graça, opondo-se abertamente ao regime do Estado Novo desde quase a implantação deste, entra na arena política contestatária.

Em 1930, o jornal é interdito e fechado, e o regime endurece a perseguição aos opositores, tanto que Lopes-Graça é detido no mesmo ano, 1931, em que termina – com a mais alta classificação – o Curso Superior de Composição e no mesmo dia em que,

¹ Segundo Miguel Henriques, o convívio com a personalidade conservadora, se bem que magnífica, de Vianna da Motta, não terá sido totalmente benéfico para certos aspetos da personalidade musical de Lopes-Graça: “[...] mas o ensino do Vianna da Motta era um ensino muito conservador. [...] Digo isto porque Lopes-Graça, quando interpreta a sua música, está muito agarrado ao espírito clássico da interpretação, o que é perfeitamente possível e legítimo, não estou a criticar. Digo que é uma via que não é propriamente muito adequada. Eu senti isso [...] quando era jovem: que havia campo para flexibilizar o discurso do ponto de vista métrico e do ponto de vista da organização da forma, senti que aquilo que era determinante não era de facto os valores e a proporção entre os valores rítmicos: era a própria produção do gesto melódico que determinava a duração dos valores rítmicos.” (cit. Miguel Henriques, entrevistado em Fausto Neves, 2016, p.386)

prestando provas para professor de Piano e Solfejo no Conservatório Nacional ficou classificado em primeiro lugar, com 18 valores, não obstante, como nos conta Luís de Freitas Branco no seu “Diário”, os esforços do júri em contrariar a ação policial:

“A cena que se passou no Conservatório é grave e sintomática: dois agentes da polícia quiseram levar preso o candidato a concurso para a cadeira de Piano, Fernando Lopes-Graça. A prisão era motivada por inscrições nas paredes da cidade de Tomar de que Fernando Lopes-Graça teria sido autor e instigador, e que significavam pouco amor à ditadura. O júri protestou, impôs-se à polícia, o candidato prestou as suas provas, seguiu preso para Santarém e ficou classificado em primeiro lugar com 18 valores” (Luís de Freitas Branco, citado em Vieira de Carvalho 2006).

A partir de 1931, a vida de Fernando Lopes-Graça não será mais a mesma. Notório opositor do regime, é-o também da vida musical e cultural portuguesa, criticando abertamente todos quantos crê colaborarem ou com o dito regime ou com práticas artísticas questionáveis, como o célebre caso da polémica com Ruy Coelho, na qual, para além dos aspetos anedóticos, se tornou, na versão publicada em forma de opúsculo (Lopes-Graça 1976) num documento de grande valor sociológico, no qual as debilidades da vida musical e cultural portuguesa da época são amplamente descritas.

À pena de Lopes-Graça não escapa António Ferro ou Afonso Lopes Vieira, e o tom impiedoso das críticas do compositor chega a afastar alguns admiradores, como é o caso de Mário de Sampaio Ribeiro e Câmara Reis². É, no entanto, saudado por personalidades tão importantes do século XX português como António Sérgio.

De ora em diante, progressivamente impedido de ensinar oficialmente, dá aulas em escolas particulares, como a Academia de Música de Coimbra, e dedica-se à composição, que nunca abandonara mesmo nestes anos de combate político mais aceso, e à colaboração intensa em diversas revistas literárias e culturais, nas quais explana a sua posição de artista empenhado.

Nesta altura, a maioria das suas obras é destinada ao piano e ao canto e piano, embora já tenha ensaiado a música de câmara e a orquestra. Talvez momentaneamente afastado das melodias populares pelo uso que o regime delas faz como propaganda de uma

² (Ver Vieira de Carvalho, 2006)

portugalidade imaginária e saudosista, a década de 1930, na obra de Lopes-Graça, é mais próxima do expressionismo cultivado por nomes como os Berg, Schoenberg ou Bartók (o Bartók mais radical dos anos 20) do que do folclorismo diatónico que encontraremos em maior grau a partir dos finais da década de 40 e depois durante toda a década de 50.

Em 1936, ano em que é preso uma segunda vez (em Caxias) escreve, aliás, uma das suas obras mais icónicas, a canção sobre o poema homónimo de Fernando Pessoa, “O menino de sua mãe”, na qual o verso “malhas que o Império tece” e o estilo angustiado, Schoenberguiano, da música, são uma crítica óbvia ao regime colonialista de Salazar, que irá começar a sua própria guerra “imperial” décadas mais tarde, e uma premonição da Guerra Civil espanhola, que se inicia em Julho de 1936, e na qual Lopes-Graça, naturalmente, toma o partido dos Republicanos.

Em 1938, posto em liberdade mas sujeito a nova ameaça de prisão, Lopes-Graça parte para Paris, cidade onde contacta com compositores tão importantes como Koechlin, conhece pessoalmente Bartók, e, sobretudo, inicia, desta vez para todo o resto da sua carreira, a composição de obras baseadas na música popular portuguesa, numa perspetiva e com objetivos totalmente opostos à apropriação sentimental, saudosista, nacionalista e conservadora do Estado Novo.

O contacto com Bartók e com a cantora polaca Lucie Dewinsky, interessada em canções sobre melodias tradicionais, de certa forma abrem todo um horizonte de possibilidades criativas a Lopes-Graça, que rapidamente escreve o primeiro ciclo de “24 Canções Populares Portuguesas”, para voz e piano, que termina em 1942. Ao contrário do uso do folclore numa perspetiva nacionalista, Lopes-Graça vai usá-lo para, a partir do nacional, e do local, para o universal. Esta perspetiva exigirá a reformulação da abordagem ao material popular, na linha do que já Bartók, Janacék, Falla e outros o vinham fazendo desde os anos 1920.

Entre 1939 e 1945, a Segunda Guerra Mundial domina a vida europeia, incluindo a portuguesa, mesmo tendo Portugal permanecido numa falaciosa neutralidade, e Lopes-Graça regressa a Portugal, tendo declinado a oferta da nacionalidade francesa, o que talvez o tenha salvo das mãos dos nazis, que provavelmente o enviariam para um campo de concentração devido à sua notória ataca comunista. Entre escritos importantes

e prêmios de composição, que ganha consecutivamente, os anos 40 são dominados pelos dois concertos para piano e orquestra, e ainda pela impressionante *Sinfonia per Orchestra*, de 1944, uma das poucas obras do compositor que chegaram a ser publicadas por uma importante editora estrangeira (Zuvini Zerboni), e pela fundação da sociedade de concertos “Sonata”, com a qual estreará e dará a conhecer em Portugal inúmeras obras modernas dos mais variados autores. Várias são as obras boicotadas pelo regime, a maioria das vezes, como no caso da “História Trágico-Marítima”, sobre poemas de Miguel Torga, por os textos contrariarem – em particular no que dizia respeito ao “orgulho nacional” que eram as Descobertas, a narrativa oficial, e também pela conotação política de ambos os autores, nomeadamente no contexto da Exposição do Mundo Português, evento que chamou a si a tarefa de glorificar a ideia nacionalista do Império.

As dificuldades de sobrevivência justificam a inusitada produção literária de Lopes-Graça durante estes anos e parte dos seguintes, produção que vai desde inúmeras traduções, até artigos em revistas e livros, e livros próprios, que atingiriam a vintena de títulos no fim da vida, para além de mais de cerca de 18.000 cartas³ que trocará com a maioria dos intelectuais portugueses e estrangeiros mais importantes do seu tempo e que, só por si, constituem um manancial de informação só parcialmente explorado. A atenção à vida e história literária portuguesa é, aliás, e como já foi referido, evidente na escolha dos textos das obras vocais, só por si um dicionário quase exaustivo de quanto de melhor se escreveu em Portugal desde a Idade Média ao século XX.

Em 1948, Lopes-Graça participa clandestinamente nos dois congressos que se realizam em Wroclaw e Praga, congressos notoriamente organizados em países satélite da ex-URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), e que visavam, entre outros objetivos, espalhar a nova palavra de ordem estética do estalinismo, o Realismo Socialista, numa era em que a Guerra Fria estava já a começar, cada uma das duas potências vencedoras, EUA (Estados Unidos da América) e URSS jogava a carta da cultura como meio de influência e dominância dos intelectuais dos campos respetivos. Curiosamente, a independência de Lopes-Graça era talvez mais acentuada do que a militância cega, e em cartas a vários amigos, expressa a sua discordância em relação a muitos dos princípios dessa estética, da qual a sua música austera, dissonante e complexa,

³ Informação obtida via conversa pessoal com responsáveis do Museu da Música Portuguesa.

estava notoriamente afastada. Não obstante as divergências ideológicas, que causaram o seu afastamento da redação da “Seara Nova” em 1949 e, mais tarde, mesmo do Partido Comunista Português, a década de 50 e já os finais da de 40 verão aparecer a maioria das obras de Lopes-Graça diretamente influenciadas, ou com uso, das melodias populares, num estilo francamente mais diatónico do que aquele que praticara até aí, e ao qual voltará a partir da década de 60.

Embora crítico da estética realista, e nunca tendo chegado a escrever música de estilo socialista, exceto nas “Canções Heróicas”, obras de pura e clara militância política, não há dúvida de que Lopes-Graça aceitou “suavizar” as arestas mais agressivas do seu estilo musical para, a partir do material popular, construir uma música relativamente mais acessível e diatónica, de que são exemplo feliz as centenas de harmonizações, quer de música popular portuguesa quer de muitos outros países, que encontramos para coro *a cappella*, a maioria escrita para o Coro da Academia de Amadores de Música, fundado em 1951 a partir de um coro anterior, as obras pedagógicas ou para crianças, tais como o “Álbum do Jovem Pianista” (1953), as “Cançõezinhas da Tila” (1958) ou o conto “A Menina do Mar” (1959).

Em 1954, Lopes-Graça perde a possibilidade de ensinar mesmo no ensino particular, o que agrava a já de si precária condição financeira do compositor. A ação repressiva do Estado provoca a indignação de muitas personalidades, portuguesas e estrangeiras, mas esta não surte efeito. Ainda assim, a música de Lopes-Graça vai sendo tocada por solistas admiradores da sua obra e mesmo por orquestras graças a alguns colegas mais aventureiros, como Joly Braga Santos ou Georges Bernand. Em 1956, dá-se a publicação de uma obra icónica da musicologia portuguesa, o Dicionário de Música (Ilustrado), que organiza juntamente (a título póstumo) a partir do legado de Tomás Borba, primeiro em fascículos, a partir de 1954, e finalmente na forma final em dois tomos, dicionário que ainda hoje é uma referência importante dada a qualidade das entradas.

A década de 60 marca claramente, e não só na vida e obra de Lopes-Graça, mas em todo o século XX, a viragem de uma nova página. Os movimentos contestatários de esquerda, os conflitos das grandes potências em países longínquos que, no contexto da Guerra Fria, se substituem aos conflitos diretos entre si, enfraquecem, tal como a Guerra Colonial o fará ainda mais, um regime no qual Salazar, envelhecido, terá cada vez menos mão, e

possibilitam um certo tipo de flexibilidade que se confronta com meios mais sofisticados de repressão. É nesta altura que Lopes-Graça passa também pela maior crise da sua vida, crise afetiva, pessoal, mas também certamente artística. Os anos 60, na música, inclusive em Portugal, vêem aparecer as novas escolas e movimentos estéticos de vanguardas. Disseminadas a partir de Darmstadt, mas também de Colónia, de Paris, de Varsóvia, as ideias radicais de Boulez, Stockhausen ou Xenakis confrontam-se subitamente com a estética de compositores como Lopes-Graça, Britten ou Shostakovitch que, nascidos no início do século, continuam, por muito dissonantes ou complexas que sejam as respetivas linguagens, ainda assim alicerçadas num diatonicismo, por vezes mesmo funcional.

O uso da forma sonata ou das variações, a harmonização de melodias populares ou mesmo a mera referência ao então denominado “folclore”, a estrutura temática da música, a escrita de géneros como o quarteto de cordas, a sinfonia ou a suite são rejeitados pelas novas gerações, que exploram simultaneamente a música concreta e eletrónica, os *clusters*, a espacialização, o serialismo mais radical, a música atemática e a improvisação e aleatorismo. Face a esta pressão inter pares, compositores como Lopes-Graça, se bem que – até por razões ideológicas – admirado por personalidades como Jorge Peixinho ou Emmanuel Nunes, sentem a necessidade de acompanhar os tempos, de se sentirem ainda parte ativa da vida musical contemporânea. O resultado, nalguns casos, contrariava a linguagem natural do compositor de tal forma (caso de Joly Braga Santos), que estes quase se desdobravam em duas personalidades distintas, por forma a acomodar as suas tendências intuitivas, e as “necessidades” do seu tempo.

O caso de Fernando Lopes-Graça é interessante, uma vez que os primeiros anos da sua carreira pareciam apontar mais para Schoenberg, Berg e o Bartók mais radical, do que para outros nomes mais consensuais, como Ravel ou Stravinsky. A direção da sua música, sem nunca perder o carácter difícil, expressionista e austero que sempre o caracterizou, deu-se, na década de 50, como referimos, para o lado mais diatónico, “folclorista”, na senda – pessoal, é certo – do Realismo Socialista, que chegou a praticar nas “Canções Heróicas”. O interesse pelas vanguardas – interesse crítico mas interesse ainda assim – a pressão dos tempos, a própria natureza insatisfeita, não conformista, do compositor – mesmo em relação às “orientações” dos seus pares ideológicos – e a crise pessoal em que mergulhou nos anos 60, a que se juntou um estado de quase indigência financeira (Azevedo, 2007), crise que levou o compositor quase ao suicídio (Vieira de Carvalho,

2006) modificaram de novo o percurso da música de Lopes-Graça num sentido de retorno aos inícios, desta vez consolidados numa técnica e numa personalidade musical amadurecida e ainda mais mundividente dos que nos anos 30. O cromatismo crescente da música de Lopes-Graça, a ausência em várias das obras deste período do “fator popular”, a austeridade do gesto, a fragmentação⁴, a suspensão dos finais⁵ e os anti-clímaxes deliberados⁶ serão a marca maior desta década, e até ao fim da vida do compositor não mais abandonarão a sua música, mesmo se, como vimos, vários desses elementos já marcassem presença desde o início da sua carreira e se alguns deles sejam abandonados aqui e ali em obras específicas, ou atenuados noutras.

É pois neste contexto de crise a vários níveis, pessoal e do contexto português, que Lopes-Graça escreve outra das suas obras icónicas, ainda hoje considerada por muitos⁷ como sendo talvez a sua obra-prima, o “Canto de Amor e de Morte” (1961), que, talvez por o compositor ter também a noção da sua importância, mesmo afetiva, dela realizou 3 versões, para piano solo, para quarteto de cordas e piano e, finalmente, para orquestra, sendo a versão de câmara a mais conhecida e interpretada. O próprio Lopes-Graça assegura no piano a estreia da obra, dada a 8 de Novembro de 1961. No ano seguinte, 1962, graças a uma pequena herança, Lopes-Graça muda-se para umas águas-furtadas alugadas na Parede, onde residirá trinta e dois anos, até à sua morte. Deste período áureo em termos musicais, e para além do “Canto de Amor e de Morte”, sobressaem o “Poema de Dezembro” e “Para uma Criança que vai Nascer”, ambas para orquestra, o “Quarteto de Cordas n.º 1”, agraciado com o Prémio de Composição Príncipe Rainier III do Mónaco em 1965, bem como a “Suite Rústica n.º 2” e as “Catorze Anotações”, ambas para quarteto de cordas (a última devedora de algumas técnicas seriais com influência de Webern). Em 1967 consegue um dos seus momentos mais altos, se não o mais alto no que toca à consagração da sua música no estrangeiro, ao conseguir a encomenda, por parte de Rostropovitch, do *Concerto da Camera col violoncelo obbligato*, que será estreado em Moscovo, nada mais, nada menos, do que por Rostropovitch, na parte solista, e pela direção de Kiril Kondraschine, estreia da qual existe disco comercial integrado na coletânea das obras concertantes encomendadas e estreadas por Rostropovitch. Não

⁴ (ver Fontes, 2016),

⁵ (ver Azevedo, 1998)

⁶ (ver Vieira de Carvalho, 1999)

⁷ (ver Peixinho, 1966)

obstante estas aparentes liberdades, a pressão política é maior que nunca, e Lopes-Graça é impedido de assistir àquela que terá sido a sua estreia mais importante do ponto de vista da internacionalização da sua música.

O fim (político) de Salazar no ano seguinte, 1968, acentua a abertura relativa do regime, ao mesmo tempo que a Guerra Colonial e a contestação a esta e ao regime aumentam por parte dos estudantes, intelectuais e mesmo dos militares que, nos bastidores, já preparam o golpe militar que resultará no 25 de Abril. Porém, seis longos anos ainda terá a Democracia de esperar, e enquanto esta tarda, Lopes-Graça continua interdito de ensinar, os direitos de autor das obras são residuais, e as encomendas praticamente nulas até 1969, quando consegue, graças ao novo diretor do Teatro Nacional de São Carlos (João de Freitas Branco) uma encomenda importante (“Dom Duardos e Flérida”).

Assim, o compositor continua a subsistir maioritariamente de traduções, da escrita de livros e artigos, de ajudas do Partido e de amigos em geral, amigos e admiradores que sustentam a sua vida frugal. A sua linguagem musical, passada a fase mais difícil da década de 60, e talvez inspirada pelos ares de mudança, que já eram óbvios (embora o 25 de Abril tenha sido uma surpresa para praticamente todos quantos estavam fora do Movimentos dos Capitães), ganha agora uma naturalidade que funde os vários elementos do passado de uma forma coesa e elegante.

O elemento popular continua presente, mas mais na forma de um “folclore imaginário” do que na forma de verdadeiras citações populares, o cromatismo e o diatonicismo dão as mãos de forma sintética, e Lopes-Graça não desdenha novos desafios, novos instrumentos a explorar, como demonstra, por exemplo, a importante obra guitarrística que cria a partir de 1968, e que produz outra das suas obras maiores e das raras publicadas em vida do compositor, a *Partita per Chitarra*, de 1971, e publicada também pela casa Zuvini Zerboni. Em 1973, um ano antes da Revolução, a editorial Cosmos começa a publicar as obras literárias reunidas em 18 volumes, importantíssima sùmula do pensamento estético, social, pedagógico, biográfico até, do compositor, e que ainda hoje constituem fontes obrigatórias para quem queira abordar a obra, a vida e o pensamento de Fernando Lopes-Graça.

Com a Revolução, em 1974, muita coisa, obviamente, muda, Lopes-Graça passa a poder ensinar novamente, o que fará na Academia de Amadores de Música, há muitos anos já a sua “casa” musical, (à qual deixará parte do espólio dos manuscritos musicais com ela relacionados), e da qual dirige o seu Coro, que continuará muito depois da morte do seu fundador, compositor e maestro, com José Robert a assegurar a continuidade da direção artística. Para além da “Sinfonietta (Homenagem a Haydn)”, encomenda da Fundação Gulbenkian em 1980, a consagração maior de um compositor que, tendo sido impedido de ensinar no Conservatório Nacional pela polícia política, mas tendo nele entrado em 1º lugar, nunca viu o seu lugar – de direito – ser-lhe novamente oferecido (lecionará até à reforma, em 1987, apenas na Academia de Amadores de Música) foi o *Requiem* pelas Vítimas do Fascismo em Portugal”, de 1981, obra encomendada pela Secretaria de Estado da Cultura. Obra grandiosa, puramente litúrgica, o *Requiem* sintetiza o estilo de Lopes-Graça e será o apogeu da sua carreira.

Gravado duas vezes, dado também em Moscovo em 1984, a seguir a esse esforço hercúleo de um compositor já com 78 anos, o *Requiem* é uma das poucas obras musicais, e a única deste calibre em Portugal, que reflete os horrores do Estado Novo e da sua política, fazendo-o num género sacro que Lopes-Graça, mesmo sendo comunista, não desdenhou, recusando até a tentação (como fez Britten num contexto quase semelhante com o seu *War Requiem*) de incluir textos profanos, poemas, e outros corpos estranhos ao texto litúrgico. Porque, se Lopes-Graça pontuou a sua vida e obra pela ideologia que foi a sua desde criança, nunca dela se deixou apoderar a ponto de receber instruções, orientações ou ordens. Independente, individualista como poucos, declarou uma vez que [a música] “é a minha única religião”⁸, e foi com esse espírito de independência que escreveu o *Requiem*, cujo início faz alusão à obra máxima do seu maior ídolo musical, Béla Bartók, à peça que, precisamente, ao ouvi-la em Paris em 1938 (ano da sua estreia), decidiu muita da sua orientação musical futura, a “Música para Cordas, Percussão, e Celesta”.

Cumulado de honras, de homenagens, de discos consagrados à sua música, os últimos 10 anos da vida de Lopes-Graça foram apenas assombrados pelo futuro do seu espólio, que acabou por ser doado, ainda em vida do compositor e por sua vontade, ao Museu da

⁸ Informação recolhida no sítio do Museu do Neorealismo (ver Bibliografia).

Música Portuguesa, e pelo descalabro do mundo comunista no qual depositara tantas esperanças⁹. Lopes-Graça, que continua a escrever pequenas peças até ao fim, e a trabalhar na revisão das antigas, deixa vazio um lugar ímpar. A sua vida, que percorre quase todo o século XX português, assistiu a duas guerras mundiais, à Revolução Russa e ao Estado Novo, ao 25 de Abril e ainda à entrada de Portugal na União Europeia. Foi professor de Emmanuel Nunes, Álvaro Cassuto, Sérgio Azevedo, Eurico Carrapatoso, Pedro Amaral e de vários outros, trocou correspondência com praticamente todos os intelectuais mais significativos da sua época, foi amigo de Vieira da Silva, de Álvaro Cunhal, íntimo de Vianna da Motta, escreveu para Mstislav Rostropovich, teve intérpretes dedicados como Olga Prats, Maria da Graça Amado da Cunha, Helena Sá e Costa, Oliveira Lopes, Dulce Cabrita, entre tantos outros, beneficiou de mecenas e de amizades mesmo entre figuras a aristocracia e do mundo religioso português, personalidades esclarecidas que também não morriam de amores pelo Estado Novo.

A sua música, imensa, abarca todos os géneros. Não há outro compositor, e poucos escritores portugueses até, que tenham merecido tantos livros, teses, artigos e homenagens como Lopes-Graça, uma vez que, como referiu Mário Vieira de Carvalho, a quem citámos no início destas notas biográficas, não existe século XX português sem Lopes-Graça, e onde estava Lopes-Graça estava o seu tempo.

5.2. Características gerais da linguagem e da estética musical de Fernando Lopes-Graça.

A linguagem musical de Fernando Lopes-Graça é, no nosso entender, o resultado complexo de uma série de influências pessoais, e de correntes estéticas que, por vezes, são contraditórias entre si, como o diatonicismo e o cromatismo, a modalidade e a atonalidade. Se algumas características, alguns “tiques” de escrita podem ser observados durante toda a carreira do compositor, estas são independentes, até certo ponto, das várias linguagens musicais usadas nesta ou naquela fase criativa. Assim, podemos encontrar facilmente exemplos da escrita de Lopes-Graça que revelam a influência de Stravinsky e Bartók, mas também as de Janacék, Szymanowski, Falla, Ravel, Debussy, Beethoven,

⁹ Informação recolhida através de conversa pessoal com Sérgio Azevedo, não citada na Bibliografia.

Chopin, Milhaud, Rodrigo, Scarlatti, e até a presença de Schoenberg, Webern e Alban Berg é notória, dependendo da fase que estivermos a analisar.

As primeiras obras do catálogo de Lopes-Graça pendem mais para o cromatismo expressionista de Schoenberg e Berg do que para o diatonicismo de Stravinsky, enquanto a década de 50 é aquela em que a influência popular torna a sua música mais diatónica e “tradicional”. Já a década de 60 volta a um cromatismo expressivo de raiz atonal, enquanto as décadas de 70 e 80 parecem mostrar um desejo de fusão entre os dois universos, fusão, que aliás, nunca está muito longe, mesmo nos períodos mais inclinados para um ou outro lado, cromatismo e diatonicismo.

Assim, podemos encontrar Stravinsky, Falla, e Bartók na *Sinfonia per Orchestra* (1944), Beethoven na “Sonata para Piano n.º 6” (1981), Chopin e Debussy nos “24 Prelúdios” (1950-65), e na “Sonata para Piano n.º 1” (1944), Bartók na “Sonata para Piano n.º 3” (1952-59), Falla, Rodrigo e Scarlatti na “Sonata para Piano n.º 2” (1939-56), Janacék no “Concertino para Piano, Sopros e Percussão” (1952-54), a 2ª Escola de Viena nas “14 Anotações para quarteto de cordas” e no “Canto de Amor e de Morte”, Ravel no “Concerto para Piano n.º 2” (1953) e nalgumas das variações da “Passacalha” da *Sinfonia per Orchestra* (1944), Falla nas “9 Danças Breves” (1938-54), Prokofiev nalgumas das variações das “Variações sobre um Tema Popular Português” (1927), Schumann nas peças para crianças (entre muitos outros) e o estilo pianístico de Szymanowski um pouco por toda a parte nas obras mais pianisticamente “carregadas”. Ao longo do presente capítulo serão apresentados excertos de obras como exemplos ilustrativos destas comparações.

No meio desta panóplia de nomes, o estilo de Lopes-Graça mantém-se no entanto reconhecível, o que o torna tudo menos um compositor eclético ou derivativo. Tal como Britten ou Poulenc, dois nomes muito influenciados por outros compositores, mas que se reconhecem ainda assim, como criadores originais, Lopes-Graça manteve ao longo da vida os tais “tiques” e características que são só suas e que nos possibilitam, no nosso entender, reconhecer imediatamente a sua música.

São algumas destas características gerais que em seguida explanaremos de forma resumida:

Harmonia:

Uma das técnicas mais usadas por Lopes-Graça é a bitonalidade/politonalidade, ou bimodalidade, técnicas específicas comumente agrupadas sob a designação geral de “politonalidade”. No entanto, é a bimodalidade maior/menor que nos parece mais característica do estilo harmónico do compositor, como se pode observar nos seguintes exemplos:

Exemplo musical 1:

Modelo maior no grave, menor no agudo



Exemplo musical 2:

Modelo menor no grave, maior no agudo



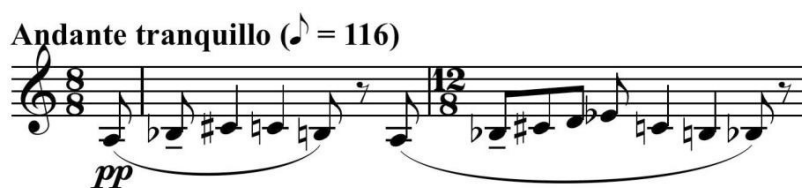
Se estes dois tipos de acorde são tão característicos que permitem identificar imediatamente o seu autor, Lopes-Graça usou ao longo da vida toda uma série de formações verticais, acordes ou agregados, que vão desde o *cluster* ou “quase *cluster*” até à limpidez das quintas perfeitas sobrepostas, dependendo da época. Assim, durante a década de 50, as formações harmónicas com base em quartas e quintas perfeitas, muito mais diatónicas, são frequentes. Na década de 60 são as formações cromáticas e politonais

que se encontram com maior frequência. No entanto, é ainda mais frequente na mesma obra, ou ciclo, encontrarmos exemplos variados, à maneira de Bartók, que costuma usar o cromatismo nos primeiros andamentos, e um maior diatonicismo nos últimos, dentro da mesma obra:

Exemplo musical 3:

B. Bartók, “Música para Cordas, Percussão e Celesta”, 1º and.

Andante tranquillo (♩ = 116)



pp

Exemplo musical 4:

B. Bartók, “Música para Cordas, Percussão e Celesta”, 4º and.

Allegro molto

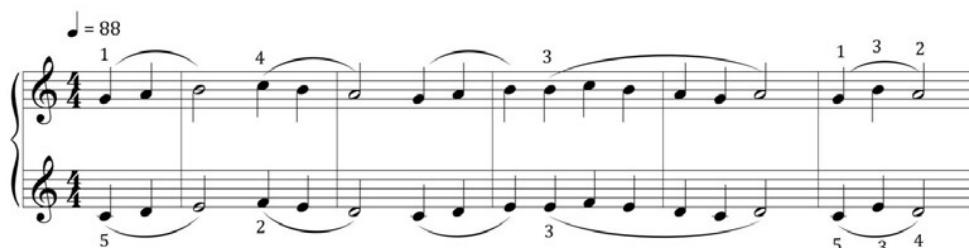


f

Exemplo musical 5:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 1, “Estudo n.º 1”

♩ = 88



1 4 3 1 3 2
5 2 3 5 3 4

Exemplo musical 6:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 27, “Calidoscópio”

The musical score for 'Calidoscópio' by F. Lopes-Graça is presented in a two-staff format. The top staff is the treble clef and the bottom staff is the bass clef. The tempo is indicated as quarter note = 88. The piece is in 2/4 time. The melody in the right hand is marked 'mp' and the bass line in the left hand is marked 'mp'. The score includes fingering numbers (1-4) and dynamic markings (mp). The piece consists of 8 measures, with the first measure in 2/4 time, the second in 3/4, and the remaining four in 2/4. The melody is marked 'mp' and the bass line is marked 'mp'. The score includes fingering numbers (1-4) and dynamic markings (mp).

Melodia:

A melodia em Lopes-Graça, tal como em Bartók, tem, em geral, duas origens: ou é uma genuína melodia popular, ou uma melodia que, partindo das premissas da melodia tradicional, não a cita e é original, inscrevendo-se no que comumente se denomina “folclore imaginário”, conforme a expressão inventada em 1938 pelo escritor francês Serge Moreux, que entrevistou Bartók nesse ano.

Fora destas duas premissas, encontramos desenhos melódicos celulares, que dificilmente se englobam no conceito tradicional de melodia, por demasiado fragmentários, algo que encontramos na década de 60 em particular. No entanto, parece-nos que tais momentos são excepcionais em Lopes-Graça, cuja grande maioria das obras é, na realidade, de cariz melódico. Como refere Miguel Henriques, é este um aspeto negligenciado da estética de Lopes-Graça, frequentemente mais associado com a brutalidade bartókiana do que com o melodismo chopiniano:

“[...] Por exemplo, a predominância da melodia de natureza eminentemente orgânica e vocal tem a maior relevância. Quer isto dizer que a sua gestão, do ponto de vista idiomático e da sua métrica, deve ter em conta sobretudo as condicionantes de elasticidade e de respiração do canto e não do piano, numa leitura algo semelhante à obra de Chopin. Isto não exclui evidentemente outro tipo de métricas mais mecânicas, nomeadamente aquelas de tipo stravinskiano.” (Henriques 2012, p.73)

“[...] E depois, todo o lado lírico de Lopes-Graça, que eu acho que é dos lados mais fortes da sua personalidade artística.” (cit. Miguel Henriques, entrevistado em Fausto Neves 2016, p.383)

Exemplo musical 7:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 2,
“Melodia acompanhada n.º 1”

Musical score for Exemplo musical 7. The piece is in 2/4 time with a tempo of 112. The melody is in the right hand, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The accompaniment in the left hand consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The score includes fingering numbers: 5, 1, 2, and 4.

Exemplo musical 8:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 8, “Simples Canção”

Musical score for Exemplo musical 8. The piece is in 7/4 time with a tempo of 84. The melody is in the right hand, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The accompaniment in the left hand consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The score includes the instruction *Anche all'8va superiore* and the dynamic marking *p*. Fingering numbers 1, 5, and 3 are present.

Exemplo musical 9:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 15,
“Melodia acompanhada n.º 4”

Musical score for Exemplo musical 9. The piece is in 2/4 time with a tempo of 132. The melody is in the right hand, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The accompaniment in the left hand consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The score includes the dynamic marking *f* and the instruction *cantando*. Fingering numbers 5, 2, 3, 4, 9, 4, and 2 are present.

Exemplo musical 10:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 12, “Canção da Serra da Estrela”

♩ = 69

mf *dim.* *p* *cantato*

3 3 3 3 3 3 3 2 1

8 3 4 1 3 4 5 3 2 5 1 2

3 2 4 3 2 1 3 2 2 3 4 2 3

Exemplo musical 11:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 21, “Rosa, a pastorinha”

♩ = 66

p

2 4 2 4 3 2 1

2 1 2 1 3 2 1

2 1 5 2 1 5 3 2 1

Contraponto:

Embora Lopes-Graça possuísse uma sólida técnica contrapontística, que é notável em obras como a “Sonata para Piano n.º 3”, a *Sinfonia per Orchestra* ou o *Requiem*, para somente citar três das obras mais significativas onde secções de fuga ou de textura polifónica estrita fazem a sua aparição, e aqui e ali pequenas imitações e texturas contrapontísticas contrastem a textura das obras, a música do compositor inclina-se mais para uma textura harmónica, quer de melodia acompanhada, quer de outro tipo. A maioria dos *fugati* que encontramos, quer na música coral *a cappella*, quer na música de piano ou

orquestral costumam aparecer em secções rápidas e serem bastante dinâmicos, criando, a par com a agógica, uma certa tensão que surge umas vezes como ponte (*Sinfonia per Orchestra*, 1º andamento), e outras como clímax de uma tensão precedente (Fuga da “Sonata para Piano n.º 3”). Em quase todos os casos, a música costuma ser rápida e as imitações, estritas ou não, curtas ou desenvolvidas, contribuem para a desenvoltura rítmica e a excitação sonora do momento:

Exemplo musical 12:

F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 3” (Fuga)

The image displays a musical score for the Fuga from the Sonata for Piano No. 3 by F. Lopes-Graça. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system, starting at measure 173, is marked 'Giubilante (♩ = 144)' and 'f marcato'. The second system, starting at measure 180, is marked 'non legato'. The third system, starting at measure 186, is marked 'sempre f e marc.'. The fourth system, starting at measure 192, continues the piece. The score shows frequent changes in meter, including 2/4, 3/4, and 4/4, and various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Métrica / Agógica:

Quase sempre instável, a métrica muda constantemente, revelando a presença seminal de Bartók e Stravinsky, bem como a da música popular portuguesa, alguma da qual, nas próprias recolhas e transcrições de Lopes-Graça, é bastante complexa deste ponto de vista. A tendência para a alteração métrica, ao contrário de um Schoenberg ou um Alban

Berg, prende-se, em Lopes-Graça, com a tendência – tal como em Stravinsky e Bartók – para o uso de *ostinati*, quer nos acompanhamentos, quer nas melodias:

Exemplo musical 13:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 26, “Pentatonía”

The musical score for Example 13 consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#). The time signature changes from 3/4 to 3/8, then to 3/4, and finally to 3/8. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), and tempo markings like *poco rit.* (slightly ritardando) and *a tempo*. There are also some performance instructions like '2 3' and '1' above notes, and '5' below notes in the bass staff.

Um dos “tiques” da linguagem rítmica (que se torna formal pelo contexto em que é usada) de Lopes-Graça consiste em *accelerandi* e *ritardandi* de pequenos intervalos obstinados, que se destinam a criar clímaxes ou desinências que assinalam mudanças de secção ou secções de recapitulação, cadenciais, etc. Estes momentos costumam, também, ser irregulares, ou seja, a aceleração e travagem não são aritmeticamente contínuos, mas oscilam irregularmente entre o tempo mais lento e o tempo mais rápido, criando dessa forma uma “insegurança” em relação à métrica instável, mas ritmicamente estável (pois a colcheia, como em Stravinsky e Bartók, mantém-se sempre igual entre métricas diversas), da maioria das obras:

Exemplo musical 14:

F. Lopes-Graça, “Suite n.º 1 *In memoriam Béla Bartók*”, n.º 2, “Marchinha”

The musical score for Example 14 is a piano score for two staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. There are also some performance instructions like 'v' (accents) and '3', '1', '2', '1' above notes. The score is marked with a '40' at the beginning.

(Manuscrito porque se trata da única fonte existente desta obra; cópia cedida pelo Museu da Música Portuguesa)

Formas / Géneros:

A grande maioria das obras de Lopes-Graça representa a pequena forma, nomeadamente nas obras de piano, não obstante a presença das 6 Sonatas. As restantes obras para piano juntam-se em suites, quer assim designadas (“8 Suites *in memoriam Béla Bartók*”) quer não designadas como tal mas que constituem conjuntos com as mesmas características, somente constituídos, ao invés das suites tradicionais, pelo mesmo tipo de peças (usualmente danças), tais como as “8 Bagatelas”, as “9 Danças Breves”, as “11 Glosas”, etc. Uma exceção, embora também de um conjunto de peças em sucessão, são os “24 Prelúdios” que, tecnicamente, não são uma suite, mas não deixam de ser peças breves, e as “Variações sobre um tema popular português”. Neste aspeto, Lopes-Graça segue os passos da maioria dos grandes compositores que escreveram abundantemente para piano, à exceção talvez de Beethoven (cuja obra para piano é dominada pela grande forma da sonata e pelo género da variação, ao invés de ser dominada pela pequena forma), no sentido em que a maioria das peças que escreveu é curta, de escrita formal menos rigorosa, e baseada em danças ou melodias populares, tal como a obra de Bartók ou a de Prokofiev. As obras para crianças, por razões evidentes, baseiam-se também na pequena forma, não tendo Lopes-Graça escrito sonatinas, talvez o género formalmente mais exigente que costuma ser usado nas obras destinadas às crianças, ou obras de cariz estritamente polifónico, como fuguetas, a exemplo de Kabalevsky (6 Pequenos Prelúdios e Fugas, op. 61). As duas únicas sonatinas escritas por Lopes-Graça não são destinadas a crianças, e constituem, juntamente com as sonatas, as duas únicas obras desse género.

Cadências:

Quase maioritariamente, as cadências de Lopes-Graça não são finalizantes, ao invés, mantêm a música em suspenso, numa espécie de metáfora musical para um devir que facilmente se associa às convicções políticas marxistas do compositor. Assim, o objetivo de atingir a sociedade ideal Comunista, através da vivência diária do Socialismo como meio de almejar àquela, ideal messiânico, e a ideia filosófica que daí deriva (nada está nunca totalmente terminado), encontra paralelo nas obras musicais que não “fecham”, não terminam, mantendo assim o porvir em aberto. Esta é uma das ideias mais fortes do estilo musical de Lopes-Graça, que tanto Sérgio Azevedo como Mário Vieira de

Carvalho, entre outros, já várias vezes realçaram e que, segundo Vieira de Carvalho, é uma das fontes do sentido de insatisfação permanente da música de Lopes-Graça, insatisfação que mais coloca em causa os hábitos burgueses da escuta musical, hábitos que procuram nesta uma espécie de consolo afirmativo, de segurança face às agruras da condição humana:

“O que resta, no final, é um estado de suspensão – uma das constantes da sua música, cujo significado consiste em não oferecer, como «ação imaginada», nem ao próprio compositor, nem ao ouvinte, uma alternativa a contradições que só a «ação vivida» pode resolver” (Vieira de Carvalho 1996)

Exemplo musical 15:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 12, “Canção da Serra da Estrela”



Exemplo musical 16:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 14, “Cânone a duas vozes”



Exemplo musical 17:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 16, “Canção Alentejana”



Pianismo:

É interessante observar que a técnica pianística de Lopes-Graça, ele próprio executante, embora não tenha feito carreira como tal, é muito variada. Tanto encontramos texturas que provêm em linha reta de Chopin e de outros grandes românticos (à exceção do tipo de “grande virtuosismo” de Liszt ou Ravel), como nos deparamos com a secura do neoclassicismo de Falla e Stravinsky, o pianismo clássico de Beethoven, ou a brutalidade sonora de Bartók e a complexidade textural de Szymanowsky. Não existe a virtuosidade pela virtuosidade, e nesse aspeto, Lopes-Graça toma como modelo Chopin, no qual as dificuldades advêm da própria ideia musical, ao contrário de Liszt, que costumava apor essas dificuldades sobre a ideia musical, por simples que esta fosse e delas não necessitasse. A ideia de “passagem brilhante”, que avulta em várias cartas de Liszt, nada tem que ver com o virtuosismo de Lopes-Graça, que, aliás, embora admirasse naturalmente Liszt como grande figura que foi do piano e da composição, nunca admirou os virtuosos de ocasião que tantas vezes criticou nas suas colunas críticas na década de 30:

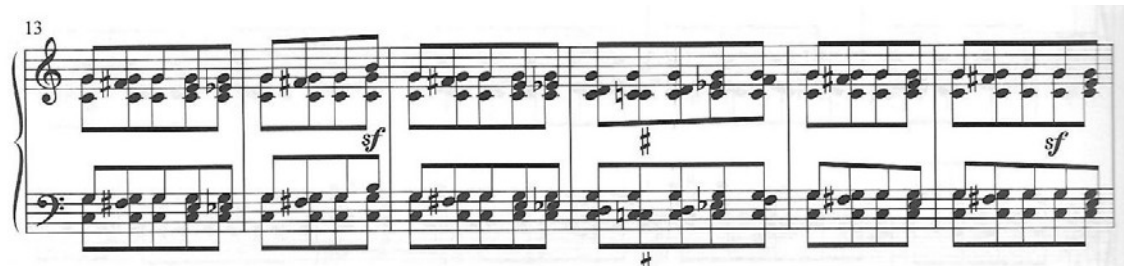
“[...] isto é, sem o transformar [Liszt] em cavalo de batalha, arremessando-o para cima do público, como costumam fazer os seus colegas, para assim renderem o dito público, que nisso lhes demonstra um reconhecimento por assim dizer masoquista” (Lopes-Graça, 1990)

Também o pianismo, tal como a harmonia e a complexidade das obras, se deve, no nosso entender, observar à luz de uma época específica, não obstante as características essenciais do estilo de Lopes-Graça noutros parâmetros se mantenham também, até certo

Escrita bartokiana, rude e agressiva, mas ritmicamente clara:

Exemplo musical 20:

F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 3”

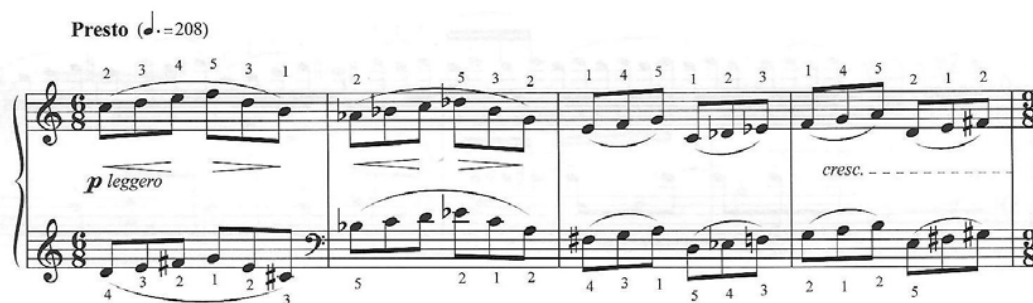


Musical score for Example 20, showing a piano texture with chords and a forte (*sf*) dynamic marking. The score is in 3/4 time and features a series of chords in both hands, with some dissonant intervals. The key signature has one sharp (F#).

Referências a outros compositores:

Exemplo musical 21:

F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 1” (referência à “Sonata para Piano n.º 2” de Chopin: mesma textura, mas em intervalos dissonantes de 7ª em vez de 6ª)



Musical score for Example 21, showing a piano texture with a Presto tempo marking and a crescendo dynamic marking. The score is in 6/8 time and features a series of chords in both hands, with some dissonant intervals. The key signature has one flat (Bb). The tempo is marked Presto (♩ = 208). The dynamics range from *p leggero* to *cresc.*

Exemplo musical 22:

F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 6” (referência a Beethoven, Sonata para Piano *Waldstein*, ambos os 1º andamentos: tonalidade, gesto musical, tonalidade e carácter do 2º tema, etc.)

Allegro non troppo (♩ = 132)

P
non troppo stacc.

non troppo stacc.

espressivo

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The music is in 4/4 time. The first staff has a dynamic marking of *P* (piano) and the instruction *non troppo stacc.* (not too staccato). The second staff also has *non troppo stacc.* and *espressivo* (expressive) markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing slurs and accents.

Referências ao *Mikrokosmos* de B. Bartók:

Exemplo musical 23:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 1, “Estudo n.º 1”

♩ = 88

1 4 3 1 3 2

5 2 3 5 3 4

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked '♩ = 88'. The music is in 4/4 time. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff has fingering numbers 1, 4, 3, 1, 3, 2 above the notes. The second staff has fingering numbers 5, 2, 3, 5, 3, 4 below the notes. The notes are connected by slurs.

Exemplo musical 24:

B. Bartók, *Mikrokosmos* I, n.º 4,

4

1 5

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 4/4 time. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff has a fingering number 1 above the first note. The second staff has a fingering number 5 above the first note. The notes are connected by slurs.

Exemplo musical 25:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 9, “Estudo n.º 4”

♩ = 116

Exemplo musical 26:

B. Bartók, *Mikrokosmos I*, n.º 12, *Reflection*

♩ = 100

Exemplo musical 27:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 14, “Cânone a duas vozes”

♩ = 112

mf

Exemplo musical 28:

B. Bartók, *Mikrokosmos I*, n.º 23, *Imitation and Inversion (1)*

♩ = 96

f

Para terminar, e dando ênfase ao objeto de estudo deste trabalho, saliente-se que todas estas características se encontram nas peças para crianças do compositor, não revelando estas, exceção óbvia para o facto de terem de ser exequíveis tecnicamente para crianças, grandes ou essenciais diferenças estilísticas em relação às grandes peças de concerto de Lopes-Graça.

5.3. O piano na obra e na vida de Fernando Lopes-Graça.

O piano ocupa um lugar proeminente no catálogo de Lopes-Graça, quer em termos do número de peças, quer em termos da importância das mesmas, quer ainda pelo facto de vários testemunhos corroborarem que o compositor compunha diretamente ao piano¹⁰.

O piano marca ainda o início e o fim da sua vida profissional de compositor, desde as “Variações sobre um tema popular português”, de 1927, a primeira obra “oficial” de Lopes-Graça, que o próprio autor apresenta publicamente em 1928, até à “Tocata, andante e fugato”, de 1991, tendo escrito apenas 3 pequenas canções depois desta obra, tendo parado definitivamente de escrever em 1992, dois anos antes de falecer.

No entanto, e mesmo tendo frequentado a classe de virtuosismo de Vianna da Motta, a técnica pianística de Lopes-Graça, tal como a de Ravel, nunca foi superlativa, tendo o compositor cedo parado de dar recitais, tendo-se limitado a tocar as suas peças mais simples, ou a acompanhar coros e cantores no seu vasto catálogo vocal e coral. Também tocou a 4 mãos e a 2 pianos¹¹, mas as vicissitudes da sua vida pessoal, o tempo que teve de dedicar, quer à composição, quer às inúmeras tarefas de tradução e escrita, bem como à sua militância política, impediram que continuasse a estudar o tempo necessário por forma a manter uma técnica virtuosística suficiente para lidar com as dificuldades da sua própria música.

Tal como Ravel, nenhuma das obras concertantes de Lopes-Graça foi por ele executada, ao contrário da prática dos grandes compositores-pianistas que o antecederam, como Rachmaninov, Shostakovitch, Bartók, Prokofiev, ou mesmo Stravinsky. Ainda assim, há

¹⁰ Informação recolhida a partir de conversa com Sérgio Azevedo, não citada na Bibliografia.

¹¹ A maioria das vezes com Olga Prats (Ver anexo 2, entrevista a Olga Prats, e Azevedo, 2007)

inúmeros traços do seu conhecimento do teclado nas obras que escreveu para piano, sendo várias as referências imediatamente reconhecíveis e propositadas (a Chopin, Beethoven, Bartók, Ravel...), e o contacto com Vianna da Motta e com as suas minuciosas e por vezes intrincadas dedilhações é notório nas indicações que nos deixou apostas nas suas obras, quer em termos de pedal, de dedilhação, de fraseado, entre outras.

Essa atenção, como veremos, estende-se às peças mais simples, e não é exclusiva do piano, antes uma característica do carácter profissional e brioso do compositor em todas as áreas artísticas e intelectuais, mesmo fora da música, que cultivou.

No que toca aos géneros utilizados, muito variados, Lopes-Graça continua, até certo ponto, como Prokofiev, por exemplo, a tradição oitocentista. Variações, Sonatas, Peças Características, Noturnos, Danças, Bagatelas, Prelúdios, Improvisos, Suites, etc., permeiam a sua obra. Alguns dos ciclos são verdadeiramente monumentais, como as “8 Suites *In memoriam Béla Bartók*” (1960-75), vários outros são, como seria de esperar de um compositor para quem a arte está ligada à vida comum, circunstanciais (“Músicas Festivas”, 1962-94, “Músicas Fúnebres”, 1981-91).

Se nos ciclos “Glosas” (1950-58), “Viagens na minha terra” (1953-54), “Natais portugueses” (1954-78) ou “Melodias Rústicas Portuguesas” (1956-67) o material melódico é totalmente de origem popular, já nos “Vinte e quatro prelúdios” (1950-64) ou em “Ao fio dos anos e das horas” (1979) a música torna-se mais abstrata, isenta de referências diretas a melodias genuínas, por vezes mesmo completamente distanciadas do lado folclorista do compositor, nelas tendo mesmo pouco, ou nenhum lugar, o denominado “folclore imaginário”.

Já nas 6 Sonatas, o ciclo mais significativo do género escrito em Portugal depois das 12 Sonatas de João Domingos Bomtempo (significativo quer pelo número quer pela importância), Lopes-Graça cultivava uma abordagem pós-Beethoveniana, na qual as exigências da forma-sonata se juntam às da fantasia e à tendência do compositor de fragmentar o discurso, tornando-o descontínuo e irregular. Se o final da primeira alude ao final da “Sonata n.º 2” de Chopin, a “Sonata n.º 6” toma inequivocamente como modelo, polos tonais e relações intervalares inclusas, a “Sonata Walstein” de Beethoven, modelo incontornável no que à sonata para piano diz respeito.

Do ponto de vista da linguagem e da técnica pianística, encontramos os mesmos elementos nos vários níveis de dificuldade a que as peças se propõem. Tal como em Bartók, Lopes-Graça consegue simplificar os elementos mais complexos da sua linguagem, tornando-a coesa e única desde a peça de concerto virtuosística até à mais simples das peças para crianças. A mistura de diatonicismo e cromatismo, a tendência para a irregularidade, quer a nível da métrica quer a nível rítmico, melódico e de registo, o uso frequente da bimodalidade maior/menor, da bitonalidade, dos agregados densos, das segundas menores e sétimas maiores, o carácter obstinado dos acompanhamentos e mesmo do desenrolar melódico dos temas, certos "tiques" que povoam a sua obra, como a aceleração de células intervalares de forma irregular para a transição de secções, por exemplo, encontram-se em todos os graus de exigência do seu vasto catálogo pianístico.

Embora em geral difícil e complexa, o pianismo de Lopes-Graça "cai" naturalmente nas mãos. É a escrita de compositor-pianista que sabe como escrever para o instrumento e conhece bem, de prática, o repertório virtuosístico. Tal como encontramos traços da escrita ao teclado nas obras de Stravinsky (basta para isso analisar os acordes politonais da "Sagração da Primavera"), também é fácil perceber a origem de muitos agregados e passagens do piano de Lopes-Graça, idiomáticamente escritos a partir da experimentação e improvisação ao piano. Lopes-Graça trabalhava sempre num piano vertical equipado com uma estante de madeira grande fixada ao instrumento, que lhe permitia experimentar com uma mão e escrever com a outra, como foi a prática comum até meados do século XX, tendo sido posta de parte apenas pelas vanguardas experimentais das décadas de 50 e 60.

As "queixas" frequentes de intérpretes como Olga Prats e de Nella Maissa, intérpretes de mãos pequenas, queixas documentadas em entrevistas e conversas fixadas para a posteridade¹², prendiam-se sobretudo com o facto de a extensão das mãos ter dificuldade em abarcar alguns dos enormes acordes e agregados que Lopes-Graça exige, e que não são especialmente dramáticos de executar por intérpretes com dedos maiores. Nesse particular, e com uma certa ironia, a maioria dos intérpretes mais célebres da música de Lopes-Graça foram, por coincidência, e sem nenhuma razão em particular, mulheres,

¹² (Ver Azevedo 2007)

como Maria da Graça Amado da Cunha, Olga Prats, Helena Sá e Costa ou Nella Maissa, e mulheres com mãos pequenas, mas para as quais Lopes-Graça não hesitou em escrever da mesma forma que escreveu para outro tipo de intérpretes.

Às inúmeras obras para piano solo, ignorando agora as obras concertantes e de câmara que pedem o instrumento, há ainda que juntar as peças para 4 mãos e 2 pianos, e, sobretudo, as partes de piano das centenas de canções de concerto que Lopes-Graça escreverá também com regularidade ao longo da vida (podemos dizer que a “trindade musical” de Lopes-Graça é formada pelo piano solo, pela canção com piano, e pela canção coral *a cappella*), e cuja dificuldade, riqueza, e independência da parte vocal exigem o mesmo grau de esforço do que é exigido em muitas das obras a solo. No seu todo, é uma produção imensa, com muito para explorar, não obstante as ainda relativamente recentes gravações integrais das “Sonatas”, das “Suites *in memoriam Béla Bartók*”, do *Cosmorame*, das “Glosas”, dos “24 Prelúdios”, das peças infantis ou das “Músicas Festivas”.

5.4. A música de piano para crianças de Fernando Lopes-Graça

No contexto acima descrito, poder-se-ia pensar que a música de piano destinada às crianças teria a abundância da de um Kabalevsky. Porém, para as crianças e jovens, Lopes-Graça escreverá apenas dois ciclos, o primeiro, mais avançado tecnicamente, o “Álbum do Jovem Pianista”, de 1953-63, que compreende 21 peças (e outra das poucas obras publicadas em vida do compositor, neste caso pela prestigiada casa inglesa Novello), e o ciclo que aqui nos importa analisar, a “Música de piano para as crianças”, 28 pequenas peças escritas entre 1968-77, e uma das obras que Lopes-Graça desejava ver publicada, mas que só o chegará a ser já depois da morte do compositor, pela casa Musicoteca (entretanto fechada).

Na totalidade da produção para crianças de Lopes-Graça, que face ao resto da sua obra é escassa, embora importante, e compreende apenas um conto musical narrado (“A Menina do Mar”, 1959, rev. 1977), um ciclo natalício para coro e piano, ou para coro de crianças *a cappella* (“Presente de Natal para as crianças”, 1978) e três ciclos de canções profanas para coro e piano (“Canções e rondas infantis”, 1949, “As cançõezinhas da Tila”, 1958-59, e “Nuvem e Outras”, 1987), estes dois álbuns pianísticos representam quase dois

terços dessa mesma produção, estando presentes também nas canções e na cantata natalícia como acompanhador, com a mesma riqueza que encontramos nas canções de concerto. Se Lopes-Graça começa a escrever relativamente tarde para crianças, já com 43 anos (em 1949 portanto), segue depois um ritmo espaçado mas regular de produção neste campo (1949 - 1953 a 1963 - 1958/59 – 1968 a 1977/78 - 1987). É de notar a ausência de obras deste tipo durante grande parte da década de 60, década de crise pessoal e de linguagem musical, sendo a maioria dos anos 50, as primeiras, e depois as últimas, já a partir do 25 de Abril de 1974.

Também é de realçar o facto de as peças corais e o conto musical terem sido escritos praticamente no mesmo ano, de seguida, enquanto que o “Álbum do Jovem Pianista”, quer a “Música de piano para as crianças”, foram escritos aos poucos, dez anos para cada um deles, tendo Lopes-Graça adicionado peças à medida que o tempo ou a inspiração lhas iam ditando, método que usou para completar a maioria dos grandes ciclos de concerto ou nos mais intimistas, este até revelado pelo título, “Ao fio dos anos e das horas”. As nove “Danças Breves” exigiram dez anos, as “Oito Bagatelas” doze anos, os “Vinte e quatro prelúdios” cinco anos, mas se contarmos a revisão feita por volta de 1964, temos catorze anos de trabalho sobre esse ciclo, e as “Suites *In Memoriam Béla Bartók*” demoraram quinze anos até encontrarem o seu término.

Assim, os dois ciclos para crianças integram-se nesse método de trabalho, não total mas maioritário, aplicado aos grandes ciclos compostos por peças relativamente breves, o que demonstra que em ambos os casos, ainda se Lopes-Graça ensaia na “Música de piano para as crianças” uma progressão de dificuldade na ordenação das peças que indicia um propósito didático mais evidente do que no “Álbum do jovem pianista”, o objetivo das peças, como “objeto pedagógico” puro, não parece ter sido essencial. Ao contrário de Bartók, que é muito mais sistemático do que Lopes-Graça, e cujos primeiros três volumes do *Mikrokosmos* produziram ecos nos álbuns para crianças do compositor português, este foi adicionando peças até ter um conjunto razoável em número e variedade, não sabendo nós, por as peças individuais não estarem datadas, se a ordem final foi a ordem da composição, ou se Lopes-Graça escreveu as peças e depois as ordenou por ordem de dificuldade, enquanto no *Mikrokosmos*, pensado desde o início como objeto pedagógico, a ordem final é a ordem de composição.

Uma diferença fundamental entre Béla Bartók e Fernando Lopes-Graça é, evidentemente, o facto de Lopes-Graça quase nunca ter ensinado o piano, muito menos a crianças (pelo menos de forma sistemática), tendo sido professor sim, mas de compositores (ou de estudantes de harmonia), enquanto Bartók, como sabemos, foi um grande pedagogo do piano, escusando-se, no seu caso, a ensinar a composição mas tão-somente o piano.

Assim, embora as peças que constituem os dois álbuns para crianças de Lopes-Graça possam e devam ser usadas no ensino do instrumento, a sua criação parece ter passado pelos mesmos processos de escrita das restantes peças não pedagógicas do compositor, o que talvez tenha delas retirado uma certa *secura* e *austeridade* que se encontram, por vezes, no *Mikrokosmos*, no afã – legítimo – de Bartók em moldar a música às exigências primeiras do ensino. Em Lopes-Graça parece ter sido o contrário, ou seja: a música apareceu primeiro, e foi depois adaptada e ordenada de acordo com as exigências didáticas que delas se poderiam extrair.

6. Abordagem analítica da “Música de Piano para as Crianças” (1977)¹³

Este capítulo pretende abordar o ciclo “Música de Piano para as Crianças” de uma forma puramente analítica, do ponto de vista composicional. O objetivo será, para os possíveis interessados nesta obra, oferecer uma visão geral, ou o “esqueleto”, desta obra.

Assim sendo, a abordagem pedagógica destas peças será feita mais à frente, no capítulo 7, sendo que, prelúdio a esse capítulo, o capítulo 6 fará uma breve exposição sobre a problemática da interpretação, como forma de preparar o terreno, em conjunto com o presente capítulo, para entrarmos na abordagem pedagógica da forma mais informada possível.

Assim sendo, o presente capítulo apresenta 4 formas distintas e complementares de analisar esta obra:

1. Resumos analíticos (Tabela 8)
2. Extremos de agógica, duração, tamanho, e médias (Tabela 9)
3. Peças distribuídas por géneros (Tabela 10)
4. Primeiro aparecimento de elementos musicais – dinâmicas, articulações, harmonias, texturas, métricas, técnicas pianísticas, etc.)

¹³ A data aposta pelo compositor no manuscrito, 1977, não coincide com as datas indicadas no Catálogo editado pelo Museu da Música Portuguesa: 1968-76. Seguimos o manuscrito ao longo desta investigação.

Tabela 8: Resumos analíticos da “Música de Piano para as Crianças”.

Peça n.º	Título	Características gerais
1	Estudo n.º 1 Semínima = 88 19 Compassos	Paralelismo em quintas perfeitas, tipo <i>organum</i> ; peça totalmente diatônica com âmbito reduzido de quarta em ambas as mãos; clave de Sol nas duas mãos; compasso 4/4.
2	Melodia acompanhada n.º 1 Semínima = 112 19 Compassos	Melodia para os cinco dedos sobre uma pedal variada de Fá-Dó; introdução de cromatismo Si bemol – Si natural; aparece já a clave de Fá na mão esquerda; duas vezes na mão esquerda pela primeira vez; compasso 4/4.
3	Estudo n.º 2 Semínima = 108 20 Compassos	Melodia para os cinco dedos sobre uma pedal variada de Sol-Ré; parece pela primeira vez a indicação agógica <i>poco ritard.</i> ; articulação para além da ligadura de expressão; duas vezes na mão direita pela primeira vez; compasso 4/4.
4	Melodia acompanhada n.º 2 Semínima = 112 21 Compassos	Melodia na mão esquerda, maioritariamente para os cinco dedos; peça totalmente diatônica; indicação de dinâmica (<i>p</i>) e de pedal pela primeira vez; compasso 4/4, com uma única alternância de 5/4 no fim.
5	Melodia acompanhada n.º 3 Semínima com ponto = 46 30 Compassos	Melodia com alternância cromática de Ré# – Ré natural; Lá menor; compasso 3/8; indicação elaborada de pedal pela primeira vez.
6	Estudo n.º 3 Semínima = 116 47 Compassos	Peça para os cinco dedos em ambas as mãos; compassos variáveis; cromatismo simples numa textura essencialmente diatônica, com possibilidade de afastamento das mãos para mais de uma oitava; duas vezes em ambas as mãos pela primeira vez; compasso 2/4 com constante alternância com 3/4.
7	Um bocadinho triste Mínima = 69 (Semínima = 138) 26 Compassos	Peça maioritariamente “em espelho” (inversão mão direita/ mão esquerda) com âmbito de 6ª; algum cromatismo melódico; compasso 2/2.
8	Simple canção Semínima = 84 12 Compassos	Peça toda em oitavas paralelas entre as mãos, com possibilidade de afastamento para mais de uma oitava; totalmente diatônica; com mudanças de compasso, maioritariamente 5/4, alterna com 4/4 e 3/4.
9	Estudo n.º 4 Semínima = 116 17 Compassos	Peça totalmente diatônica (à exceção de um compasso), maioritariamente “em espelho”, à base da posição de cinco dedos; compasso 3/4, alterna uma vez com 2/4.
10	Recordação Semínima = 100 15 Compassos	Melodia à base de um motivo para os cinco dedos sucessivamente transposto, acompanhada de uma pedal maioritariamente de Lá-Mi na primeira parte; mão esquerda com saltos de sexta; compasso 4/4.

11	Estudo n.º 5 Semínima = 104 29 Compassos	Alterna entre Dó maior e o modo de Sol transposto para Dó, com alguma alternância de compassos e uma estrutura melódica mais à base da repetição de pequenos motivos do que de uma linha melódica verdadeiramente lírica; compasso 2/4, alterna uma única vez com 3/4.
12	Canção da Serra da Estrela Semínima = 69 34 Compassos	Melodia de cariz popular (a primeira vez que aparece uma no ciclo, autêntica?) na mão direita, mão esquerda com acompanhamento de cariz polifónica cromático, com frequentes falsas-relações cromáticas que sugerem bitonalidade entre as duas mãos, sem no entanto definir nenhuma tonalidade em concreto; modo de Ré transposto para Mi; a primeira vez que aparece armação de clave (1 sustenido) no ciclo; compasso 3/4, com alguma alternância de compasso 2/4.
13	Estudo n.º 6 Mínima = 60 (Semínima = 120) 17 Compassos	Sincopação constante entre as duas mãos; novamente numa escrita “em espelho” (inversão) constante; totalmente diatónica, à base da quinta Sol-Ré; compasso 2/2
14	Cânone a duas vozes Semínima = 112 34 Compassos	Primeira peça polifónica imitativa, à oitava inferior; âmbito de quinta, entre Sol e Ré, na mão direita; sugestão alternada da quarta aumentada Sol – Dó# com a quarta perfeita Sol-Dó natural; sugestão do modo de Fá transposto para Sol; final com as duas notas que constituem o trítone mencionado, Sol-Dó#; compasso 2/4, com apenas um compasso em 3/4.
15	Melodia acompanhada n.º 4 Semínima = 132 48 Compassos	Melodia na mão esquerda, acompanhada por um desenho obstinado constituído pelo arpejo de Sol maior; a melodia sugere, e vai passando por vários modos de tonalidade, sem fixar nenhuma; tal como a peça anterior, a cadência usa o trítone, a díade Fá-Si; compasso 2/4, que alterna com 3/4.
16	Canção alentejana Semínima = 80 26 Compassos	Canção de cariz popular (autêntica?); aparece pela primeira vez a clave de Fá em ambas as mãos; primeira parte da melodia na forma de coral a duas vozes, com frequentes sugestões de “harmonia de trompas de caça” (quintas, terceiras...); pequena secção central contrastante, reiteração da melodia no grave, desta vez acompanhada por um desenho obstinado à base da quinta Dó-Sol, que passa para a quinta Sol-Ré, Sol que é a tónica sugerida pela armação de clave (novamente Fá, como na peça n.º 12, também ela melodia popular) e pelo desenho da melodia e harmonização iniciais; compasso 4/4.
17	Brincadeira Mínima = 88 (Semínima = 176) 18 Compassos	Melodia na mão direita totalmente em notas brancas; posição dos cinco dedos, contra desenhos na mão esquerda totalmente em sustenidos ou bemóis (por vezes de forma aparentemente incongruente na justaposição destes... a brincadeira do título?) e também, excepto no antepenúltimo compasso, com posição dos cinco dedos; compasso 2/2.

18	Baixo obstinado Semínima = 138 27 Compassos	Uma pedal Dó-Sol em toda a peça no grave, no compasso de 5/4; mão direita usa uma espécie de coral a duas vozes, que alterna durações de 6 e 5 semínimas, que desloca a mão direita da esquerda constantemente; predominantemente diatónica, notas brancas, com o uso progressivo de dois bemóis e alternância Mi bemol – Mi natural até ao fim.
19	Canto dos batedores de água Semínima = 66 24 Compassos	Melodia de cariz popular (autêntica?) e baseada na repetição de uma única ideia com variantes na mão direita, com pedal de quinta Mi-Si na mão esquerda, que domina a textura, mas que se movimenta para notas pretas, quer na voz grave, quer na voz aguda, provocando alguma bitonalidade; compasso 3/4 alterna com 2/4.
20	Jogo das terceiras Semínima = 88 32 Compassos	Alternância constante, tipo “tocata” entre as duas mãos, e alternância constante entre notas brancas e pretas que sugerem modo maior/menor (Mi maior-menor no início, por exemplo); uma única quarta a “sujar” a quase total predominância de terceiras maiores e menores nos compassos 8-10 que, incompreensivelmente, não torna a aparecer; compasso 2/4.
21	Rosa, a pastorinha Semínima = 66 23 Compassos	Mais uma melodia de cariz popular (autêntica?) com uma frase de 8 compassos repetida com diferente harmonização e no fim usada parcialmente em aumentação; uso da técnica do “espelho” entre as duas mãos, armação de clave e melodia sugerem Ré menor que efectivamente se afirma na parte final, embora a cadência, como de costume, fique suspensa num acorde dissonante de quintas sobrepostas sobre a tónica Ré; compasso 2/4 que alterna com 3/4.
22	O branco e o preto Semínima = 92 28 Compassos	Mais uma peça que alterna notas brancas na mão direita e alteradas na esquerda, textura tipo “pergunta-resposta”, células melódicas à base da quarta-perfeita, com uma escrita próxima das peças n.º 17 e 20; âmbito maioritariamente dos cinco dedos em ambas as mãos; compasso 2/4 e uma vez 3/4 e 1/4.
23	Divagação Semínima = 96 28 Compassos	Outra peça aparentada com a peça n.º 20, sugerindo fortemente modos maiores e menores em tríades incompletas (Dó maior/Dó menor e Fá maior/Fá menor no início); desta vez, as notas brancas estão na mão esquerda e as alteradas na direita; compasso 2/4 alterna com 3/4.
24	Pequena música chinesa Colcheia = 144 (Semínima = 72) 47 Compassos	Uso de pentatonía incompleta (comparar com peça n.º 26) de cariz politonal, decerto inspirada no Stravinsky de “O Canto do Rouxinol”, que usa o modo pentatónico em notas brancas e pretas em simultâneo, criando uma sensação de bitonalidade num contexto que é, efectivamente, modal; mão direita, como é mais hábito em Lopes-Graça, com as notas brancas; mão esquerda exige nos arpejos já um âmbito grande: 7ª menor; compasso 2/8.

25	<p>Canção beirã</p> <p>Semínima = 76 22 Compassos</p>	<p>Mais uma melodia popular apenas identificada pela origem geográfica; uso frequente, na mão direita, de duas vozes, sendo que a inferior é, na maioria das vezes, apenas uma pedal de Mi, pedal que passa para a mão esquerda duas oitavas abaixo, a meio da peça; nota Mi que é a nota inicial da melodia, que se constrói fundamentalmente à volta da quinta Mi – Si; o modo, artificial, junta um tetracorde de Mi maior com outro de Mi menor natural, embora o modo maior prevaleça, como são exemplo os compassos 10-13; compasso 2/4 que alterna com 3/4.</p>
26	<p>Pentatonía</p> <p>Semínima = 96 28 Compassos</p>	<p>Como a peça n.º 24, esta é inteiramente construída sobre o modo pentatónico, porém, somente sobre as cinco notas pretas e com cariz imitativo livre; armação de clave de cinco sustenidos, o equivalente do modo pentatónico próprio das cinco notas pretas do piano; alternância métrica mais complexa, entre notas compassos de 3/4 e 5/8, com colcheia igual a colcheia, pela primeira vez alternando compassos de base 4 e 8.</p>
27	<p>Calidoscópio</p> <p>Semínima = 88 32 Compassos</p>	<p>Esta peça é a primeira a usar extensivamente sucessões cromáticas durante toda a obra, bem como a escala octatónica (alternando tom e meio-tom), embora de forma livre; início imitativo (à quinta Dó-Sol, na forma de quarta perfeita inferior) que depois se desfaz em textura livre; final escalar “em espelho” com a escala octatónica na mão direita e cromática na esquerda; compasso 2/4 que alterna com 3/4.</p>
28	<p>Tocata</p> <p>Semínima = 160 57 Compassos</p>	<p>Esta peça é notoriamente a mais difícil do ciclo, devido, em parte, à velocidade exigida, à complexidade da escrita alternada entre as mãos e à extensão da obra; utiliza basicamente o princípio de uma nota “<i>pivot</i>” (Mi), que é, de forma quase sempre simétrica, alargada intervalarmente nos sentidos agudo e grave; uma secção central que se afasta do Mi no compasso 21 retorna no compasso 30 à nota central que se mantém até ao fim como altura referencial da peça; alternâncias cromáticas, do tipo das já usadas no ciclo, fazem a sua aparição, tal como a alternância métrica 3/4 - 2/4; embora terminando o ciclo, a cadência final é suspensiva, não resolvendo de forma alguma a tensão da peça, uma das marcas perenes do estilo musical de Fernando Lopes-Graça.</p>

Fonte: tabela elaborada pela autora deste trabalho.

Tabela 9: Extremos de agógica, duração, tamanho, e médias:

Peças mais lentas: “Canto dos batedores de água” (n.º 19) e “Rosa, a pastorinha” (n.º 21); Semínima = 66	Peça mais rápida: “Tocata” (n.º 28); Semínima = 160
Peça mais curta (duração real): “Recordação” (n.º 10); 24 segundos.	Peça mais longa (duração real): “Canção da Serra da Estrela”; 1 minuto e 13 segundos.
Peça mais pequena (n.º de compassos): “Simple canção” (n.º 8); 12 compassos.	Peça mais extensa (n.º de compassos): “Tocata” (n.º 28); 57 compassos.
Médias: Duração: 42’’ Tempos: semínima = 102	

Fonte: tabela elaborada pela autora deste trabalho.

Tabela 10: Peças distribuídas por géneros

Género	Peça
Técnica de Composição (9)	Melodia acompanhada n.º 1 Melodia acompanhada n.º 2 Melodia acompanhada n.º 3 Melodia acompanhada n.º 4 Cânone a duas vozes Baixo obstinado Jogo das terceiras O branco e o preto Pentatonía
Peça de Carácter (8)	Um bocadinho triste Recordação Simple canção Brincadeira Divagação Calidoscópio Pequena música chinesa Tocata
Estudo (6)	Estudo n.º 1 Estudo n.º 2 Estudo n.º 3 Estudo n.º 4 Estudo n.º 5 Estudo n.º 6
Uso de Melodia Popular (5)	Canção da Serra da Estrela Canção alentejana Canção beirão Rosa, a pastorinha (?) Canto dos batedores de água (?)

Fonte: tabela elaborada pela autora deste trabalho.

Tabela 11: 1º aparecimento de elementos musicais (dinâmicas, articulações, harmonias, texturas, métricas, técnicas pianísticas, etc.)

Peça n.º	Elemento musical / técnico
1	<ul style="list-style-type: none"> - Base: Homorritmia - Paralelismo harmónico rigoroso em quintas perfeitas - Notas brancas - Mínimas e Semínimas (com prolongação final escrita) - Compasso único 4/4 - Âmbito de quarta perfeita - Claves de Sol para ambas as mãos - Já com ligaduras de expressão
2	<ul style="list-style-type: none"> - Duas notas na mão esquerda - Aparecimento da figura da semibreve - Um bemol (Si bemol) ocasional - Notas ligadas e não ligadas na mão esquerda - Dupla nota ornamental na melodia - Sinal de suspensão - Âmbito de quinta perfeita em ambas as mãos - Clave de Fá na mão esquerda
3	<ul style="list-style-type: none"> - Símbolo de <i>tenuto</i> - Duas notas na mão direita - Indicação agógica: <i>poco ritard.</i>
4	<ul style="list-style-type: none"> - Melodia na mão esquerda - Dinâmica: <i>piano</i> - Mudança de compasso (4/4 para 5/4) - Indicação de Pedal (apenas na nota final) - Sinal de <i>diminuendo</i> (gráfico) - Aparecimento da figura da mínima com ponto
5	<ul style="list-style-type: none"> - Compasso simultaneamente ternário e composto (3/8) - Aparecimento da figura da colcheia e da semínima com ponto - Dinâmica <i>mezzo forte</i> - Um sustenido ocasional (Ré#) - Indicações de Pedal ao longo da peça
6	<ul style="list-style-type: none"> - Possibilidade (em <i>ossia</i>) de afastamento das mãos de mais de uma oitava, com a indicação <i>Anche all'8va inferiore</i> - Dois sustenidos (Fá e Dó) ocasionais - Duas dinâmicas na peça, <i>mezzo forte</i> e <i>piano</i> - Indicações de <i>legato</i> e <i>quasi lento</i> - Símbolo de respiração (vírgula) - Barra de compasso dupla, que indica mudança de secção a meio da peça - Aparecimento da figura da colcheia num contexto de compasso simples - Duas vezes em ambas as mãos
7	<ul style="list-style-type: none"> - Compasso de 2/2 - Âmbito de sexta menor em ambas as mãos
8	<ul style="list-style-type: none"> - Compasso de 5/4 - Alternância com mais duas métricas, 4/4 e 3/4. - Indicação <i>Anche all'8va superiore</i>

9	- Deslocação de oitava na mão direita de um desenho melódico e volta à oitava inicial - Indicação <i>poco rit. / a tempo</i>
10	- Âmbito de sétima menor na mão esquerda
11	- Indicação escrita <i>cresc.</i> - Símbolo de “acentuação” - Desenhos melódicos na mão direita que exigem passagem do polegar, com extensão de uma oitava. NOTA: Até ao momento, no ciclo, apareceram os dois primeiros bemóis (Si e Mi bemóis) e dois primeiros sustenidos (Fá# e Dó#) e as variantes enarmónicas Ré# e Mi bemol e, nesta peça n.º 11, Ré bemol e Dó#.
12	- Primeira armação de clave, a primeira com sustenidos (1 sustenido – Fá#), tonalidade de Mi menor) - <i>Anacruse</i> inicial - Indicações escritas <i>dim. / cantato / più p</i> - Aparecimento de nota alterada enarmónica Mi - Uso de 5 alterações cromáticas ocasionais (Dó# / Fá bequadro / Mi# / Ré# / Lá# / Mi b) - Uso de 3 dinâmicas: <i>mf / p / più p</i>
13	- Compasso de 2/2 em notação antiga (“C” cortado) - Síncopa constante entre as duas mãos em movimento contrário
14	- Contraponto imitativo (com bastante liberdade) - Dinâmica <i>forte</i>
15	- Indicação <i>allargando</i>
16	- Indicações <i>poco ced. / sim.</i> - Uso de clave de Fá em ambas as mãos
17	- Bitonalidade rigorosa entre as mãos (notas brancas em cima e pretas em baixo, sem usar no entanto o Ré#) - Passagem enarmónica Lá# – Sib
18	- Articulação <i>staccato</i> - Indicações <i>un poco marc. / sonoro / sempre sim. / sempre in tempo</i> - Articulação dinâmica <i>sf / poco sf</i> - Âmbito de 6ª maior na mão direita
19	- Indicações <i>ben cantato / espress.</i> - Aparecimento da figura “colcheia com ponto / semicolcheia”
20	- Indicações <i>grazioso / un poco più lento</i> - Articulação staccato-legato (característica das cordas friccionadas) - Dinâmica <i>pp</i> - Uso da notação que distribui mão esquerda e direita na mesma barra horizontal para as colcheias:
21	- Aparecimento da figura da semicolcheia (não isolada) na mão esquerda em grupos de 4 e de 2 notas. - Acorde de 3 notas na mão direita (Lá maior) - Armação de clave com o primeiro bemol (Sib)
22	- Uso dos cinco sustenidos na mão esquerda contra as sete notas brancas na mão direita - Indicação <i>riten.</i> - Compasso de 1/4 ocasional

23	- Indicações <i>cedere un poco / sostenuto</i>
24	- Compasso 2/8 - Âmbitos alargados de 7. ^a menor na mão esquerda e 6. ^a maior na mão direita em simultâneo e movimento contrário - Indicação <i>sempre in tempo</i>
25	- Indicações <i>cantando / poco allarg.</i> - Âmbito, nas duas mãos, de oitavas alternadas (mão esquerda) e fixas (mão direita) - Acorde de 3 notas na mão esquerda (Lá maior)
26	- Armação de clave com 5 sustenidos (música pentatónica) - Alternância de compassos simples e compostos (3/4 e 5/8) com colcheia igual a colcheia e respetivo símbolo - Indicação <i>meno mosso</i> - Quiáltera (tercina) na mão esquerda
27	- Dinâmica <i>mp</i> - Uso extensivo de cromatismo em ambas as mãos (4 bemóis e 6 sustenidos, incluindo enarmonias) - Indicação <i>ten. e sopra</i> - Sobreposição de figura racional de 4 semicolcheias (m.d.) contra uma figura irracional de tercina (m.e.)
28	- Dinâmica <i>ff</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora deste trabalho.

6.1 Análises detalhadas:

Peça n.º 1: “Estudo n.º 1”

Esta peça, na sua simplicidade diatónica e no paralelismo em quintas perfeitas, revela, ainda assim, algumas facetas da linguagem de Lopes-Graça, nomeadamente em termos formais. Se a cadência é, por uma vez, conclusiva (deixará rapidamente de o ser), a forma mostra a recusa do compositor em repetir textualmente secções, mesmo numa peça como esta, que indicaria facilmente o uso da forma binária simples, A-A, ou mesmo de uma forma ternária simples, A-B-A. Neste caso, a “repetição” que é sugerida a partir do compasso 10, trabalha o material inicial, desconstruindo-o e fragmentando-o. O apoio no Si natural da melodia quando esta desce, sem resolver no Lá, cria uma tensão para a cadência final que, esta sim, faz ouvir o desejado Lá. A sensação que temos na escuta desta segunda parte é a de algo que quer começar de novo, quer “repetir”, mas uma força gravitacional impede a melodia de subir, algo que Lopes-Graça faz constantemente.

A cadência final é uma aumentação da cadência da primeira parte (Sol-Si-Lá), o que cria igualmente uma grande unidade do gesto, tudo partindo, no fundo, de elaborações e variantes dos primeiros compassos. Dentro deste escopo limitado, Lopes-Graça revela as possibilidades que mesmo um pequeno conjunto de notas possui em desenvolver e variar com coesão e sentido de tensão/distensão. Prova também, logo na primeira peça, que uma obra para crianças de nível de iniciação, e com apenas 19 compassos não precisa de ser “infantil”, mas pode usar os mesmos recursos que peças de maiores ambições utilizam, salvaguardando, evidentemente, um contexto possível para a criança. A ausência de dinâmicas, e as únicas indicações de articulação (ligaduras) permitem também que a criança não seja assoberbada por demasiada informação ao mesmo tempo, permitindo-lhe concentrar-se em dois ou três problemas essenciais.

Peça n.º 2: “Melodia acompanhada n.º 1”

A segunda peça inicia já a criança na textura mais usada no seu instrumento, a da melodia acompanhada, nomeadamente a melodia na mão direita acompanhada pela mão esquerda. Ao contrário, porém, de muitas peças de iniciação, Lopes-Graça não hesita em modificar os intervalos do acompanhamento, mantendo a ideia de *ostinato* no gesto geral, mas modificando a quinta perfeita inicial. A cadência continua por enquanto de cariz conclusivo, novamente com a quinta perfeita em evidência. À novidade do cromatismo na mão esquerda (que liga a quinta-perfeita Dó-Fá ao seu antípoda, a quarta-aumentada Si-Fá) junta-se a dicotomia entre diatonicismo e cromatismo, por um lado, e entre diatonicismo bimodal, com o âmbito geral de quinta perfeita a ser preenchido (em ambas as mãos) com as duas variantes Si-Si bemol, o que dá a sugestão do modo de Fá (com o Si natural) e do modo de Dó (transposto para Fá, ou seja, Fá maior) em rápida alternância, variante da alternância maior/menor que também é comum em Lopes-Graça. Toda a melodia é desenvolvida apenas com variantes dos dois primeiros compassos e da sua cadência, sem nenhuma repetição estrita.

Peça n.º 3: “Estudo n.º 2”

A peça n.º 3 é mais um estudo, como o título indica, e novamente só nas notas brancas, com figuras simples. A construção melódica é, como de costume, expansiva a partir do desenho inicial. A música não chega a chegar ao modo de sol completo, antes fixando-se

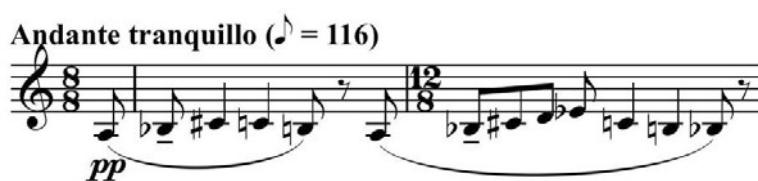
na quinta Sol-Ré, que não chega para definir nenhum modo eclesiástico mas apenas uma espécie de “Modo Ur” (ou “Modo Original”), algo primitivo e arcaico, que vem dos tempos recuados da Humanidade. Os cinco dedos sem mudança de posição mais uma vez em único destaque.

Peça n.º 4: “Melodia acompanhada n.º 2”

Esta pequena peça, de certa forma, está em Dó maior, e é totalmente diatônica. No entanto, o modo de Sol parece querer impor a sua presença, nomeadamente no final, quando o 7º grau natural alterna com a “tônica” Sol, deixando a peça em suspenso entre a tônica do modo de Sol, na mão direita, e o seu 7º grau natural, na mão esquerda. O agregado diatônico Fá-Lá-Ré-Sol, “pandiatônico” quase, deixa a música em suspenso, sendo que todo o sistema final é típico de Lopes-Graça, na sua forma de usar, em transição ou em cadência, a reiteração de um único intervalo em aceleração ou em “travagem” do gesto musical. Neste caso, a música acelera e desacelera até o último compasso garantindo a imobilização total. A melodia, na mão esquerda, continua a tendência para a expansividade a partir de um núcleo intervalar, de um “contorno” inicial, técnica que encontramos frequentemente em Bartók:

Exemplo musical 29:

B. Bartók, “Música para Cordas, Percussão e Celesta”, 1º and.



Essa alternância Ré-Ré# passa para a mão esquerda nos compassos finais, na hesitação rítmica que já encontramos na peça anterior e que denota que algo, formalmente falando, vai acontecer – neste caso, mais uma vez, a cadência final – e desemboca num final conclusivo, raro em Lopes-Graça mas que, nas peças para crianças, não é assim tão inusitado. No entanto, não é em Lá menor que termina a peça, mas na quinta Lá-Mi, arquétipo rústico que, juntamente com o Dó# do penúltimo compasso, torna toda a música final única e tudo menos banal. Ao jogar com a memória do Dó# e com a falta da terceira no acorde final, que no entanto está Lá na forma de harmónico de terceira maior, Lopes-Graça como que nos oferece a sua versão da terceira picarda, uma versão pessoal e muito imaginativa.

Peça n.º 6: “Estudo n.º 3”

Estudo no modo totalmente diatónico (Dó), que utiliza o IV grau aumentado, sugerindo o modo de Fá transposto. Como a música se mantém, mais uma vez, dentro do âmbito da quinta perfeita, quase temos a sensação de tons inteiros, não fora o Sol natural aparecer como consequência resolutive do Fá#, que a ele, Sol, está sempre subordinado como ornato inferior cromático. Se pegarmos porém apenas na “melodia” Dó-Ré-Mi-Fá# e considerarmos o Sol uma nota pedal, facilmente ouviremos metade de uma escala por tons inteiros. O final é a reiteração de um intervalo de segunda sobre uma pedal de quinta.

Peça n.º 7: “Um bocadinho triste”

A base desta peça, diatónica na sua maior parte mas com a intrusão de dois acidentes (Mib-Dó#) que criam aquelas surpresas harmónicas que tornam a música de F. Lopes-Graça imprevisível, é o desenho inicial em mínimas, escrito em “espelho”, ou seja, a mão esquerda e a direita são escritas em inversão modal a partir da quinta perfeita inicial. Os intervalos são imitados modalmente e não de forma real provavelmente para evitar desde logo um cromatismo mais dissonante, deixando esse cromatismo para mais tarde e exposto de forma mais ornamental, como tem acontecido até agora no ciclo. Assim, a alternância (e sobreposição) Dó-Dó# nos compassos 9-12 e do Mib mais tarde surgem como ornatos de uma hipotética tónica, Ré, que não surge inicialmente mas que faz a sua aparição nos derradeiros compassos. O Dó# e o Mib surgem assim como ornatos

cromáticos inferiores e superiores do Ré, outra espécie de “espelho”, a rematar o espelho da inversão intervalar inicial.

Peça n.º 8: “Simples canção”

O modo frígio faz aqui a sua aparição, juntamente com o compasso de 5/4, que, juntos, dão à música um carácter rústico e uma estranheza modal muito afastada da comum música para crianças, normalmente bem alicerçada na tonalidade clássica e nos compassos simples. A melodia desenvolve-se de forma expansiva, reiterando células e expandindo-as da mesma forma. A cadência, embora estável no baixo com a quinta lá-mi, ainda assim tem uma nota “intrusa”, um Si natural que perturba o total equilíbrio final, uma variante da 6ª agregada Debussysta?

Peça n.º 9: “Estudo n.º 4”

Neste estudo surge o movimento inverso das mãos. As linhas movem-se em espelho estrito, partindo toda a peça do confronto Si-Dó inicial, a partir do qual a melodia e o consequente espelho se desenvolvem. O Si bemol no compasso oito (bem como a mudança de oitava na mão direita e a indicação agógica) parece ter a função de assinalar o fim da secção inicial e o início de uma expansão da ideia inicial, que volta ao Si natural. No compasso 11, a inversão fica comprometida pelo Fá natural na mão esquerda, que devia ser um Mi. Num contexto tão estritamente inverso, causa alguma estranheza o facto de apenas aquela nota estar modificada, sem razão aparente, o que nos levaria a sugerir poder ser um erro do compositor, não fora o facto de as duas notas desse 3º tempo terem uma dedilhação aposta que indica claramente que as notas são mesmo aquelas (o Fá seria sempre feito com o 4º dedo da mão esquerda e nunca o 5º). Não é de todo inusual em Lopes-Graça a alteração de pequenos detalhes deste género, mas alguns casos têm sido erros provados, nomeadamente na música de orquestra, onde a dobragem de vozes em diversos naipes permite facilmente desmontar a verdade da situação, ou seja, modificação ou erro. Neste caso, ficaria em aberto a intenção do compositor não fora a dedilhação escolhida. A cadência final e a sua preparação utilizam aquela que é uma das assinaturas musicais de Lopes-Graça, a reiteração de um intervalo de segunda, neste caso, na mão esquerda, em acelerando até ao compasso final.

Peça n.º 10: “Recordação”

Uma das peças mais singelas, no seu despojamento de arpejos simples sobre um baixo de quinta perfeita reiterada, ambas as ideias em *ostinato*. A versão superior do arpejo, bem como a inferior, modificam o modo inicial de Lá menor para Si bemol maior e para Sol maior, respetivamente, criando um efeito de politonalidade por causa da alternância Si bemol/Si natural e da sobreposição dos acordes sobre a quinta no baixo, que sugere fortemente Lá menor. A cadência usa uma versão concisa da típica aceleração/desaceleração de dois intervalos de segunda

Peça n.º 11: “Estudo n.º 5”

O 5º estudo da série, já mais complexo na textura. A evolução da melodia faz-se através da expansão e repetição alterada dos motivos iniciais, como já vimos ser característico do compositor. Completamente à base da escala de Dó até ao compasso 14, o aparecimento do Si bemol antecipa a passagem para a zona do IV grau, Fá maior, não obstante a 2ª inversão do grau manter o Dó como “tónica” da peça, na forma de uma pedal figurada. A cadência é atingida novamente pela reiteração do intervalo de segunda em desacelerando, que é precedido pela alternância entre o Lá e o Si bemol, “vingando” o intervalo de segunda – o mais característico deste gesto – no fim. A díade final, Si natural contra um Ré bemol, não somente deixa a música em aberto (auditivamente é uma sétima menor, que pode ser entendida como um acorde de 4ªs incompleto) como a deixa em aberto de uma forma intensa, uma vez que o Ré bemol sugere o que poderíamos chamar uma “sensível substituta”, neste caso meio-tom acima da tónica, com a mesma tendência para esperarmos o Dó natural como resolução. Parece-nos ser assim que Lopes-Graça não escreve Dó# mas Ré bemol, e coloca a verdadeira sensível, o Si natural, na mão direita. O final revela-se assim altamente suspensivo, dramático até na sua (in)conclusão.

Peça n.º 12: “Canção da Serra da Estrela”

Esta peça parece usar uma melodia popular genuína, não identificada pelo compositor na própria partitura, não estando presente, também, quer no “Cancioneiro” de Giacometti / Lopes-Graça, quer noutros cancioneiros. A julgar pelo título, no entanto, deverá ser uma melodia tradicional que, por qualquer razão, o compositor preferiu identificar unicamente

pela sua proveniência. A melodia, cuja primeira nota, mi, como um bordão, é reiterada no início e no fim da peça, é exposta sempre na mão direita, enquanto o acompanhamento na mão esquerda varia na repetição da secção B da melodia, que também sobre de uma oitava no registo.

À simplicidade e diatonicismo da melodia opõem-se o cromatismo da mão esquerda, que quer cria falsas relações cromáticas (o Dó-Dó# do compasso 9) quer outras relações contrapontísticas entre as vozes. À estabilidade da veia popular, opõe portanto Lopes-Graça o seu estro constantemente mutável, como se, através da música, do cromatismo, questionasse a tranquilidade da melodia rural. Mais uma demonstração do princípio ativo na arte do compositor, ao invés da atitude passiva, como realça Mário Vieira de Carvalho:

“[...] Lopes-Graça tinha em mente uma música que não se esgotasse na identificação emocional, mas antes estimulasse também o ouvinte a pensar e agir, remetendo para a «ação vivida». Na medida, porém, em que a «ação vivida» estava em curso – era uma exigência do quotidiano marcado tanto pela repressão fascista como pela resistência democrática – Lopes-Graça também queria compor uma música que irrompesse pelas ruas e se incorporasse nos movimentos de massas, isto é, uma música na qual o modelo de identificação significasse que ela própria se tornava «ação vivida». [...] ou seja: atingia plenamente o objetivo do seu programa *musical* de resistência antifascista, implícito na oposição entre «ação vivida» e «ação imaginada»” (Vieira de Carvalho 1999)

A cadência final, que sobrepõe dois tipos de quartas, a aumentada e a perfeita (um acorde próximo de Scriabin e de Schoenberg), confirma o efeito de estranheza, de “estranhamento” na tradução do alemão de Mário Vieira de Carvalho (“*Verfremdung*”, no original) que é exercido sobre a singela canção popular. Aliás, nesta, como na maioria das suas obras, aplica-se este princípio magnificamente descrito pelo musicólogo português que com Lopes-Graça privou:

“Plena de dissonâncias não resolvidas [...] a linguagem musical de Lopes-Graça herdara de Debussy a tendência ao anticlímax. Isto contribuía para o efeito de estranhamento que marca a maior parte das suas obras: o tempo era sustado, quando um acelerando parecia estar a alcançar o seu objetivo; as estruturas rítmicas, descaracterizadas, quando se tornavam demasiado incisivas; *crescendi*, contidos ou subitamente cortados por um pianíssimo quando estavam prestes a explodir; elementos motivicos e temáticos, cindidos, como se tivessem perdido a capacidade de se reencontrar; a marcha harmónica, detida, quando a sua textura se tornava cadencial [...]” (Vieira de Carvalho, 1999)

Peça n.º 13: “Estudo n.º 6”

O estudo n.º 6 trabalha a alternância sincopada entre as mãos, novamente em inversão e novamente numa atmosfera totalmente diatônica com base na escala de Dó, sem que nenhuma alteração venha quebrar essa limpidez. Ainda assim, a cadência fica relativamente em suspensão, com a sugestão do acorde por quintas Dó-Sol-Ré ligeiramente “sujo” pela posição de quarta Sol-Dó no baixo.

Peça n.º 14: “Cânone a duas vozes”

Primeira peça de textura contrapontística claramente imitativa, à oitava, nela encontramos novamente a quarta subida (Dó#), que alterna, também de novo, com a sua versão diatônica (Dó natural). Uma breve secção central, mais lenta em termos das figuras, serve de mola para a repetição da primeira secção, repetição que é, como característico em Lopes-Graça, muito modificada e até desenvolvida. A ideia canónica inicial desacelera, ao mudar de colcheias para semínimas, e no final é a quarta-aumentada Sol-Dó# da melodia que impera, agora verticalizada. Mais uma vez, existem pontos de contacto com algumas peças do *Mikrokosmos* de Bartók, mas essa é uma característica geral do estilo de Lopes-Graça, não exclusiva deste ciclo para crianças:

Exemplo musical 30:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 14, “Cânone a duas vozes”

The musical score is for a canon in two voices. It is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 112. The dynamics are marked *mf*. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter rest. The bass clef part begins with a quarter rest, followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, and a quarter rest. The piece consists of several measures of eighth-note patterns in both hands, with some measures containing a quarter note G4 in the treble and a quarter note G3 in the bass. The piece ends with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G3 in the bass, with a fermata over the final notes.

Exemplo musical 31:

B. Bartók, *Mikrokosmos II*, n.º 50, *Minuetto*



Peça n.º 15: “Melodia acompanhada n.º 4”

Novamente uma peça cuja segunda parte é uma recapitulação desenvolvida da primeira, sendo a transição e a cadência baseadas na já familiar alternância em acelerando ou desacelerando de um único intervalo, normalmente a segunda maior, neste caso a terceira menor Sol-Sib. Ao Sol maior da mão direita opõe-se a mão esquerda com a sugestão do seu V grau, criando uma sensação bitonal, que na recapitulação se desenvolve no também já familiar modo de Fá através do IV grau subido (Sol passa a Sol#), sendo que, não sendo a escala totalmente usada, as quatro notas Ré-Mi-Fá#-Sol# sugerem fortemente a escala de tons inteiros, embora as três notas Mi-Fá#-Sol# se possam também ler como uma simples transposição das três primeiras por um tom inteiro, dado o contexto em que são usadas, sem mistura. A cor do acorde na recapitulação também muda, alternando entre Sol menor e Sol maior. A cadência, tal como na peça anterior, também ela permeada pelos tons inteiros, termina com a verticalização da 4ª aumentada (Fá-Si).

Peça n.º 16: “Canção alentejana”

Mais uma peça que poderá usar, pelo seu título, material popular original, embora não exista nenhuma indicação deixada pelo compositor. A harmonização a duas vozes dos primeiros dois compassos sugere a típica harmonia de “trompas de caça”, ou naturais, com a alternância de 5ªs e 3ªs (ou 6ªs). Após uma curta secção central, a ideia inicial volta, desta vez mais ricamente harmonizada com um *ostinato* à base de quintas (Dó-Sol, sendo o Ré a terceira quinta mas numa posição inferior). Sobre uma pedal de Sol, a quarta aumentada (Mib-Lá) torna a caracterizar a cadência final.

Peça n.º 17: “Brincadeira”

A “brincadeira” a que se refere o título dever-se-á, sem dúvida, à evidente oposição das notas brancas na mão direita e às pretas na esquerda, oposição que noutras peças do ciclo será igualmente usada. A quinta perfeita, mormente no baixo, continua a ser uma sonoridade preferencial, arquétipo que é da música popular. A melodia inicial sugere fortemente uma origem popular, não genuína mas no âmbito do denominado “folclore imaginário”.

Peça n.º 18: “Baixo obstinado”

Este “baixo obstinado” apoia-se novamente no intervalo de quinta (Dó-Sol) a que se junta um compasso de 5/4 que, entretanto, já não é novidade, sendo que o acento é, porém, pedido no quinto tempo, como que “desequilibrando” ainda mais um compasso já de si ouvido como 4+1. As díades da mão direita sugerem novamente uma harmonia de “trompas de caça” adaptada ao século XX, um pouco como alguns anos apenas após estas peças Ligeti começaria a explorar no seu *Trio* e nos *Estudos para Piano* (n.º 4 sobretudo), de forma, evidentemente, muitíssimo mais complexa. Seria, aliás, interessante comparar esta simples peça para crianças de Lopes-Graça com algumas dessas obras de transcendente dificuldade do compositor, também ele, como Bartók, húngaro, uma vez que o ponto de partida, a música de Bartók, é comum a ambos.

Peça n.º 19: “Canto dos batedores de água”

Pelo título e pelas características musicais temos aqui novamente uma possível melodia popular genuína, sem identificação de local de recolha nem reconhecimento, portanto, de uma origem rural. A harmonização, frequentemente cromatizante, releva também a 4ª aumentada, que surge quer entre as duas vozes da mão esquerda quer entre a voz do meio e a voz superior. E, se a cadência final faz ouvir uma quinta perfeita no baixo (Mi-Si), o Fá natural da voz superior, mesmo que “suja” pelo Ré# do contralto, sugere a 4ª aumentada Si-Fá. Também o caminho para o derradeiro compasso se faz novamente através da alternância da segunda maior (Si-Dó#) sobre a pedal de Mi. Quanto à métrica, alterna frequentemente entre binário e ternário, algo que podemos encontrar com alguma frequência nas canções populares portuguesas.

Peça n.º 20: “Jogo das terceiras”

Este jogo de terceiras, de certo modo reminescente de Debussy, mas de um Debussy mais moderno, utiliza na realidade a alternância modal maior/menor, o tipo de bitonalidade que explanámos antes como sendo muito característico de Lopes-Graça. O complexo Mi-Sol-Sol#-Si que ouvimos de forma alternada no primeiro compasso mais não é do que a sobreposição de ambos os modos do mesmo acorde de Mi. No compasso o “jogo” das terceiras continua, através da repetição do gesto inicial por transposição à terceira menor superior, ficando agora Lopes-Graça pela sobreposição das modalidades maior e menor de sol. O compasso 18 vê o reaparecimento da transposição inicial, como se fora uma recapitulação (forma que temos observado com frequência neste ciclo), agora um pouco mais lenta a música, e a cadência final oferece uma surpresa: nos compassos 8-10 Lopes-Graça usa o único intervalo que não é de terceira em toda a peça, a quarta perfeita Dó-Fá, mas o final é interessante pela sua ironia, uma vez que, na realidade escutamos uma terceira maior Lá^b-Dó, mas o que está escrito é a quarta diminuta Sol#-Dó.

Peça n.º 21: “Rosa, a pastorinha”

Esta peça não somente é mais uma das que sugere a presença de material melódico genuinamente popular, como é também, talvez, a mais tradicional do ponto de vista do tratamento harmónico da mesma. Algo raro em Lopes-Graça, e talvez por contraste com a maioria das peças restantes, a peça repousa com frequência – embora não exclusivamente – em tríades perfeitas, e na posição fundamental: Lá maior – Mi menor – Dó maior – Ré menor. O acorde final, uma sobreposição de quintas perfeitas no estado fundamental, Ré-Lá-Mi, ainda assim mantém a sonoridade diatónica que é a desta peça, bem como os restantes acordes que, não sendo tríades perfeitas, são dissonâncias naturais que derivam dos graus da escala, sem alterações. Se, aqui e ali (compasso, 6, 14...) algumas surpresas harmónicas de certa dureza dão um ar da sua graça, ainda assim, esta “Rosa a pastorinha” representa uma das facetas mais tradicionais – mas não conformistas – do compositor português.

Peça n.º 22: “O branco e o preto”

Como o título não permite sequer duvidar, eis-nos perante uma peça exclusivamente separada entre teclas brancas e teclas pretas. Também, como em todas as outras obras deste ciclo que usam a mesma técnica, as pretas na mão esquerda e as brancas na direita. Tal dever-se-á, talvez, ao facto de a principal linha melódica estar também na voz superior, pelo que as possibilidades melódicas das sete notas diatónicas são superiores em variantes ao inevitável pentatonicismo das teclas pretas. A simplicidade e repetição de pequenas células na melodia fazem pensar numa cantilena infantil, algo que tem certamente toda a pertinência dada a função pedagógica deste ciclo. A cadência final é, mais uma vez, suspensiva e dissonante.

Peça n.º 23: “Divagação”

Nesta peça encontramos basicamente a mesma técnica da peça n.º 20, “Jogo de terceiras”. A mesma bimodalidade maior/menor à base da alternância de terceiras. A parte final, a partir do compasso 23, separa mais as mãos e temos a sensação de bitonalidade, mais do que de bimodalidade, não obstante a manutenção da díade de terceira maior ou menor impedir uma total identificação da possível tonalidade, técnica que foi muito usada por compositores como Prokofiev, um músico cuja influência, embora muito menor do que a de Bartók ou Stravinsky, ainda assim se faz sentir na obra de Lopes-Graça. O acorde cadencial é, mais uma vez, suspensivo e dissonante.

Peça n.º 24: “Pequena música chinesa”

Esta pequena e “clássica” peça (clássica porque se encontra frequentemente associada a este tipo de peças e à China) costuma ter como base a escala pentatónica, sonoridade típica no contexto geográfico indicado, porém, Lopes-Graça foge ao estereótipo e utiliza, embora com um certo sabor pentatónico, sequências pentatónicas às quais falta a segunda nota da escala, neste caso – e pensando logo no início da peça – o Ré natural. Temos assim dois arpejos em sentido divergente (mão direita sobe, mão esquerda desce), e em tonalidades diferentes também. A mão esquerda, embora se baseie nas teclas pretas – eminentemente pentatónicas – também não as usa em exclusivo, tendo o Mi natural a “quebrar” a integralidade pentatónica. No conjunto, o sabor pentatónico, mesmo que

incompleto, e a separação clara entre notas teclas brancas e pretas sugere a influência de Stravinsky e do seu poema sinfónico “O Canto do Rouxinol”, cuja bitonalidade (em naturais e sustenidos), ainda próxima do mundo de “Petruska” e de “A Sagração da Primavera”, é muitas vezes baseada em linhas melódicas pentatónicas (que vão desde a escala completa até à simples reiteração da segunda maior), e talvez até tomasse melhor a designação de bi-pentatonismo:

Exemplo musical 32:

I. Stravinsky, “O Canto do Rouxinol”

The image displays a page of a musical score for 'O Canto do Rouxinol' by Igor Stravinsky. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl. gr.), Clarinet in B-flat (Clar. picc. in mb), Clarinet in A (Clar. in la), Celesta, Piano, Arpa I and II, Violin I and II (Vai I, Vai II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (V.-c.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions such as 'una corda' and 'pizz.' (pizzicato). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page is numbered '4' in the top left corner.

Peça n.º 25: “Canção beirã”

Mais uma peça baseada, supomos, numa melodia genuína. O Mi inicial estabelece-se como uma pedal intermédia, espécie de “bordão”, ou “sino”, que não larga a textura, passando inclusivamente para o baixo mais perto do fim, senão no acorde final, Lá maior com a nona Si natural na mão direita, Lá maior que parece ser a conclusão inevitável do mi, dominante desde o início. As alterações cromáticas sucedem-se na harmonização da melodia, como tem sido característico deste tipo de peças, à exceção da nº21, como já vimos, mais tradicional de escrita.

Peça n.º 26: “Pentatonía”

Ao contrário da “Pequena Música Chinesa”, esta “Pentatonía” assume-se claramente como tal, e a escala aparece completa e na sua forma melódica mais usual. A pequena imitação inicial, que não se torna estrita, percorre a peça, dando-lhe uma certa vivacidade rítmica. A célula de 4 notas Fá-Sol-Lá-Dó (sustenidos) domina a textura, quer nas imitações quer na reiteração em vários registos. A partir do compasso 16, uma variante inversa (não estrita) deste motivo (Fá-Sol-Fá-Ré) vai dominar até á reiteração do motivo inicial para a cadência. A harmonia e a melodia mantém-se sempre dentro das cinco teclas pretas prometidas pela armação de clave, sendo esta peça uma espécie de variante pentatónica das peças exclusivamente em teclas brancas que encontrámos na primeira parta deste ciclo.

Peça n.º 27: “Calidoscópico”

Esta é talvez a peça mais complexa em termos cromáticos, de todas as 28 que constituem este álbum, e também uma das mais “Bartókianas”, quer por esse cromatismo quer pela imitação constante e pelo grau de dissonância entre as entradas (segundas menores, por exemplo). O *Mikrokosmos* de Bartók nunca esteve tão perto, como refere Sérgio Azevedo na sua análise seminal deste ciclo (Azevedo 1998a):

Exemplo musical 33:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 27, “Calidoscópico”

The musical score for 'Calidoscópico' is presented in two staves, treble and bass. The tempo is marked as quarter note = 88. The piece is in 2/4 time and consists of 8 measures. The first measure is in 2/4 time, the second in 3/4, the third in 3/4, the fourth in 2/4, the fifth in 2/4, and the sixth in 2/4. The score includes various fingering numbers (1-4) and dynamic markings (mp). The melody in the treble staff is primarily composed of quarter notes, while the bass staff features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a cadence in the final measure.

7. Algumas ideias sobre a questão da interpretação

A abordagem de um ciclo desta natureza, destinado a crianças, mas passível, como qualquer outro, de ser igualmente tocado por um profissional adulto¹ levanta questões interpretativas, pedagógicas e estéticas que, dada a natureza da linguagem de Lopes-Graça, nunca são despreciadas. A meticulosidade do compositor no que toca a indicações agógicas, dinâmicas, expressivas, de fraseado, e outras, coloca o professor / executante, criança ou não, perante uma música que, parecendo simples e por vezes até simplista, a uma primeira vista da partitura, se revela em geral, complexa e rica de possibilidades.

A nossa escolha da “Música de Piano para as Crianças”, como já o referimos neste trabalho, prendeu-se com essa riqueza, a que se soma a utilização do “folclore imaginário” e das melodias rurais autênticas em algumas das peças, e ainda a modernidade da linguagem que é, em geral, mais acentuada do que nas peças congêneres mais em uso no ensino, como as de Kabalevsky, por exemplo, para já não referirmos métodos vulgarizados cuja música é, no nosso entender, do ponto de vista estético, banal e atreita a estimular um gosto preguiçoso, do qual a modernidade, a audácia harmónica, ou as surpresas rítmicas estão afastadas.

Mais do que qualquer outro compositor da sua geração de entre os que escreveram para crianças, Lopes-Graça não hesita, também neste género geralmente considerado “inofensivo”, e pouco ambicioso, em o carregar com toda a sua bagagem ideológica, ética, estética e técnica, como pudemos constatar na abordagem analítica do capítulo anterior.

Deste modo, e perante estas 28 peças de crescente complexidade e dificuldade, o que fazer, de um ponto de vista interpretativo, e como passar essas ideias para a vertente pedagógica, como as transmitir a crianças pequenas?

¹ A primeira audição integral ao vivo e o único disco comercial existente até ao momento (2019) foram da responsabilidade de dois reputados pianistas profissionais, respetivamente Fausto Neves e José Eduardo Martins.

Antes de mais, o que é “interpretar”, o que é “recriar” uma obra que está – supostamente – fixada numa partitura, conjunto de códigos com significados por vezes muito claros (indicações metronómicas), ao mesmo tempo que usa outros bastante ambíguos (*con dolore...*) ou, por vezes, de todos ou de grande parte deles prescinde? Portanto, o que significa o tal “rigor” em relação à leitura dessa partitura que, por exemplo, em relação à obra de Lopes-Graça, Olga Prats tanto acentua?²

“Chama-se, no entanto, a atenção para a necessidade do total rigor na observação da escrita do autor, desde as primeiras leituras. Com efeito, o texto musical não é capaz de codificar tudo, não existem sinais que nos comuniquem todas as inflexões e complexidades do discurso musical. Essa é uma razão acrescida para privilegiarmos a leitura exaustiva com enorme precisão, e, sobretudo, sem adicionar nesta primeira fase efeitos não constantes do texto original.” (Henriques 2012, p.65)

Socorremo-nos aqui de uma obra para nós fundamental para esta investigação, “O Piano (Bem) Informado: processos de interiorização e crescimento”, da autoria do pianista e professor Miguel Henriques, obra que nos parece única, em Portugal, e que, embora se destine, em princípio, a estudantes avançados e a profissionais, toca igualmente em princípios que se podem aplicar ao ensino de crianças pequenas.

Antes de mais, recriar sim, mas, o quê? Acima de tudo, o nosso património, a música portuguesa de qualidade, na qual Lopes-Graça, naturalmente, avulta como um dos nomes mais representativos do século XX:

“A prática de recriar uma obra musical por meio da sua interpretação supõe a existência de uma relação de cumplicidade estabelecida pelo intérprete com essa obra, ou, melhor ainda, com a presumível ideia da obra que o intérprete presume ser a do autor. Esta condição implica que a sua performance deverá defender por todos os meios e recursos ao seu alcance a integridade da obra. Por outro lado, se determinado repertório musical for abandonado ao esquecimento, ou nem sequer tiver uma oportunidade de ser ouvido, o conhecimento e o património artístico, e por consequência, a civilização humana, a do presente, e sobretudo a das gerações futuras, é significativamente lesada.” (Henriques 2012, p.23)

² Ver Anexo 2, entrevista a Olga Prats.

A necessidade de usar a “Música de Piano para as Crianças” no ensino do piano, razão pela qual este trabalho comporta a revisão e edição da partitura em anexo, é assim duplamente justificada, quer pela qualidade estética da obra, como pelo significado patrimonial da mesma.

Esta é uma visão ética do trabalho do artista, nomeadamente do artista / professor, uma visão que partilhamos inteiramente, e que pressupõe a ideia de “missão”. Como referimos já, a responsabilidade da escolha do repertório para as crianças, por equilibrada que esta tenha de ser, pressupõe, no nosso entender, a defesa dos valores que são, neste caso, não somente nacionais, mas de toda a humanidade, se considerarmos que as obras de Lopes-Graça, como as de Beethoven, Bartók e vários outros artistas que se empenharam socialmente, comportam nelas significantes que ultrapassam a mera questão das alturas e dos ritmos, os quais, válidos em si mesmos (sem o que o seu efeito psicológico corre o risco de se banalizar), não são suficientes para a intenção última do artista criador. Neste sentido, a obra de Lopes-Graça procura, à sua maneira, “mudar o mundo”, na feliz expressão de Mário Vieira de Carvalho no título do seu livro homónimo já aqui várias vezes citado³.

A postura de Miguel Henriques enquanto intérprete, é paralela à de Lopes-Graça, criador desses signos musicais que urge interpretar. Mas, uma vez escolhida a obra em função do seu duplo valor musical e educativo, ético, filosófico, como a “interpretar”?

Tomemos a definição completa, extraída do dicionário (Dicionário “Priberam”):

interpretar | v. tr.

in·ter·pre·tar - Conjugar

(latim *interpretor*, *-ari*, explicar, interpretar, esclarecer, traduzir)

verbo transitivo

1. Fazer a interpretação de.
2. Tomar (alguma coisa) em determinado sentido.
3. Explicar (a si próprio ou a outrem).
4. Desempenhar um papel ou executar uma obra musical.
5. Traduzir ou verter de uma língua para outra.

³ Pensar a música, mudar o mundo (Vieira de Carvalho 2006).

"interpretar", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]

<https://dicionario.priberam.org/interpretar>

A música, ao contrário das restantes artes, necessita desse veículo transmissor entre a obra e o ouvinte. Olhamos um quadro diretamente, lemos o livro sozinhos, vemos o filme igualmente por nossa conta. Podemos, claro, ser também executantes da música que queremos ouvir, mas excluindo quem o pode fazer, que é uma minoria, precisamos de intérpretes que transformem uma série de signos mais ou menos objetivos num “belo” artístico imaterial, algo impalpável, que chega até nós graças a vibrações na atmosfera.

Podemos sempre argumentar que a vista de um quadro ou de um filme supõe igualmente a reflexão da onda de luz e o espectro de cores, o funcionamento da retina, etc. Porém, o quadro existe, pode ser tocado, visto de perto. O livro folheia-se, volta-se atrás e antecipa-se o fim à nossa vontade, a escultura rodeia-se, apreciam-se as formas, toca-se, cheira-se. A música só existe no momento, um maestro levanta (e baixa) a batuta, colocamos um disco na aparelhagem ou acedemos ao *Youtube* no telemóvel ou num computador. Talvez o cinema, também ele arte do tempo e também ele tão dependente da música, esteja numa situação parecida. Ainda assim, a película pode ser vista, pegada e exposta à luz, o negativo existe e é palpável. Se a partitura enquanto objeto de papel ou luz num ecrã é palpável, não é, porém, ainda “música”. O filme, o livro, o quadro, a escultura (exceto talvez as esculturas móveis de Calder e da sua escola) são imutáveis. Se lermos um livro duas vezes ou virmos um filme três vezes, o que muda será, quanto muito, a nossa cabeça. Não vemos, realmente, da mesma forma, o mesmo filme com vinte anos de permissão entre a primeira e a segunda visualização. Mas isso acontece com tudo na vida. E podemos gostar mais da segunda vez em que lemos o livro, vimos o quadro ou o filme, porque as cadeiras da sala eram mais confortáveis, a luz do museu era melhor, ou naquele dia estávamos mais bem-dispostos.

“Encontrar uma conceção, uma forma pessoal de «dizer» uma obra musical resulta necessariamente da nossa identificação com a mesma. Este processo pode desenrolar-se em diferentes dimensões e direções. A reflexão subjacente a essa opção pode passar pela discussão de todo o tipo de temas que contextualizem o objeto musical. Mas a interiorização do seu carácter materializa-se tornando-o nosso, psicológica e afetivamente

nosso: obedecendo ao nosso gosto, à nossa vontade interior, a realização sonora surge como a continuidade física do nosso próprio ser.” (Henriques 2012, p.35)

Porém, e mais uma vez, essas variantes psicológicas e físicas acontecem em tudo na vida e não são exclusivas da apreciação estética das várias artes. A poesia pode ser apreciada através de uma leitura por outrem, é certo, e nesse contexto aproxima-se, tal como uma peça de teatro, da interpretação musical. A música, porém, ao contrário da poesia e do teatro, ainda assim, e como afirmámos acima, é escrava desse tipo de transmissão. A maioria da população lê, portanto é raro ouvir ler por outrem. Mas, mesmo tocando nós um instrumento, como ouvir uma peça de orquestra sem ser através da fusão de quase cem pessoas que juntas se unem para transformar a notação musical em algo que é, aí sim, música?

O intérprete portanto, tem de “traduzir”, “explicar”, esses signos, muitos dos quais são, como vimos, altamente subjetivos e passíveis de uma exegese bastante díspar. Miguel Henriques propõe, como primeira abordagem, um quase-decálogo de 9 passos que procuram uma objetividade e um rigor quase científicos que parecem “cerebralizar” em demasia uma arte tão ligada à emoção pura, abstrata, como é a música, mas que, no nosso entender (pois assim é também a nossa maneira de trabalhar) são absolutamente necessários para um trabalho de partida rigoroso. Somente a partir de uma segurança no que toca técnica, estética, psicológica, analítica, formal, de uma obra, podemos então desenvolver o aspeto subjetivo, da interpretação pessoal:

“No estudo e análise do projeto performativo, dependendo do objeto musical, podemos seguir os passos que abaixo se indicam em contornos gerais:

1. Estádio de desenvolvimento da forma musical em causa
2. Obras precedentes e consequentes do compositor
3. Obras ou processos semelhantes de outros compositores anteriores ou posteriores (inovações)
4. Contextualização histórica e sociológica
5. Reconhecimento das características identitárias da forma do objeto musical (obra isolada, grupo de obras)
6. Identificação do contexto musicológico e estético em que se insere
7. Estilo ou género de objeto musical (homofónico, coral, contrapontístico, polifónico, imitativo, narrativo, descritivo, melódico, virtuosístico, etc.)
8. Idiomática instrumental específica (tipo de recursos instrumentais envolvidos)

9. Estrutura da obra ou de cada andamento autónomo (a sua caracterização psicológica, as interações entre os seus componentes e a identificação e gestão do tempo)” (Henriques 2012, p.36)

Após estes passos, que são o equivalente a decifrar parte das possibilidades de um texto no que concerne aos seus significados possíveis e, assim, a uma determinada exegese, podemos então começar a pensar em “subverter” – e porque não? – o texto em questão:

“Pegámos na partitura com essa tal flexibilidade de juventude e apresentámo-la assim mesmo. A reação – foi a primeira vez que estive com Lopes-Graça! – foi inesquecível: o compositor, no fim, veio ter connosco e só falava «dos rapazes, dos rapazes, dos rapazes...», porque, de facto, estava entusiasmadíssimo com aquilo que ouvira. Eu sabia...nós sabíamos, que muito do que ele tinha posto na partitura, nós tínhamos dado a volta...E, no entanto, ele não se tinha escandalizado minimamente, pelo contrário: tinha sentido que aquilo era possível. Isto foi marcante, porque estávamos ali, a par com intérpretes profissionais, e o Mestre estava a sinalizar-nos. Isso deu-me, de facto, uma confiança em abordar a música dele, que ficou para o resto da vida. E desde logo foi notório que havia um discurso muito corporal, muito físico na sua escrita.” (cit. Miguel Henriques, entrevistado em Fausto Neves 2016, p.382)

A mesma recordação tem Olga Prats⁴, dos intérpretes vivos, com Miguel Henriques, a personalidade que mais privou com Lopes-Graça e dele tocou as suas obras:

“Agora, pedagogicamente, a escrita tem de ser muita cuidadosa, porque eu reparei, por exemplo, que pequeninas falhas [modificações?] que eu tive, sem querer, no “Álbum do Jovem Pianista”, quando gravei, depois - quando fui falar com os alunos - eles disseram-me “mas a professora toca de uma maneira e está lá escrito de outra!”. E eu disse a verdade, disse que quando trabalhei com o Graça ele deu-me a liberdade de fazer isso. Determinadas coisas que não estavam lá escritas e ele disse-me “usa a outra mão porque, mesmo pelo gesto, dá um som mais bonito”. O gesto leva ao som.”

Portanto, não somente o compositor ignorava o seu próprio texto em função de uma “interpretação” que musicalmente mais lhe agradava como, não obstante a sua insistência no tal “rigor”, o gesto musical, a troca de mãos, por exemplo, a “visualidade” da execução era-lhe igualmente cara. Interpretar, pelo menos em concerto, ao vivo, é também usar o corpo, o gesto. Parece-nos importante salientar, embora se deduza do excerto citado, que o gesto de

⁴ (Ver Anexo 2, entrevista a Olga Prats).

que fala Lopes-Graça, não é o gesto vazio, puramente exibicionista (ou seja, aquele que nada tem que ver com a necessidade musical, formal, do momento), mas o gesto carregado de significado musical, e que, como refere Olga Prats, “leva ao som”. Para certo tipo de resultado musical, certo tipo de movimento.

Se quisermos um paralelo entre o que faz um intérprete musical e o que faz um exegeta, da Bíblia, por exemplo (e sabemos como as exegeses de assuntos religiosos resultam na maioria dos casos, em interpretações completamente opostas), podemos fazê-lo facilmente, com a fulcral diferença que o exegeta da Bíblia já representa um leitor, podemos dizer, secundário em relação ao leitor primeiro, o vulgar interessado na obra, que a pode ler sem o auxílio do exegeta. No caso da música, o intérprete é o exegeta, e o ouvinte não acede à obra numa leitura própria, precisa da leitura secundária, digamos assim, do exegeta. E, tal como o exegeta da Bíblia, ou do Corão, o executante, o intérprete pode fornecer, dos mesmos signos, ilações completamente díspares.

Neste particular, Miguel Henriques toma uma posição interessante: sendo o intérprete, ou futuro intérprete de uma determinada obra, ou seja, aquele que vai produzir um trabalho de “tradução”, de “exegese” sobre o texto, deve ele próprio abster-se de ficar veiculado a outras exegeses, a outras leituras que poderão por em causa a sua própria visão:

“Partir para o estudo de uma obra, decalcando percursos interpretativos retirados da tradição oral, ouvindo gravações deste ou daquele intérprete, é um hábito vivamente desaconselhado. As primeiras leituras podem ser antecedidas por uma ou duas audições de referência, mas essa influência deve ser abandonada de imediato quando se inicia o trabalho da obra.” (Henriques 2012, p.24)

Essa tem sido também a postura da autora deste trabalho, como executante e professora, e foi bastante reconfortante encontrar esse conselho numa obra que tem sido para nós de referência nesta investigação, bem como a certeza de que a escolha de repertório que inclua a música do nosso tempo é uma escolha que produz conhecimento, como também reitera Miguel Henriques:

“Logicamente, a menos que se assuma o disparate do total divórcio com o presente civilizacional, ou seja, com a vida real como acontece todos os dias, a abordagem da música do nosso tempo, além de aliciante, é apenas aquilo que será natural esperar de qualquer intérprete que se considere um agente do conhecimento.” (Henriques 2012, p.25)

Embora possa parecer que nos estamos a afastar do nosso propósito de clarificar o que significa “interpretar” uma obra, as questões éticas fazem parte da base teórica, tal como a análise puramente musical, à qual podemos e devemos ir buscar as ferramentas para uma execução “informada”, dentro das múltiplas variantes que o texto musical, qualquer um, permite. Questões aparentemente tão prosaicas como a escolha de determinada dedilhação e outros pormenores técnicos estão, no fundo, ou deveriam sempre estar, subjugados à Ideia:

“[...] Nesta fase de preparação, a sensibilidade e a atenção ao problema da dedilhação é crucial, pois pode evitar trabalho e dificuldades escusadas. A escolha de uma dedilhação deve ser realizada, prioritariamente, em função da qualidade de som pretendida e da gestão do esforço digital. Perante as desvantagens da habitual adoção da primeira dedilhação que se encontra, sem qualquer ponderação, muitas vezes por sugestão da própria partitura, ou pelos posicionamentos estáticos da mão no teclado, é conveniente evitar a redução das hipóteses de encontrar outras soluções que, no contexto do movimento e deslocação da mão, possam favorecer a qualidade, o controlo e a racionalidade da técnica pianística.” (Henriques 2012, p.62)

Também Olga Prats⁵ refere a questão da dedilhação como fundamental para uma boa prática das obras numa fase formativa, bem como a influência de Vianna da Motta na própria formação de Lopes-Graça:

“Em todas as obras que trabalhei com ele, mesmo nas peças a 4 mãos, o Graça dava muita importância ao pedal, à igualdade das mãos, era uma abordagem muito preocupada com a posição das mãos, da formação, da formação do pianista. É preciso não esquecer que a formação dele era a do Vianna da Motta, e Vianna da Motta dava uma importância enormíssima às mãos e às dedilhações. Portanto, isso foi uma coisa que preocupou o Graça desde logo o início, era a questão da dedilhação...”

Uma das ferramentas essenciais do trabalho interpretativo, sem a qual até a mera escolha de um dedo ou outro não faz sentido, consiste portanto no compreender o estilo, no aceder ao âmago da verdadeira linguagem do compositor, que, por vezes – e no caso de Lopes-Graça,

⁵ (Ver Anexo 2, entrevista a Olga Prats)

muitas vezes e de forma enganadora – se esconde por detrás de uma máscara, ora ideológica (e em Lopes-Graça a presença da ideologia é opressiva), ora sentimental ou psicológica.

Tomemos, por exemplo, a ideia vulgarizada de Lopes-Graça como um compositor austero, dissonante, brutal, seco, rude, e merecedor de tantos outros epítetos pouco abonatórios. Será esta verdade, ou apenas resultado de uma má leitura, da inexperiência da juventude, de uma visão incompleta, apressada, ideologicamente adversa ou simplesmente, de mau gosto ou de conservadorismo tenaz?

“É verdade que no início toda a gente falava de Lopes-Graça: «Ui! Que música horrível! Tu vais fazer Lopes-Graça?!?» Em miúdo, pegava nas partituras dele e, de facto, para mim aquilo não era nada... um bicho-de-sete cabeças! Era uma música rítmica – o lado que me era mais visível na altura – que tinha, obviamente, as suas dissonâncias, perfeitamente integradas na própria retórica do discurso.” (cit. Miguel Henriques, entrevistado em Fausto Neves 2016, p.383)

Quem conheceu Lopes-Graça de perto, como atestam muitos dos testemunhos que recolhemos em conversas privadas, e nas entrevistas e questionários que constam em anexo deste trabalho, sabe que por trás de um aspeto fisionómico seco e pouco simpático, e a uma maneira direta de ser e de dizer, estava um homem extremamente sensível, que chorava a ouvir a sua música e a de outros, e que amava a música de Mozart, Schubert e Chopin, que acolhia jovens compositores em sua casa, aos quais não cobrava dinheiro pelas lições, e que tratava como netos ou amigos de longa data. Assim era Lopes-Graça, e assim é, parece-nos a sua música. Miguel Henriques, mais uma vez, é um dos poucos pianistas e teóricos, se não o único, a insistir não na brutalidade do estilo, ou da rudeza campestre da harmonia e do ritmo, mas no aspeto lírico, tão pouco compreendido, de Lopes-Graça, aspeto que este, como vimos, escondia. Mas é também esse o papel do intérprete, como refere o Dicionário: “explicar”, a si próprio e aos outros, como era Lopes-Graça:

“[...] Por exemplo, a predominância da melodia de natureza eminentemente orgânica e vocal tem a maior relevância. Quer isto dizer que a sua gestão, do ponto de vista idiomático e da sua métrica, deve ter em conta sobretudo as condicionantes de elasticidade e de respiração do canto e não do piano, numa leitura algo semelhante à obra de Chopin. Isto não exclui evidentemente outro tipo de métricas mais mecânicas, nomeadamente aquelas de tipo stravinskiano. Na escrita das texturas harmónicas mais densas ou dissonantes, a

“chave do código” reside na procura do timbre (diria, da afinação) dos intervalos consonantes (de 4.^a ou 5.^a), ouvindo essa consonância em detrimento dos intervalos de 2.^a resultantes da sua sobreposição politonal.” (Henriques 2012, p.73)

“[...] E depois, todo o lado lírico de Lopes-Graça, que eu acho que é dos lados mais fortes da sua personalidade artística.” (cit. Miguel Henriques, entrevistado em Fausto Neves 2016, p.383)

A “Música de Piano para as Crianças”, na sua diversidade espalhada por 28 peças curtas muito diferentes entre si, levanta os mesmos problemas, à sua reduzida escala, do que ciclos muitíssimo mais ambiciosos, como os “24 Prelúdios” de Chopin, ou os “24 Prelúdios” do próprio Lopes-Graça. É raro, ou quase impossível, crianças da idade a que o ciclo se destina, interpretarem – pelo menos em Portugal – o ciclo completo. Não é porém tão raro noutros países, como na Rússia, por exemplo, saber de crianças que executam ciclos completos nestas idades. No entanto, e mais uma vez, será difícil uma criança executar a totalidade da “Música de Piano para as Crianças”, seja de uma só vez, seja ao longo dos anos da sua formação, e quem diz este ciclo diz outro ciclo qualquer. O aspeto formal dilui-se pois, ficando apenas o fragmento, a peça individual. Esta obra, quanto a nós, ganha em ser executada na íntegra, talvez não em concerto, mas em disco, o que, aliás, fez o pianista José Eduardo Martins, que não teve sequer receio de cotejar estas miniaturas destinadas a crianças com o monumento artístico que é o “Canto de Amor e de Morte” na sua versão original para piano solo.

Embora Fausto Neves tenha feito a integral em concerto (2006), Olga Prats⁶ guarda opinião negativa sobre o tocar-se, ou não, a integral em concerto, seja a integral da “Música de Piano para as Crianças”, seja a do “Álbum do Jovem Pianista”, o outro ciclo pedagógico para piano de Lopes-Graça⁷:

“[...] Agora, em concerto, acho que não há muita razão para tocar a «Música de Piano para as Crianças», a não ser que haja uma escola que nos peça para fazer uma coisa especial, ou uma comemoração, uma coisa assim muito especial, porque não são obras para se tocarem propriamente, a não ser num certo contexto. São obras pedagógicas que não são peças para se darem a um público para ouvir. Com o «Álbum do

⁶ (Ver Anexo 2, entrevista a Olga Prats).

⁷ Curiosamente, talvez pelo facto de existir um texto e um número maior de executantes em palco, e de a duração total ser em geral menor do que nos ciclos de piano, as integrais dos três ciclos de Lopes-Graça são dadas com frequência.

Jovem Pianista” fiz uma experiência e acho que foi um bocadinho pesado para o público. Quis fazê-las todas, e deu um concerto enorme, porque eu expliquei-as todas!”

Já José Eduardo Martins (e certamente Fausto Neves, que tocou a integral em concerto⁸), tem uma opinião contrária⁹:

“Em recitais, pianistas profissionais entendem essas pequenas peças destinadas às mãos de uma criança como quase “pejorativas”, pois não atraem público. A necessidade da apresentação de obras de envergadura ou, então, de pleno virtuosismo distancia o intérprete dessas pequenas peças com fins didáticos. Sob outra égide, sempre me considerei um *low profile*. Jamais tive empresário e, desde meus 30 anos, após percorrer parte apreciável do repertório amplamente praticado, busquei a produção qualitativa, mas pouco frequentada, do barroco à contemporaneidade.”

A dificuldade maior da obra – a coerência interpretativa de uma série de miniaturas díspares – fica assim “resolvida” nesta fase da aprendizagem do instrumento, pois como refere Miguel Henriques:

“Referindo-se a outra obra paradigmática do repertório – os 24 Prelúdios de Chopin – disse um pianista que a principal dificuldade e porventura a razão da sua execução ser particularmente exigente residia no facto de todos os Prelúdios diferirem muito entre si. Esta diversidade verifica-se a tal ponto que, segundo este mestre, cada Prelúdio exige uma atitude interpretativa própria, distinta dos demais, obrigando a um exercício constante de flexibilidade psicológica extrema, exercício que tem de se consumir numa sequência de curtíssimas miniaturas, que por vezes nem o minuto atingem, enquanto por outro lado é necessário criar uma força dramática interior, subjacente a todos os Prelúdios, que permita o equacionar da unidade global da série.” (Henriques 2012, p.215)

De uma forma mais pragmática, a leitura de Lopes-Graça, mesmo para uma criança, deverá ser informada e o mais clara possível. Para tal, é necessário ir contra *clichés* estabelecidos por uma *praxis* interpretativa e quase ideologicamente formatada que não raro prejudicaram, como vimos, a perceção do valor e das qualidades intrínsecas da música de Lopes-Graça, nomeadamente a acusação de brutalidade, opacidade, falta de lirismo, etc. mais uma vez, é

⁸ Embora, como refere Olga Prats, o tenha feito numa circunstância específica: a pedido da instituição que acolheu o recital, a Casa da Música, por ocasião do Centenário do nascimento de Lopes-Graça

⁹ (Ver Anexo 3, entrevista a José Eduardo Martins).

contra esta visão, diríamos “Dionisíaca”, que Miguel Henriques aponta a sua visão “Apolínea” do compositor:

“Isso levou-me um pouco a tentar desconstruir o problema da opacidade da dissonância em Lopes-Graça. E de repente cheguei a um método que me pareceu, modéstia à parte, um bocadinho... bem *na mouche*, que é: as texturas politonais, que no fundo ele utiliza muito, podem ser de facto decompostas em consonâncias, exatamente porque são... politonais. Ao nível pianístico (costumo dizer aos meus alunos), se nós *afinarmos* bem – *afinarmos* do ponto de vista do equilíbrio dos *voicings* – a consonância da quinta ou da quarta em paralelo e depois, a seguir, as executarmos sobrepostas, o resultado é muito mais consonante, é muito mais poético, é muito mais equilibrado e tem o *cantabile* lá dentro. Apesar de ser uma massa à partida opaca, deixa de o ser, passa a ser transparente. Isso para mim foi um veio que explorei muito nas minhas interpretações: tentar encontrar a transparência na dissonância de Lopes-Graça. Senti que aquilo era um veio muito rico de explorar, porque se estabelecem, de facto, hierarquias de coloridos que de outra forma não se encontram. Se chegarmos ali e metermos a mão em cima daquela massa de acordes, não resulta nada. É preciso, de facto, decompor aquilo e pintar a coisa de maneira a ser mais ao nosso gosto. (cit. Miguel Henriques, entrevistado em Fausto Neves 2016, p.385)

O pianista compreendeu que o estilo harmónico de Lopes-Graça bebeu bastante no de Bartók, nomeadamente nos quartetos de cordas, onde é possível observar aquilo que atesta Miguel Henriques, nomeadamente a dissonância cromática, que parece opaca, mas que muitas vezes é rodeada por díades consonantes, como quintas perfeitas, algo que, nos quartetos de Bartók é ainda mais notório, uma vez que este deixa soar as cordas soltas, afinadas em quintas, cordas que, naturalmente, “soam” mais reverberantes do que as cordas pisadas com as “dissonâncias” cromáticas que as “sujam”.

E não hesitamos em usar um exemplo que já demos anteriormente, da “Sonata para Piano n.º 3” de Lopes-Graça, agora podendo esta ser lida, ao invés da “brutalidade bartókiana” invocada, como uma música baseada em acordes formados, na realidade, por consonâncias perfeitas repetidas que uma melodia cromatizante embeleza com o seu percurso sinuoso. Em contraponto, o “Quarteto de Cordas n.º 4” de Béla Bartók, exatamente contemporâneo (1927) da primeira peça de Lopes-Graça, as “Variações sobre um Tema Popular Português”, cuja harmonia tantas vezes funciona da mesma forma.

Exemplo musical 35:

F. Lopes-Graça, “Sonata para Piano n.º 3”

Musical score for F. Lopes-Graça, "Sonata para Piano n.º 3", starting at measure 13. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and a sharp sign (#) indicating a key signature change.

Exemplo musical 36:

B. Bartók, “Quarteto de Cordas n.º 4”, 5º and.

Musical score for B. Bartók, "Quarteto de Cordas n.º 4", 5º and. The score is for a string quartet and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Miguel Henriques continua:

“Mas infelizmente havia na altura em que o Graça era vivo aquela ideologia de que o que é importante é ser irreverente, portanto o que interessa é atirar a mão para aquelas segundas e fazê-las bem percussivas, aliás o próprio Lopes-Graça reagia também um bocado assim e tal... Mas para mim esse é o lado mais superficial da música do Lopes-Graça. Que existe, mas que não é aquilo que mais me entusiasma e talvez seja a razão pela qual ele, por vezes, é visto como um compositor de música agressiva, de música menos agradável. Portanto acho que aí há um grande equívoco, aliás, agora que conhecemos melhor a sua obra e que podemos olhar para o todo, podemos ver o enorme tesouro que é a canção acompanhada, em que, mais uma vez, estamos num

universo de lirismo, de poesia, não estamos de maneira nenhuma numa escrita panfletária, de tipo chocante, de moda... Não: é uma escrita muito genuína, muito funda.” (cit. Miguel Henriques, entrevistado em Fausto Neves 2016, p.386)

Também em relação a algumas maneiras e tipismos de Lopes-Graça, há que enfatizá-las e não escondê-las ou torná-las pouco claras. No fundo, é preciso “assumir” a diferença, as particularidades do estilo de Lopes-Graça e não tentar diluir o que nele há de intrinsecamente seu, nomeadamente a tendência, já aqui amplamente demonstrada nas secções analíticas, do compositor em tornar as passagens de transição entre secções ou em secções finais agogicamente incertas, ora acelerando ora retardando tempos e valores, e “afunilando” a música em apenas um intervalo, normalmente de segunda.

O que Miguel Henriques denomina de “hesitação”, e que, na realidade, parece ter essa função, um quase que hesitar entre algo que pode, ou não concretizar-se. Lopes-Graça usa esse processo anti-romântico (porque retoricamente “estranho”) ao invés de uma secção climática que lhe permita passar para uma secção que serve como distensão da anterior, assim recusando ostensivamente, como referimos já também, e como Vieira de Carvalho não se cansa de afirmar, o clímax musical herdado do romantismo tardio. Uma execução desleixada, não obstante, poderá transformar esse gesto numa vagueza rítmica resultante que, como muito bem observa Miguel Henriques, passará facilmente por um erro de execução, uma técnica deficiente ou uma leitura desleixada da obra:

“Depois há aquele cliché muito recorrente da música dele que é a hesitação que, do ponto de vista dos momentos mais escuros, eu diria que reforça e sublinha o sentido da inconsequência, o sentido da frustração. E sobretudo do sufoco, da pessoa ser amordaçada pela ditadura, pela falta de meios para se exprimir. Nesse sentido, tudo bem. Noutros contextos, essa hesitação, para mim, já tem uma conotação diferente, muito próxima de um certo lado feminino em Lopes-Graça. Mais uma vez, aí se não utilizares uma métrica orgânica, aquilo não funciona. Lembro-me de quando era miúdo e ouvia algumas vezes as pessoas a tocarem trechos em que tinham aquelas hesitações – «ta-ta... ta; ta-ta... ta» – eu pensava: «Ena! Está-se a enganar!» (risos) «Aquilo não é assim de certeza! O texto não é aquele!» (risos) Quando peguei naquilo disse: “Não pode ser! Não se pode dar a ideia de que se está a enganar!» Tenho que enfatizar a síncopa, tenho que enfatizar a hesitação, do ponto de vista físico.” (cit. Miguel Henriques, entrevistado em Fausto Neves 2016, p.389)

Voltando mais uma vez à questão do rigor, e à ambiguidade do texto escrito, será interessante notar que o próprio Lopes-Graça não era muito rigoroso na leitura das suas próprias obras.

Tal deve-se, por um lado, ao facto de o compositor nunca ter seguido, na realidade, uma carreira de intérprete, exceto para as suas peças e, ainda assim, em contextos mais de acompanhamento de canções ou de peças corais com piano. As poucas gravações que nos deixou, ao piano a solo, revelam uma leitura de compositor e não uma leitura de um intérprete profissional. A técnica é notoriamente de alguém que estudou com grandes mestres, e sabe o que quer ouvir, mas a idade em que gravou as peças, e o facto de não estudar regularmente nem de ser, na realidade, um intérprete profissional de carreira, denunciam-se aqui e ali por um certo desleixo e alguma vagueza que contrariam a exigência que tantos intérpretes de Lopes-Graça referem como sendo a dele. Ainda assim, temos de as tomar como uma primeira referência, mais não seja pelo seu valor histórico e humano. É, no entanto, prova das possibilidades que grandes obras oferecem o facto de poderem, estas, ser interpretadas com grande amplitude de tempo, por exemplo, sem por isso perderem as suas características essenciais, como refere também Miguel Henriques, do qual daremos em seguida uma prova prática do que afirma:

“Por maior que seja a divergência em relação ao projeto de conceção, um fenómeno extraordinário que se pode admirar é a invulnerabilidade das obras musicais mais bem conseguidas: as interpretações mais contraditórias não conseguem destruir os seus principais méritos, o seu «todo».” (Henriques 2012, p.32)

Esta “prova prática” sobre o que significa interpretar uma obra, nomeadamente uma obra constituída por uma série de miniaturas (tal como acontece com a “Música para Piano para as Crianças”) prende-se com a versão de Miguel Henriques dos “24 Prelúdios” de Lopes-Graça. Notoriamente mais lenta do que os tempos indicados pelo compositor fariam prever, a um ponto tal que Cristina Fernandes, no jornal “Público”¹⁰, embora bastante elogiosa ao CD em geral, nomeadamente à riqueza paleta tímbrica de Miguel Henriques, não esconde a sua estupefação face a uma diferença de quase 20’ em relação à duração total prevista:

¹⁰ Ver Bibliografia.

“Todavia, o pianista opta sistematicamente por andamentos mais lentos do que os que Lopes-Graça teria preconizado – a duração total anotada na partitura é 54'25", a duração do disco 70'58"! Não se esperaria nem seria desejável que fosse igual. Um músico não é uma máquina, é um ser humano com pulsões e formas próprias de sentir o tempo, mas o facto de a diferença ser tão grande dá que pensar, sobretudo porque Lopes Graça anotou as indicações metronómicas. Nos casos em que a disparidade é maior não se exclui a hipótese de a peça adquirir um carácter distinto daquele que Lopes-Graça idealizou. Mas afinal de contas um dos grandes fascínios da arte consiste nas suas infinitas possibilidades de recriação.”

A crítica reconhece, afinal, o objetivo último da interpretação: recriar, de maneira informada mas, no fim de contas, dependente da tal “continuidade física” que torna ao objeto musical “nosso”, algo que Miguel Henriques refere, e que já antes citámos:

“Encontrar uma conceção, uma forma pessoal de «dizer» uma obra musical resulta necessariamente da nossa identificação com a mesma. [...] Mas a interiorização do seu carácter materializa-se tornando-o nosso, psicológica e afetivamente nossa: obedecendo ao nosso gosto, à nossa vontade interior, a realização sonora surge como a continuidade física do nosso próprio ser.” (Henriques 2012, p.35)

Do mesmo modo, e numa visão totalmente oposta à de Miguel Henriques, embora numa obra diferente, encontramos, por exemplo, a versão vertiginosa de António Rosado das “8 Suites *In Memoriam Béla Bartók*”, levadas sistematicamente a extremos agógicos no sentido inverso, ou seja, bastante mais rápidos do que os preconizados numa obra que, mais ainda do que os “24 Prelúdios”, emula Bartók até mesmo na questão do assinalar das durações previstas até ao segundo. O próprio Lopes-Graça, se “respeita” tempos de forma mais aproximada do que indicou nas partituras que interpretou, tomou bastantes liberdades noutros parâmetros, sendo raro tocar a mesma peça da mesma forma.

Tendo em conta tudo isto, como trabalhar com uma criança, com as suas naturais limitações intelectuais, de maturidade emocional e física, de experiência de vida, de gostos, de conhecimentos? O mais importante parece-nos ser fazer a criança observar numa fase inicial o rigor possível em relação ao que está escrito, ou seja, aos aspetos puramente objetivos, ou o mais objetivos possível: indicações metronómicas, fraseados, dinâmicas (mesmo que estas sejam sempre subjetivas). Ausência de flutuações de tempo, ou o desrespeitar de dinâmicas, a falta de conhecimento da obra e das suas circunstâncias, bem como do seu autor, parecem

pouco aceitáveis como base para a construção de uma versão mais livre, mais “interpretada”. No fundo, procurar o “Dionisíaco” a partir do “Apolíneo”, ou, parafraseando ao contrário a observação de Boulez em relação à construção rítmica da “Sagração da Primavera”, “desorganizar a ordem”, sendo a “ordem” o texto escrito, aparentemente fixo e imutável mas passível de exegese, e a “desordem” essa leitura que decorre de toda uma panóplia de informação que deverá servir para subverter o texto escrito e sem a qual, subversão, não existiria interpretação possível. Se a obra é grande, é certo que, como observa Miguel Henriques, resistirá a tudo, a boas leituras, a leituras apressadas, a más leituras, a leituras informadas e a leituras ignorantes. Porém, uma obra grande ouvida através de uma interpretação igualmente merecedora da obra é aquilo a que todos nós, intérpretes e público, deveremos almejar.

As crianças desenvolverão o seu gosto através desse rigor primeiro, dos exemplos – supostamente (bem) informados – dos seus professores, da audição de gravações e de concertos ao vivo de boa qualidade desse ponto de vista, e desenvolverão, cada uma de acordo com as suas capacidades, também o seu gosto pessoal, que se refletirá na sua visão das obras. Sobretudo, ensiná-las a pensar, a pensar a música e a pensar no porquê de um dedo em vez do outro, de um tempo em vez do outro, relacionar tudo com a forma, com a linguagem da obra, com a maneira como ouvimos e apreendemos o objeto musical. Em conversa informal com Sérgio Azevedo¹¹, também ele compositor e portanto dono de um ouvido que ouve de forma diversa da de um intérprete profissional (pois também aí cada um de nós ouve de forma diferente, de acordo com os hábitos que tem: tocar, afinar pianos, escrever música, ou simplesmente assistir a concertos...), este referiu que gostava acima de todas, da versão de Ivo Pogorelich (notoriamente adepto de tempos lentos) das *Valses Nobles et Sentimentales* de Ravel. A primeira valsa, em particular, era tocada bastante mais lenta do que a quase totalidade das versões, quer em piano quer orquestrais.

A razão?

¹¹ Não citada na Bibliografia.

A harmonia, altamente sofisticada, *gourmet* (na curiosa expressão usada por Azevedo), era impossível de apreender na sua riqueza nos tempos habitualmente empregues pelos pianistas e maestros. O ouvido, a nossa perceção musical, simplesmente, não tem tempo para tal, razão porque os andamentos rápidos são, em geral, harmonicamente menos ricos do que os andamentos lentos, e não somente no Barroco ou durante o Classicismo e o Romantismo. Pogorelich, geralmente odiado ou amado (não existe meio-termo) por causa do radicalismo dos seus *tempi*, estava, neste caso, e na opinião de Azevedo, dono da razão. E podíamos continuar a dar literalmente tantos exemplos quantos os das versões que existem da maioria das obras do repertório, desde o scherzo da “Sonata opus 27 n.º 1” de Beethoven nas mãos de Kempff ou Gilels (lento, cantabile, *legato* e *piano* “versus” rápido, *martellato*, brutal e forte...), até ao *Concerto Italiano* de Bach pelo Glenn Gould de 23 anos (1955) e pelo de 49 anos (1981).

Na abordagem que será feita na secção seguinte relativa à aprendizagem de cada uma das 28 peças que constituem a “Música de Piano para as Crianças” será apresentada uma visão mais pragmática, se bem que “bem informada” das obras, uma vez que esses comentários se destinam não só aos professores das crianças como às próprias crianças e pretendem assim, numa linguagem mais acessível do que a da restante investigação, fornecer a ambos ferramentas técnicas que lhes permitam, rapidamente, resolver alguns problemas, nomeadamente ao nível da dedilhação e do carácter e dificuldades de cada peça. Os comentários alicerçam-se porém em toda a reflexão teórica antes desenvolvida, sem a qual ser-nos-ia de todo impossível indicar, exceto de forma muito superficial, sugestões de abordagem das obras, por simples que estas pareçam, como salientámos já. O capítulo que se segue é, assim, necessariamente mais conciso, pragmático e direto do que aquele que por ora se termina, e destina-se – inclusive numa versão ainda mais resumida e acessível – a acompanhar a nova edição da “Música de Piano para as Crianças”.

8. O ponto de vista da pedagogia do piano

Este capítulo tem por função explicar os motivos últimos que nos levaram a escolher a “Música de Piano para as Crianças” de Lopes-Graça como tema central da investigação. Foram dois esses motivos, de ordem essencialmente prática:

1. Preparar uma nova edição, uma vez que a anterior, da Musicoteca, se encontra indisponível há vários anos.
2. Aproveitando o trabalho editorial e a investigação, juntar à edição o fac-simile do compositor e ainda a minha abordagem pedagógica de cada uma das 28 peças do ciclo. Esta abordagem poderá interessar aos professores de piano mais experientes mas, de forma geral, é essencialmente dirigida aos novos professores de piano e também aos estudantes.

O manuscrito da obra encontra-se no Museu da Música Portuguesa (MMP) - Casa Verdades de Faria, local do espólio do compositor, onde se encontra também uma cópia da única edição realizada até à data (Musicoteca, casa entretanto extinta), e que contou com a revisão e a edição do pianista Álvaro Teixeira Lopes. O MMP cede a cópia da edição da Musicoteca, bem como do manuscrito, a pedido (materiais usados neste trabalho), mas essa disponibilidade não ajuda a disseminar a obra da forma mais imediata, que é a de uma edição comercial.

A outra fonte de acesso a algumas das peças deste ciclo, se bem que incompleta, é o “Manual de Piano”, editado por Álvaro Teixeira Lopes e Vitali Dotsenko, no qual estão incluídas 12 peças da “Música de Piano para as Crianças” (“Estudo n.º 1”, “Melodia acompanhada n.º 2”, “Melodia acompanhada n.º 3”, “Estudo n.º 3”, “Estudo n.º 4”, “Recordação”, “Estudo n.º 5”, “Estudo n.º 6”, “Cânone a duas vozes”, “Baixo obstinado”, “Jogo das terceiras”, e “Tocata”), o que perfaz quase metade do ciclo, mas ainda assim ficam de fora 16 peças.

Tal como a edição da Musicoteca, o “Manual de Piano” também se encontra descontinuado (tratou-se de uma edição limitada), e por essa razão a nova geração de professores de piano tem a possibilidade de adquirir esta edição, sendo esta antologia acessível através de fotocópias ou do empréstimo dos originais que ainda se encontram nas escolas e em mãos de particulares.

Ao descobrirmos estas peças, que não conhecíamos previamente a esta investigação de mestrado, deparámo-nos com música musicalmente muito acessível, tendo em conta a escrita tipicamente complexa de Lopes-Graça. Neste ciclo, o compositor revela as suas marcas inconfundíveis (presença de intervalos de segunda constantes, cadências não resolvidas, figuras rítmicas aumentadas ou diminuídas consoante o compositor deseja “travar” ou acelerar o tempo, alternância constante de terceiras maiores e menores, etc.) sem no entanto deixar de escrever de forma acessível para as crianças.

As 28 peças da “Música de Piano para as Crianças” destinam-se aos primeiros anos de iniciação ao piano, embora não sirvam como “primeiríssimas” peças, uma vez que a mais simples de todas (“Estudo n.º 1”), embora escrita na chamada “posição dos 5 dedos”, já requer, da parte do aluno, a capacidade de tocar com as duas mãos em simultâneo e em uníssono, ou seja, em movimento paralelo – neste caso à distância de um intervalo de 5ª – que não é de forma alguma um dos exercícios mais fáceis de executar numa fase inicial (comparativamente, o movimento contrário será mais fácil...). Não obstante esta “limitação”, chamemos-lhe assim, este ciclo pode ser muito útil, não tanto do ponto de vista pedagógico enquanto exercícios puros, mas enquanto música de elevada qualidade e originalidade para os mais pequenos.

Pretende-se, assim, proceder à edição da obra, pela editora AVA - Musical Editions, que trabalha com base no *print-on-demand*, isto é, no imprimir as partituras à medida que estas vão sendo compradas, mantendo desta forma as partituras do catálogo permanentemente disponíveis. O segundo objetivo prático da investigação será o acompanhar dessa nova edição com comentários nossos relativos à abordagem pedagógica das peças, quer através da sugestão de dedilhações alternativas, ou da sugestão de uma ordem diferente de progressão

de dificuldade das peças, para que mais facilmente um professor encontre a peça que desejar dar a um determinado aluno.

Lopes-Graça organizou as peças deste ciclo (supostamente) por ordem crescente de dificuldade. Contudo, embora o compositor tenha tido excelente formação no piano, e para ele tenha escrito toda a vida, a composição era a vertente que dominava a sua vida profissional. Além disso, Lopes-Graça, embora visivelmente empenhado na questão pedagógica e didática do instrumento, nunca deu – não temos, à data, conhecimento de fontes que atestem tal tarefa – aulas de piano a crianças. Por essas razões falta, no nosso entender, a visão do intérprete / professor experimentado na organização destas peças. Existe, é certo, uma progressão ao nível dos conceitos e da própria escrita, que se vai tornando mais complexa, mas existem também peças claramente fora da ordem crescente de dificuldade, mesmo tendo em conta, e somente, a técnica de composição.

A questão que aqui nos intriga é o facto de, por vezes, nos depararmos com uma escrita aparentemente complexa numa peça que, fisicamente, para as mãos de um aluno de piano, acaba por se revelar mais fácil e mais confortável do que outras, aparentemente menos complexas de escrita. Uma vez que numa fase inicial de aprendizagem ao piano os alunos têm a tendência a memorizar padrões “geográficos” do teclado antes das notas, pode-se afirmar que os movimentos contrários (ou em espelho) serão sempre mais fáceis, do ponto de vista físico, de executar, do que movimentos paralelos, porque no primeiro caso os dedos utilizados são, à partida, os mesmos para ambas as mãos (“Estudo n.º 4”), sendo que os movimentos paralelos implicam dedos diferentes em simultâneo nas duas mãos (“Estudo n.º 3”):

Exemplo musical 37:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 9, “Estudo n.º 4”

Exemplo musical 38:

F. Lopes-Graça, “Música de Piano para as Crianças”, n.º 6, “Estudo n.º 3”

Assim sendo, apresentamos em seguida uma sugestão de ordenação para as 28 peças, por ordem crescente de dificuldade técnica, com base na fisionomia da mão do pianista, e divididas em três grupos, indicados na Tabela 12. Reiteramos que esta sugestão é, e será sempre, subjetiva. Não existe uma forma rigorosamente “científica” de criar esta ordem do ponto de vista pianístico, uma vez que as aptidões dos alunos são díspares; se para um aluno o movimento paralelo é mais difícil, para outro pode ser algo muito simples, e esta observação é válida para qualquer tipo de técnica, agógica ou outra questão musical.

Tabela 12: as 28 peças divididas em 3 grupos, de acordo com três níveis de dificuldade técnica.

Primeiro grupo - 11 peças	Segundo grupo - 11 peças	Terceiro grupo - 6 peças
Estudo n.º 1 (n.º 1)	Estudo n.º 5 (n.º 11)	Pequena música chinesa (n.º 24)
Estudo n.º 2 (n.º 3)	Canção da Serra da Estrela (n.º 12)	Canto dos batedores de água (n.º 19)
Estudo n.º 6 (n.º 13)	Cânone a duas vozes (n.º 14)	Canção beirã (n.º 25)
Estudo n.º 3 (n.º 6)	Melodia acompanhada n.º 4 (n.º 15)	Pentatonía (n.º 6)
Um bocadinho triste (n.º 7)	Canção alentejana (n.º 16)	Calidoscópico (n.º 27)
Estudo n.º 4 (n.º 9)	Brincadeira (n.º 17)	Tocata (n.º 28)
Simples canção (n.º 8)	Jogo das terceiras (n.º 20)	
Recordação (n.º 10)	Baixo obstinado (n.º 18)	
Melodia acompanhada n.º 3 (n.º 5)	Rosa, a pastorinha (n.º 21)	
Melodia acompanhada n.º 2 (n.º 4)	O branco e o preto (n.º 22)	
Melodia acompanhada n.º 1 (n.º 2)	Divagação (n.º 23)	

Propomos em seguida algumas sugestões relativas ao trabalho de preparação para cada uma das 28 peças. Estas sugestões não têm em conta a progressão das peças, ou seja, a abordagem é feita de forma independente e isolada, para cada peça, na sua ordem original no ciclo.

Ressalve-se igualmente que toda e qualquer sugestão de dedilhação, de fraseio e de outros parâmetros e contextos interpretativos deverá ser, dentro do respeito pelas indicações e ideias do compositor (incluindo a perspetiva filosófica: *vide* Henriques 2012), tomada como eminentemente subjetiva.

Não existem, no nosso entender, práticas pedagógicas *standard*, que possam ser aplicadas a qualquer aluno, não obstante o sucesso atual de métodos formalistas “de massa” como Suzuki, entre outros.

Cada aluno, cada “corpo e alma”, como refere Miguel Henriques, é único, e é na relação professor-aluno que as decisões devem ser tomadas, e não à priori:

“No caso do ensino da Música, onde predomina a relação individual professor-aluno, os estudos e reflexões sobre esta matéria escasseiam. A interação pedagógica entre dois indivíduos depende em grande parte das características pessoais e psicológicas de cada um. Por outras palavras, cada professor tem que encontrar o seu estilo próprio, sabendo de antemão que cada aluno é sempre um caso único e distinto. Isto não implica que a liberdade, a criatividade e a personalização do ensino por parte do professor não deva obedecer a princípios éticos inerentes a qualquer tipo de função pedagógica, dos quais se sublinha a obrigação por parte do docente do emprego da máxima atenção e cuidado, bem como do constante desenvolvimento da capacidade de adaptação e flexibilidade de comportamento no sentido de motivar o aluno. Esta postura, apesar de flexível e atenta, não deverá nunca reduzir a autoridade, a exigência competente e o dever de orientação e responsabilização pedagógica para as metas definidas nos planos de estudo.” (Henriques 2012, p. 186)

É nesta perspetiva de conselho propício a reflexão, de acordo com cada caso, que em seguida explanaremos a nossa visão pedagógica para cada uma das 28 peças do álbum “Música de Piano para as Crianças”, de Fernando Lopes-Graça.

Convirá ainda termos em atenção, na abordagem destas obras com crianças, e mesmo com estudantes mais avançados, que a música de Lopes-Graça, como referimos em capítulos anteriores desta investigação, é frequentemente entendida como “dissonante” (no sentido vulgar de “soar mal”), como confusa, demasiado complexa, etc. Esses preconceitos poderão, a nosso ver, resultar de uma inadequada aproximação interpretativa a estas obras, que vão desde uma incorreta interpretação do fraseado, da dinâmica e dos equilíbrios de planos sonoros, até um incorreto estudo das obras que permita a maior clareza e fidelidade possíveis ao texto musical.

Como refere Miguel Henriques, a música de Lopes-Graça é eminentemente lírica, melódica, como a de Chopin (compositor que sabemos ser da preferência de Lopes-Graça), e a harmonia, por complexa que seja, é muitas vezes alicerçada em intervalos simples, de 4ª e de 5ª, muito mais diatónicos do que o resultado da sua sobreposição, e é esse diatonicismo de base que convém tentar salientar, sob pena de o discurso musical ficar pesado, espesso, pouco

claro e, naturalmente, cair nessa espécie de vagueza que uma má interpretação estético-técnica de uma obra moderna tantas vezes produz, confundindo-se dessa forma os ouvintes em relação à obra, que surge não como o resultado de uma má abordagem, mas como intrinsecamente mal escrita:

“[...] Por exemplo, a predominância da melodia de natureza eminentemente orgânica e vocal tem a maior relevância. Quer isto dizer que a sua gestão, do ponto de vista idiomático e da sua métrica, deve ter em conta sobretudo as condicionantes de elasticidade e de respiração do canto e não do piano, numa leitura algo semelhante à obra de Chopin. Isto não exclui evidentemente outro tipo de métricas mais mecânicas, nomeadamente aquelas de tipo stravinskiano. Na escrita das texturas harmónicas mais densas ou dissonantes, a «chave do código» reside na procura do timbre (diria, da afinação) dos intervalos consonantes (de 4.^a ou 5.^a), ouvindo essa consonância em detrimento dos intervalos de 2.^a resultantes da sua sobreposição politonal.” (Henriques 2012, p.73)

Podemos ainda, a respeito da música de Lopes-Graça, citar o célebre dito de Schoenberg, que em resposta à pergunta “É a sua música moderna?”, respondeu: “A minha música não é antiga nem moderna, a minha música é apenas mal tocada!”¹

1. Estudo n.º 1

Esta peça permite ao aluno adquirir e consolidar uma posição da mão equilibrada na medida em que o terceiro dedo de cada mão toca em simultâneo, logo no primeiro compasso, sendo o dedo que separa os dedos 4 e 5 de uma lado, e os dedos 1 e 2 de outro. O dedo 5 na mão direita e o dedo 1 na mão esquerda não participam.

Sugere-se que, numa primeira abordagem deste Estudo nº1, o aluno faça um solfejo seguro de ambas as linhas, a da mão direita e a da mão esquerda. De seguida, sugere-se o seguinte exercício: tocar a linha da mão direita com ambas as mãos, à distância de uma oitava, e fazer

¹ Citação sem data, extraída de Genette, Gérard. 1997. *Immanence and Transcendence*, traduzida por G. M. Goshgarian. p. 102 e citada em https://en.wikiquote.org/wiki/Arnold_Schoenberg (tradução livre).

o mesmo relativamente à linha da mão esquerda. Desta forma, o aluno desenvolve a execução em uníssono, sendo necessário, para tal, ouvir muito bem o som unido e o equilíbrio sonoro.

Além disso, o aluno deve saber realizar, enquanto toca, a diferença entre a duração de uma semínima e de uma mínima.

Após o exercício acima sugerido, pede-se ao aluno para tocar tal como está escrito na partitura, e desta forma vai sentir, auditivamente, a riqueza das quintas perfeitas e paralelas.

Deve dar-se uma atenção muito cuidada às ligaduras de expressão, certificando-nos que as mãos “respiram” entre o final de uma ligadura e o início da ligadura seguinte.

A pausa de semínima (e única pausa, em toda a peça) tem um papel fundamental no delinear do final da secção intermédia e o regresso ao material do início (compasso 9), sendo de máxima importância o cumprimento da mesma, isto é: deve existir silêncio (respiração das mãos) nesse momento.

2. Melodia acompanhada n.º 1

A principal dificuldade nesta peça será a de sustentar, fisicamente, com o dedo 5 da mão esquerda, a nota prolongada (semibreve, fá), ao mesmo tempo que o polegar toca as notas Dó.

A nota Fá anteriormente mencionada deverá ter a duração de quatro tempos de semínima em cada compasso, do 1 ao 14. Já nos compassos 15, 16 e 17 essa mesma nota Fá tem durações diferentes (mínima com ponto – semínima mais mínima com ponto – semínima mais mínima), ou seja, três tempos, quatro tempos e por fim três tempos, causando uma certa instabilidade rítmica, em relação à regularidade que veio sendo apresentada nos compassos anteriores.

Já na mão direita deverá dar-se atenção às *appoggiaturas* (compassos 5, 11,13, 16 e 19), que surgem em três tipos de movimentos distintos: movimento ascendente (Sol-Lá-Sib, compasso 5; Fá-Sol-Lá, compasso 16), movimento descendente (Lá-Sol-Fá, compassos 11 e 13), e a combinação de movimento ascendente e descendente (Fá-Sol-Fá, compasso 19).

A primeira sugestão de preparação desta peça, em relação à dificuldade mencionada no início, para a mão esquerda, é a seguinte: o aluno deverá, primeiro, tocar as notas Fá-Dó em simultâneo, para encontrar uma posição da mão equilibrada, repetindo esse intervalo de quinta algumas vezes, até se sentir confortável. De seguida, sempre com a mão relaxada, deve levantar o polegar (que está no Dó) com calma e colocá-lo novamente na tecla do Dó. É importante que os músculos, tanto do dedo 5 como do dedo 1 estejam sem tensão, apenas a suficiente para que a mão e os próprios dedos não “desfaleçam”. Após este exercício, o aluno deverá tentar tocar pelo menos 3 compassos seguidos, cumprindo o texto tal como está na partitura, mas não o fazer de forma prolongada, para evitar, nesta fase inicial, fadiga muscular. Este tipo de trabalho deverá ser feito ao longo de vários dias, para dar tempo à mão de acomodar e amadurecer esse trabalho muscular.

O próximo passo, será o de solfejar a melodia da mão direita, sem as *appoggiaturas*, e de seguida cantá-la, com o nome das notas (também, e ainda, sem as *appoggiaturas*). Se possível, ainda nesta fase inicial (que poderá equivaler a uma única aula ou a um trabalho continuado realizado em casa), o aluno deverá saber a melodia da mão direita de memória, cumprindo as respirações indicadas pela ligadura de expressão, tendo em conta que a frase tem a duração de três compassos.

De seguida, o aluno deverá tocar a melodia ao piano, respeitando as respirações entre ligaduras de expressão e entre as frases, e ainda sem as *appoggiaturas*. O passo seguinte será o de trabalhar somente os momentos onde surgem as *appoggiaturas*, por forma a realizar um trabalho mais localizado, procurando sentir os diferentes movimentos: ascendente, descendente, e ascendente-descendente. Para que o aluno não confunda os diferentes movimentos das *appoggiaturas*, o aluno deverá entender, musicalmente, o objetivo de cada uma, isto é: a primeira *appoggiatura* (Sol-Lá-Sib) é em movimento ascendente e, no momento

em que surge, a frase fica em suspensão e por resolver (se de um arco se tratasse, a frase estaria no pico mais alto do mesmo), para depois ser resolvido na segunda vez que aparece (Lá-Sol-Fá), onde claramente existe um fecho da frase, motivo esse repetido dois compassos à frente. A quarta vez em que surge uma *appoggiatura*, é já perto do final (compasso 16) e mesmo assim em movimento ascendente, mas uma nova tentativa de tentar resolver e de encerrar a repetição da nota Lá (compassos 14 e 15). A última *appoggiatura* surge num movimento combinado ascendente-descendente, que neste caso serve para colorir a nota Fá da mão direita. O passo final, neste trabalho da mão direita, será o de tocar toda a melodia com as *appoggiaturas*.

No momento em que o aluno iniciar o trabalho de juntar ambas as mãos, recomenda-se que o faça com a mão esquerda a fazer o intervalo de quinta fixo durante cada compasso, por forma a facilitar e a clarificar o processo de tocar com ambas as mãos em simultâneo. Depois, ainda nesse processo de juntar as mãos, a mão esquerda poderá tocar somente Fá-Dó, sendo que o Dó terá a duração total de três tempos, mantendo sempre a nota Fá fixa na tecla correspondente. O passo final, será o de tocar a peça, tal como está escrita, mas sempre, e ainda, num tempo bastante confortável.

Existe ainda, na mão esquerda, um trabalho importante de clarificação nos compassos 15, 16 e 17, procurando que a duração de cada nota, em ambas as linhas, seja cumprida de forma diligente.

3. Estudo n.º 2

Este estudo procura, no nosso entender, desenvolver a independência e agilidade dos dedos 4 e 5 da mão direita, que são, normalmente, os dedos mais fracos. O motivo melódico, sempre que surge, inicia-se com o dedo 5, e são todos (os motivos) em movimento descendente. A estrutura das frases deverá ser entendida, ainda antes de o aluno fazer o trabalho de solfejo ou de tocar as notas ao piano; o professor deverá ajudar o aluno a delinear as frases e procurar que entenda a forma como o compositor varia cada motivo:

- Primeira frase - compassos 1 ao 5, sendo que os compassos 3, 4 e 5 são uma variação prolongada dos dois primeiros.
- Segunda frase - compassos 6 ao 10, sendo que os compassos 8, 9, e 10 são uma variação prolongada dos compassos 6 e 7.
- Terceira frase - compassos 11 ao 14, sendo que os compassos 13 e 14 são uma variação rítmica dos compassos 11 e 12.
- Quarta frase - compassos 15 e 16, sendo que o compasso 16 é uma variação rítmica do anterior.
- Quinta frase - compassos 17 ao 20 é um prolongamento, através de figuras rítmicas mais longas, das primeiras quatro notas desta peça (Ré-Dó-Si-Lá).

De seguida, será importante o aluno solfejar toda a linha da mão direita podendo, se quiser, e para estruturar melhor o trabalho, fazer uma pausa entre as frases. De seguida poderá tocar, ao piano, essa linha melódica, procurando que a mão execute uma rotação de pulso, da direita para a esquerda, “desenhando” um arco por cima.

No que à mão esquerda diz respeito, o aluno deverá primeiro tocar os intervalos que surgem, mas agrupando de duas em duas notas, isto é, Sol e Ré em simultâneo, e repetir este processo ao longo de toda a peça, até ao final (vão surgir, para além dos intervalos de quinta, os intervalos de quarta e de terceira). Ocasionalmente surgem pequenos motivos melódicos na mão esquerda (nas notas inferiores), que são importantes, pois diferenciam-se da estabilidade da nota Sol): Sol-Lá-Si (compassos 6 e 7) e Sol-Lá-Lá-Si (compassos 8 ao 10). Assim sendo, o aluno deverá executar estas passagens de forma melódica e ouvi-lo precisamente dessa forma. No que diz respeito às notas superiores da mão esquerda, por contraste à nota Ré constante ao longo da peça, surge a nota Dó em três momentos: compassos 12, 14 e 15-16.

No que à agógica diz respeito, é importante respeitar a indicação *poco ritard.* e cumpri-la somente a partir desse momento, e não antes. A própria escrita, a partir do compasso 17 já prepara o *ritardando* que o compositor pretende, sendo necessário alterar o tempo somente a partir do compasso 19.

4. Melodia acompanhada n.º 2

O desafio nesta peça será o equilíbrio sonoro entre ambas as mãos, essencialmente porque temos uma melodia na mão mais fraca (mão esquerda) e o acompanhamento na mão mais forte (mão direita). Sugere-se que o aluno solfeje a melodia da mão esquerda e que delimite as frases, que são, como é típico em Lopes-Graça, irregulares: 4 + 4 + 2 + 3 + 2 + (4 + 2).

De seguida deverá ser feito um trabalho auditivo diligente entre a mão esquerda e a mão direita. Procura-se que a linha da mão esquerda se ouça mais do que o acompanhamento da mão direita e assim, para efeitos de exercício, recomenda-se que o aluno toque a mão esquerda na dinâmica *forte*, mas sem forçar o som. O passo seguinte será trabalhar de acordo com este exemplo: A mão esquerda toca os dois primeiros compassos (Sol-Lá-Si-Dó), mas a mão direita toca somente a primeira terceira de cada compasso (isto é, a terceira Mi-Sol mínima dos compassos um e dois), mas fazê-lo numa dinâmica bem inferior à da nota Sol da mão esquerda, no compasso 1, e à da nota Dó no compasso 2. A ideia é que a mão direita não interrompa o som das notas Sol e Dó da mão esquerda, e que o aluno consiga ouvir a duração completa de dois tempos dessas mesmas notas (Sol e Dó). Este exercício aplica-se a toda a peça, sendo o foco principal o da mão direita nunca interromper, em circunstância alguma, a mão esquerda em termos de intensidade de som. O aluno poderá imaginar, também, o tipo de som de um violoncelo para a melodia da mão esquerda, se o ajudar a obter uma sonoridade mais profunda.

Muito importantes são, também, as pausas, isto é, procurar que as notas dobradas do final de cada compasso não se prolonguem para o início do compasso seguinte, sendo necessário nesse preciso momento ouvir-se somente o som da mão esquerda.

5. Melodia acompanhada n.º 3

As indicações de pedal nesta peça, indicadas pelo compositor, sugerem que este pretende alguma dissonância sonora ocasional, ao contrário do que um professor ensinaria a um aluno.

Por norma, a utilização do pedal servirá para dar cor, mas evita-se mistura de harmonias ou de dissonâncias.

Mas há exceções e esta peça é um exemplo de uma dessas exceções. No entanto, Lopes-Graça não parece ser, no nosso entender, muito coerente no que pretende em relação ao pedal: se nos primeiros 4 compassos pede pedal único, já nos compassos 9 a 12 (que são exatamente iguais aos 4 primeiros), Lopes-Graça sugere mudança de pedal a cada compasso.

Depois, há uma mistura de harmonias nos compassos 15 e 16, uma vez que o compositor pede o mesmo pedal para esses dois compassos, mas aqui entende-se a razão e, na minha opinião, prende-se com a intenção de dar seguimento à linha melódica, embora não seja uma razão absoluta.

Em todo o caso, numa primeira abordagem a esta peça, o aluno não deverá utilizar o pedal de forma alguma, sendo necessário, primeiro, entender as harmonias da mão esquerda, e o desenho melódico da mão direita. Ainda no que diz respeito à mão direita, Lopes-Graça sugere uma dedilhação muito específica nos compassos 9, 10, 11 e 12, por forma a preparar o compasso 13.

Uma forma tradicional de preparar a mão esquerda será a de agrupar as três notas de cada compasso, por forma a que se ouça a harmonia completa (Lá-Dó-Mi e Lá-Si-Ré), e as notas dobradas à distância de uma terceira maior/menor (compassos 8, 19, 21 e 24) e de uma segunda maior/menor (compassos 23, 25, 26, 27 e 28). No momento em que se começa a juntar as duas mãos, a mão esquerda deverá continuar a ser executada, não em arpejo como indica a partitura, mas em acorde. O aluno poderá, por exemplo, tocar o acorde de Lá menor no início da peça, e manter a mão nessa posição até ao compasso 7, sem levantar a mão, para que assim sinta os momentos diferenciadores (compasso 8, por exemplo).

6. Estudo n.º 3

Ouvindo a única gravação discográfica que existe destas peças (José Eduardo Martins / PortugalSom 2012), o pianista termina a ligadura de expressão com um ligeiro *stacatto*. Embora Lopes-Graça não tenha indicado esse tipo de articulação, auditivamente funciona bem, mas resta a dúvida: como ensinar esta peça a um aluno? Ensinando o bom hábito de, em primeiro lugar, cumprir de forma honesta o que o compositor deixou na partitura? Ou ensinar, desde logo, a liberdade de interpretação, alterando ligeiramente as articulações? Tendo em conta que Lopes-Graça é bastante preciso naquilo que pretende com as peças, o mais seguro será, na minha opinião, ensinar o aluno a respeitar e a cumprir primeiro tudo o que o compositor deixou na partitura. Esse será sempre o primeiro passo. Assim sendo, deverá haver separação entre cada compasso, respeitando as ligaduras de expressão, e sem fazer *staccato* na segunda nota de cada compasso, em ambas as mãos.

Posto isto, será necessário fazer o aluno ver que a linha, tanto da mão direita, como da mão esquerda, uma vez que estão em uníssono, divide-se em duas, e a título de exemplo, vou utilizar os compassos 1 a 4: a linha inferior será Dó-Ré-Mi-Fá# (escala de tons inteiros) e a linha superior será Sol-Sol-Sol-Sol. Assim sendo, o aluno deverá solfejar essa linha inferior, de carácter claramente melódico, e depois tocá-la ao piano, com ambas as mãos em uníssono. No que diz respeito a essa linha inferior, de tons inteiros, será importante o aluno ter noção de que toda a peça está apresentada dessa forma, exceto na última nota, já no último compasso, onde surge uma subida de meio-tom (Dó-Dó#, compassos 46 e 47), já que isso poderá influenciar o timbre ao longo da peça.

Ainda antes de tocar a peça, tal como está escrita, será interessante o aluno tocar em notas dobradas, isto é: no primeiro compasso, toca Dó e Sol em simultâneo, durante os dois tempos do compasso, com ambas as mãos, depois no segundo compasso toca Ré e Sol em simultâneo, os dois tempos do compasso, com ambas as mãos, e assim por diante. Desta forma, o aluno adquire a sensação física desses intervalos (5ª, 4ª, 3ª e 2ª) e desenvolve a sensibilidade para a riqueza sonora de cada intervalo.

Por fim, é desejável que o aluno procure um equilíbrio entre a linha melódica e as notas Sol que a complementam, tentando não as distanciar demasiado, mas que a melodia seja fraseada (Dó-Ré-Mi-Fá#) e que não seja interrompida pelas notas superiores (sol).

7. Um bocadinho triste

Esta é uma peça relativamente simples do ponto de vista físico, uma vez que aborda a execução em espelho (ou em movimento contrário). Contudo, para que não seja uma aprendizagem mecânica por esse motivo (facilidade física), propõe-se um exercício que ajude o ouvido polifónico do aluno, isto é, que o ajude a ouvir as duas linhas em simultâneo. O exercício é o seguinte: isolar os primeiros três compassos e tocar a linha da mão direita com as duas mãos em simultâneo e à distância de uma oitava. De seguida, fazer o mesmo com a linha da mão esquerda. Desta forma, o aluno irá ouvir cada linha de forma individual mas de forma ativa, uma vez que terá ambas as mãos a participar, e por isso, aprende o contorno melódico de forma mais profunda. Ao fazer este trabalho, o aluno terá no seu ouvido e na sua memória ambas as linhas de forma distinta, ajudando a que, ao executar esses três compassos tal como estão escritos, consiga ouvir as duas linhas em simultâneo.

8. Simples canção

Embora a abordagem pedagógica destas peças esteja a ser feita de forma individual, sem relação entre as peças, não podemos deixar de referir que, nesta peça, o trabalho sugerido será o oposto do que foi sugerido na peça anterior. Esta peça, Simples canção, aborda o uníssono entre ambas as mãos, e a nossa proposta será a seguinte: tocar a movimento contrário, com ambas as mãos, a linha da mão direita, ou seja, a mão esquerda toca com a mesma dedilhação da mão direita. Exemplo para o primeiro compasso: a mão esquerda tocaria as seguintes notas e a seguinte dedilhação: Si-Mi e Fá-Mi-Sol-Lá/ 1-5 e 4-5-3-2. Este tipo de exercício ajuda a desconstruir uma peça relativamente simples ao nível da escrita e cria uma oportunidade de se exercitar a destreza digital e o ouvido polifónico.

9. Estudo n.º 4

O centro desta peça é o Dó e o Si, na mão direita e na mão esquerda, respetivamente, com os polegares, e à distância de uma segunda menor. Fisicamente é uma peça bastante simples no que diz respeito ao posicionamento da mão no teclado devido a esse apoio central, e no movimento em espelho (ou contrário).

Ao atribuir esta peça a um aluno de iniciação com 6 anos de idade será necessário ajudá-lo na leitura do texto e do ritmo, uma vez que a parte física já está assegurada. Do meu ponto de vista, não existe problema se uma criança desta idade não souber ler de forma autónoma o texto desta peça, pois estará a desenvolver outras competências, nomeadamente destreza digital, conhecimento da geografia do teclado e abertura auditiva aos intervalos de segunda menor.

Será importante o aluno respirar com o pulso nos momentos onde Lopes-Graça indica *staccato* no final de uma ligadura de expressão.

Como complemento à aprendizagem desta peça, poderá ser interessante pedir ao aluno para imaginar um personagem, mas lanço aqui uma sugestão: o personagem é um robot que funciona à corda que, a dado momento, perde movimento (Compasso 8), retomando a sua “vivacidade” até que, pouco a pouco, a partir do compasso 12 vai perdendo a corda até, finalmente, ceder e cair (nota Sol acentuada no compasso 16).

10. Recordação

Esta é a peça mais curta de todo o ciclo (total de 15 compassos) não sendo, no entanto, a peça mais fácil de todas, mas é relativamente acessível.

A mão direita mantém-se num âmbito de cinco notas ao longo de toda a peça. Começa na posição Lá (Lá-Dó-Mi), desloca-se meio-tom acima (Si^b-Ré-Fá, compasso 7), e ainda um tom abaixo (Sol-Si-Ré), possibilitando ao aluno manter a boa posição da mão tendo que

proceder somente à deslocação dessa mesma posição, alterando somente quando passa para Sib-Ré-Fá, uma vez que o polegar apanha uma tecla preta (Sib), obrigando a um ajuste da mão diferente do da posição Lá (ex.: compasso 2) e da posição Sol (ex.: compasso 8). A forma tradicional de preparar a mão direita será a de agrupar as notas de maneira a formar um acorde fixo.

Na gravação discográfica de José Eduardo Martins já mencionada, o pianista toma a liberdade de articular o final das ligaduras de expressão da mão esquerda (toca em *staccato*). Na minha opinião, poderia ser uma opção válida caso a peça retratasse uma melodia de carácter visivelmente popular e alegre, o que não é o caso. O título da peça remete-nos para uma ambiência mais melancólica e muito mergulhada em *legati*, pianisticamente. Terá de haver uma separação entre o final de uma ligadura de expressão e da seguinte, mas sem articular a nota final.

Ainda em relação à questão da articulação, atenção deverá ser dada ao seguinte: no compasso 12 existe uma separação entre a primeira e a segunda nota da mão esquerda, ao mesmo tempo que a mão direita se mantém sempre em *legatto*. Logo de seguida, entre o compasso 12 e 13 existe uma separação na mão direita entre esses dois compassos enquanto a mão esquerda sustém uma nota que atravessa ambos os compassos. É o único sítio em toda a peça onde isto sucede, e por isso é importante destacar este tipo de articulação.

11. Estudo n.º 5

Este estudo pretende abordar e desenvolver a rotação de pulso da mão direita (o pulso roda por baixo no movimento ascendente e roda por cima no movimento descendente), e a simultaneidade de diferentes tipos de articulação entre a mão direita e a mão esquerda. O primeiro exemplo é ilustrado logo pelos dois primeiros compassos: a mão direita ligar todas as notas, ao mesmo tempo que a mão esquerda executa o *staccato* nas semínimas; de seguida, nos compassos 3 e 4 a mão direita deverá respeitar a separação de ligaduras entre ambos os compassos (isto é, “respirar”) enquanto a mão esquerda sustenta uma nota ligada do 3º para o 4º compasso. Observa-se neste estudo, uma vez mais, a característica de Lopes-Graça na

forma como toma uma parte do motivo melódico e o repete algumas vezes. Atenção deverá ser dada à pausa de colcheia presente no compasso 19 (onde surge, pela primeira vez, o 3/4. A dedilhação sugerida pelo compositor desafia um pouco o tipo de dedilhação mais simples que normalmente se escolhe quando estamos a ensinar uma criança, no entanto, a dedilhação sugerida promove e desenvolve a destreza digital do aluno. Miguel Henriques, citando Grigory Kogan, parece apoiar esta ideia, com a qual tendemos a concordar:

“[...] Grigory Kogan refere: O desconfortável pode eventualmente ser preferível ao confortável se exprimir de forma mais clara e transmita melhor as intenções do compositor ou do intérprete para o público.” (Grigory Kogan, “Atravessando a Porta da Mestria”, Sovetsky Kompositor, 1961, citado em Henriques 2012, p. 62)

12. Canção da Serra da Estrela

Devido ao estilo polifónico desta peça, será importante e primordial que o aluno prepare de forma segura cada linha antes de juntar as mãos. Por comparação às 11 peças anteriores, esta será, talvez, a mais difícil de preparar. Em primeiro lugar deverá o aluno saber a melodia, que tem um carácter de melodia popular, não tendo Lopes-Graça feito menção à origem dessa mesma melodia, ou se será uma melodia inspirada no cariz popular. Por ser uma melodia vocal (ver indicação *cantato* no compasso 4), o aluno deverá cantá-la e procurar memorizá-la. Somente após esse passo poderá então executar a mesma ao piano, procurando logo respeitar a dedilhação sugerida pelo compositor. O professor deverá questionar o aluno sobre a estrutura da peça, isto é, procurar que o aluno perceba (e ajudá-lo nesse sentido) como estão organizadas as frases: existem três macro-frases, sendo a primeira entre os compassos 4 e 12, a segunda entre os compassos 12 e 20, e a terceira (repetição da segunda, mas transposta uma oitava acima) entre os compassos 20 e 27.

Em seguida, a preparação da linha da mão esquerda deverá ser muito cuidada, devido à sua riqueza cromática. Embora a linha da mão direita se repita (frases 2 e 3), o contraponto apresentado pela mão esquerda é sempre diferente. Assim, preparar a linha da mão esquerda implica perceber o âmbito intervalar entre a nota mais grave e a nota mais aguda, bem como saber quais são os intervalos que não são cromáticos (isto é, que são maiores que meio-tom).

Tanto na primeira como na segunda frase, a mão esquerda inicia com duas notas Ré à distância de uma oitava, imitando, talvez, os sinos de uma qualquer igreja; já na terceira frase o material inicial é diferente. Depois, o âmbito intervalar da primeira frase é de uma 4ª aumentada (Dó-Fá#), existindo um movimento ascendente entre o compasso 8 e 11, e de seguida um movimento descendente que termina na nota Mi (compasso 13); na segunda frase o âmbito intervalar é de uma 4ª aumentada em movimento ascendente (compassos 16 a 17), movimentando-se depois a linha em movimento descendente até à nota Lá (compasso 19), estacionando-se na nota Dó (compasso 21); por último, na terceira frase, existe um pequeno movimento descendente de Dó para Lá sustenido (compassos 23 e 24) no início e de seguida um movimento ascendente até à nota mais aguda desta linha, Fá natural, surgindo no fim a nota Lá natural (compasso 28), que será a nota mais grave desta terceira linha.

Lopes-Graça termina esta peça retomando o material da introdução (compassos 1 - 4), adicionando no final um apontamento de cor com um intervalo de 4ª aumentada na mão esquerda, cuja nota superior, por sua vez, tem uma relação de 4ª perfeita com a nota Mi da mão direita.

13. Estudo n.º 6

Este pequeno estudo permite desenvolver a execução de uma forma de escrita em contratempo entre ambas as mãos, sendo a mão esquerda a mão estável. Lopes-Graça querera uma pequena respiração entre cada ligadura (isto é, entre cada compasso), mas será importante que o aluno execute esta linha como se de uma longa linha se tratasse. Por outro lado, a mão direita surge em contratempo e tem pausa de colcheia no início de cada compasso, com exceção para os compassos finais (compassos 15 e 16). Estas pausas de colcheia são importantes, isto é, nesse momento deverá ouvir-se somente a nota que a mão esquerda executa.

De seguida, para dar início à preparação deste estudo, sugere-se a divisão do mesmo nas seguintes secções: A (compassos 1 - 4), B (compassos 5 - 9), C (compassos 10 - 13) e D (compassos 14 - 17).

Este é o tipo de peça, na qual se poderia fazer um trabalho com ambas as mãos desde o início, devido ao tipo de escrita “em espelho”. Ou seja, o aluno poderá compreender e tocar toda a secção A só com a mão esquerda, e logo de seguida a mesma secção só com a mão direita, para depois executá-la com ambas as mãos em simultâneo. De seguida, utilizará o mesmo processo para as secções seguintes. A ideia do “espelho” tem uma exceção no 4º tempo dos compassos 12 e 13 (a mão esquerda vem do Si para o Dó, mas a mão direita vem do Lá para o Fá).

Lopes-Graça não deixou indicações de dinâmica, o que poderá sugerir que este elemento será construído ao critério do professor e aluno, sendo possível, também, executar toda a peça numa mesma dinâmica *mezzopiano* criando uma plenitude sonora e deixando a sincopação “dar vida” à peça.

14. Cânone a duas vozes

Esta é a primeira peça polifónica imitativa do ciclo, cujo motivo melódico é apresentado num âmbito de 4ª aumentada (Sol – Dó #) e construído em três compassos. Temos uma primeira parte, entre os compassos 1 e 10, e que está dividida em três secções: compassos 1 -3, 4 - 6, e 7 - 10; uma segunda parte entre os compassos 11 e 18, que culmina numa suspensão e numa respiração indicada pelo compositor; uma terceira parte entre os compassos 19 e 25, e que está dividida em duas secções: compassos 19 - 21 e 22 - 25; uma quarta parte, final, entre os compassos 26 e 34.

Feita a análise estrutural da peça, será altura de analisar o motivo melódico e de que forma Lopes-Graça elabora técnica da imitação. A mão direita inicia a peça e apresenta o motivo de três compassos (compassos 1-3), e de seguida a mão esquerda inicia no segundo tempo do compasso imitando o motivo apresentado pela mão direita, exceto nas últimas três notas, nas quais Lopes-Graça aumentou o valor da figura rítmica de colcheia para semínima. O aluno deverá, assim, fazer algumas experiências, nomeadamente tocar somente o motivo da mão direita com ambas as mãos em simultâneo e à distância de uma oitava, e de seguida

utilizar o mesmo processo para o motivo da mão esquerda. Pretende-se, assim, que o aluno sinta e ouça a pequena diferença que existe no final de cada motivo. O mesmo se aplica para os compassos 4-7. Já nos compassos 7 a 10, o compositor está somente a repetir a “cabeça” do motivo (Sol-Lá-Si-Dó#), e depois o mesmo em movimento descendente nos compassos 9 e 10.

Na segunda parte, o ritmo abranda, ou seja, passamos de uma sequência de colcheias na primeira parte, para uma sequência de semínimas e mínimas, num movimento ascendente entre duas notas Dó, e numa extensão de uma oitava. Nesta secção sugere-se uma dedilhação diferente da indicada pelo compositor (ver Anexo 6).

A terceira parte é semelhante à primeira na medida em que é apresentado o motivo melódico, sendo que desta vez Lopes-Graça introduz o bemol na nota Si do compasso 24, quando até aqui o Si foi sempre natural, resultando uma “cor” sonora diferente.

Por fim, parte final que, no meu entender, se inicia no compasso 26, onde Lopes-Graça reintroduz o motivo Sol-Lá-Si-Dó#, na mão direita, mas que, pela primeira vez, é transformado em semínimas. A imitação, feita pela mão esquerda, surge precisamente no compasso seguinte. O compositor irá criar ligeiras variações ao motivo principal até ao final, terminando com uma 4ª aumentada (Sol-Dó#). Toda esta parte final é desenvolvida sempre dentro do âmbito da 4ª aumentada já mencionada, e toda a peça se mantém dentro desse âmbito intervalar, com exceção, como já foi referido, para a segunda parte (compassos 11-18) onde existe uma extensão de uma oitava entre a nota mais grave a nota mais aguda da mão direita.

Por forma a criar uma definição clara do motivo, sugere-se um pequeno crescendo entre a nota Sol e a nota Dó#, e um crescendo um pouco maior entre as notas finais do motivo (Sol - Lá- Si). Entre o compasso 7 e o compasso 11 sugere-se um crescendo gradual, para de seguida haver um momento de distensão até ao compasso 18, onde está indicado *poco rit.*, uma suspensão na nota Fá, e uma marca de “respiração”. Estas são, somente, sugestões que poderão ajudar a estruturar melhor a peça em termos arquitetónicos, pois Lopes-Graça deixou

somente a indicação de *mezzoforte* no início da peça, que perdurará até ao compasso 28, onde existe um crescendo até *forte*, para subitamente no compasso seguinte se executar as notas finais em *piano*.

As respirações são importantes, e referem-se a todos os finais de ligaduras que constam da partitura, embora na segunda parte (compassos 11-18) sugira que as respirações sejam feitas de dois em dois compassos (compasso 11-12 / respiração / compasso 13-14 / respiração / etc.). Por respiração entende-se o libertar a mão levantando um pouco o pulso.

15. Melodia acompanhada n.º 4

Tal como na “Melodia acompanhada n.º 2” (peça n.º 4), Lopes-Graça pretende, nesta peça, desenvolver o “desenho” melódico na mão esquerda, sendo que na “Melodia acompanhada n.º 2” a mão esquerda tem o papel de desenvolver não só o “desenho” melódico, mas também o *legato*. Contudo, nesta quarta melodia acompanhada, a melodia tem notas separadas e, ocasionalmente, com algum *legato*, sendo essencial manter o carácter *cantando*, como indica Lopes-Graça.

De uma forma geral, observando a partitura, nota-se uma primeira parte definida e estruturada até ao compasso 23. A partir do compasso 24 Lopes-Graça vai, aos poucos, e utilizando o material exposto na primeira parte, tornando a peça mais complexa, seja alterando as notas da mão esquerda nos compassos 27-30, subindo um tom, mas também alterando o acompanhamento, feito pela mão direita, trocando o Si natural pelo Si bemol. Altera também a própria figuração arpejada da mão direita pela alternância entre duas notas, em intervalo de terceira menor a partir do compasso 37 até ao final da peça. Assim, tendo começado de forma mais aberta no início, Lopes-Graça vai “apertando” o texto musical repetindo de forma obstinada elementos da mão esquerda e da mão direita. Esta ideia em *stretto* é típica de Lopes-Graça, e nesta peça o compositor utiliza-a de forma mais prolongada do que nas peças anteriores.

Sugerimos que se façam respirações entre os seguintes compassos: 6-7, 10-11, 16-17, 23 - 24, 27-28, 31-32, 38-39, e 44-45. As respirações dizem respeito somente à mão esquerda, sendo que a mão direita deverá seguir a sua execução de forma inabalável.

16. Canção alentejana

Tratando-se uma peça com uma melodia de cariz popular, será necessário o aluno começar por solfejar a mesma e, de seguida, cantá-la, dizendo o nome de cada nota. Uma vez que essa mesma melodia (apresentada logo no início e até ao compasso 9) torna a aparecer novamente, transposta uma oitava abaixo, a partir do compasso 15, o aluno tem, assim, o texto da mão direita praticamente quase todo sabido. O passo seguinte será verificar se cumpriu as indicações de ligadura deixadas pelo compositor, que nos remetem para o aspeto vocal e verbal da melodia.

Existe um pequeno episódio que estabelece a separação entre as duas vezes que a melodia aparece, e esse episódio situa-se entre os compassos 10 e 14, e tem uma textura de âmbito reduzido e repetido, sendo que na mão esquerda existe uma alternância entre o Dó e o Dó sustenido. Nesta secção central aparece, pela primeira vez, a clave de Fá em ambas as mãos.

A mão esquerda apresenta-se aqui, como um complemento harmónico à melodia da mão direita. O primeiro arpejo ascendente (Ré, Sol, Si, Dó), em conjunto com o arpejo correspondente na mão direita resulta numa sonoridade que nos remete à ideia das “trompas de caça”, com os intervalos de quintas e terceiras, ideia que se aproxima da temática sugerida pelo título da peça. O aluno deverá procurar a simultaneidade absoluta na execução das duas mãos para que se obtenha esse efeito de trompas de caça. A mão esquerda segue, também, o “desenho” melódico da mão direita na medida em que Lopes-Graça utilizou as mesmas indicações de ligadura, sugerindo que ambas as mãos deverão “respirar” de igual forma. A exceção será feita mais tarde, quando a mão direita repete a melodia uma oitava abaixo (a partir do compasso 14 até ao final da peça) onde a mão esquerda apresenta, de forma obstinada, quintas perfeitas (Dó-Sol) nos tempos fortes de cada compasso (1º e 3º tempo), passando depois por uma alteração cromática no Dó, passando a Dó sustenido, no compasso 19, desaguando depois na quinta perfeita Sol-Ré no compasso 21.

No último tempo do compasso 24, a mão esquerda apresenta uma quarta perfeita Sol-Dó, cuja nota Sol se prolonga até ao final da peça. Será importante pedir ao aluno que exerça mais peso no dedo 5, que corresponde à nota Sol, para que se ouça o prolongamento da mesma até ao final da peça, e também para que se ouça a mudança de cor quando a nota superior muda de Dó para Mi bemol.

17. Brincadeira

Esta peça é notoriamente um jogo entre as teclas brancas e as teclas pretas, sendo também uma alternância constante entre o que se pode considerar de “pergunta” e “resposta”, provindo o título de uma das duas características mencionadas. Ambas as mãos estão estacionadas na posição dos cinco dedos (exceto somente os últimos 3 compassos, na mão esquerda), sendo, por isso, uma peça indicada para aqueles alunos que ainda não extravasaram esse âmbito intervalar no seu repertório. Contudo, para efeitos de leitura do texto, será necessário a ajuda do professor, pois apesar de fisicamente poder ser uma peça acessível a um aluno iniciante, já não o será em termos de leitura, pelo menos numa primeira abordagem.

O primeiro passo será explicar ao aluno como funciona o jogo de “pergunta e resposta”, isto é, mostrar-lhe o início de cada “pergunta” e de cada “resposta” para que o aluno apreenda a arquitetura geral da peça. De seguida, solfejar e cantar a linha da mão direita, e identificar as diferentes secções, que poderão ser: A - compassos 1 - 5; B - compassos 5 - 9; A' - compassos 9 - 13; C - compassos 13 - 15; Coda - compassos 15 - 18.

A mão direita tem, entre as duas primeiras notas (sempre iguais) e a terceira nota, um intervalo de 3ª (modo menor ou maior será irrelevante nesta primeira abordagem, uma vez que a mão direita está assumidamente apresenta somente nas teclas brancas). Já a mão esquerda tem as suas “respostas”, entre as duas primeiras notas (sempre iguais) e a terceira nota, um intervalo de 5ª (exemplo: A) e de 4ª (exemplo: B). Exceção será feita, para a mão esquerda, nos compassos 12 e 13 onde a mesma desloca-se da posição dos cinco dedos estabelecida desde o início para um tom acima (de Sol sustenido para Si bemol), regressando depois à posição Dó#-Sol# no compasso 14.

Aqui entendemos a coda como sendo o intervalo de 6^a que se inicia no terceiro tempo do compasso 15, onde existe uma espécie de concordância, por fim, entre ambas as mãos, uma vez que tocam o mesmo ritmo em simultâneo até ao final da peça.

Pede-se atenção à articulação indicada pelo compositor, como por exemplo no compasso 2 onde a mão esquerda tem de tocar as notas separadas enquanto a mão direita liga três notas (Mi-Fá-Mi). Este tipo de articulação mantém-se inalterável até ao compasso 13, onde Lopes-Graça elimina-a até ao compasso 16.

18. Baixo obstinado

Esta é a segunda peça do ciclo no compasso 5/4, sendo que na primeira (peça n.º 8 “Simple canção”) o texto musical de ambas as mãos apresenta-se em uníssono, e por isso, trata-se de uma escrita mais simples do que a presente peça. Lopes-Graça não considerou a primeira como “treino” para esta aqui, pois a escrita é bastante diferente, mas poderá ser uma boa abordagem inicial para o aluno sentir as diferentes formas de dividir um compasso 5/4.

A mão esquerda tem uma pedal Dó-Sol no registo grave ao longo de toda a peça e, apesar da repetição e, por essa razão, parecer fácil, não o é. O aluno deverá tomar consciência que, sendo um baixo *ostinato*, este não poderá sofrer oscilações de pulsação ou de articulação, sendo a exceção as indicações de dinâmica que, mesmo assim, variam muito pouco: *piano* desde a primeira nota até ao compasso 17, *mezzoforte* súbito no compasso 18, e novamente *piano* no último compasso.

De seguida, para a mão direita, poderão ser seguidas diferentes formas de prepará-la, desde que haja uma construção lógica. A minha sugestão será, primeiro, perceber os padrões rítmicos, isto é, se existe repetição de padrões. Identifico 4 tipos de padrões rítmicos, sendo dois deles repetidos uma segunda vez. O primeiro padrão rítmico surge duas vezes, nos compassos 3 - 5 e 18 - 20; o segundo surge também duas vezes, nos compassos 6 - 9 e 10 - 13; o terceiro surge somente uma vez, nos compassos 13 - 17; e por fim o último surge precisamente a caminho do final da peça, nos compassos 20 - 27. O aluno poderá identificar

cada um com as letras A, B, C e D (a utilização de letras será útil para o que se refere no parágrafo seguinte). Aconselha-se ao aluno fazer o solfejo desses padrões rítmicos, e se necessário, escrevê-lo numa folha para realizar um trabalho puramente rítmico.

O segundo passo será compreender a linha melódica, apresentada em notas duplas, com intervalos de terceira, quarta, quinta e sexta, sendo necessário separar as duas linhas e trabalhar cada uma individualmente. O objetivo será, novamente, a busca de padrões, e que isso possa ajudar o aluno a melhor compreender o texto musical e, por conseguinte, aprendê-lo melhor. Analisando visualmente, ainda sem solfejo ou execução ao piano, é possível verificar que existe uma nota constante em várias secções, e trata-se da nota Sol, que funciona quase como nota pedal, e surge nos compassos 3-5 e ao longo dos compassos 10 - 23. Isto significa que o 5º dedo deverá tocar essa nota de tal forma que o som resulte bem timbrado, e que se ouça o efeito da nota repetida, a já mencionada nota pedal. O único sítio onde Lopes-Graça não utilizou essa nota pedal foi entre os compassos 6-9, e é precisamente o único sítio onde a linha melódica está num registo mais superior. De resto, estando a nota Sol (pedal) na linha superior das notas dobradas, o elemento melódico está sempre na linha inferior, conferindo à mesma uma sonoridade mais “escura”. O aluno deverá então, solfejar e cantar essa linha inferior, ao longo de toda a peça, e identificar variações que possam surgir. Por exemplo, a linha dos compassos 10-13 é repetida nos compassos 13-17, mas com algumas variações. É importante o aluno ter esta consciência, pois mais tarde quando juntar ambas as mãos, essa mesma linha vai ser sentida de forma diferente.

No momento em que o aluno inicia o processo de juntar ambas as mãos, será importante analisar de que forma se encaixam. Verifica-se que nas secções A e B, o encaixe entre as duas mãos é exatamente igual durante todo o primeiro compasso e os dois primeiros tempos do compasso seguinte; já nas secções C e D, o encaixe difere, na medida em que, em vez de a mão direita iniciar no início de um compasso, nestas duas últimas secções a mão direita inicia no 4º tempo do compasso, mantendo-se o encaixe igual nos dois compassos seguintes. Este tipo de observação irá ajudar o aluno no trabalho de junção de ambas as mãos. Sugere-se, também, a execução de ambas as mãos somente com batidas rítmicas, em cima do tampo (do teclado) do piano ou de uma mesa, sendo que quando o foco é total só na parte rítmica, facilita a aprendizagem. De resto, o aluno deverá, assinalar os pontos de encaixa entre a mão

direita e a mão esquerda que lhe são mais complexos e trabalhá-los lentamente, mantendo sempre a estabilidade da pulsação obstinada da mão esquerda. Em termos auditivos, o aluno deverá, também, conseguir ir ouvindo a duração de cada harmonia da mão direita, e é por essa razão que Lopes-Graça deixa logo no terceiro compasso a indicação de *sonoro*, querendo com isto que a mão direita tenha mais som do que a mão esquerda, mas também que o aluno ouça a duração das harmonias. Atenção deverá ser dada ao pequeno momento polifônico na mão direita no compasso 22 em que o Mi desce meio-tom. Por fim, o *sforzando* indicado no compasso 23 deverá ser bastante acentuado para que se ouça a harmonia até ao final da peça, sendo que a mão esquerda deverá manter o tempo (*sempre in tempo*, compasso 25) até ao final.

19. Canto dos batedores de água

Nesta peça, que apresenta uma melodia de cariz popular na mão direita, o primeiro trabalho a ser feito será o solfejo dessa mesma melodia. Feito esse trabalho, o aluno irá concluir que o início da melodia, nas 4 vezes em que surge, é sempre igual durante os três primeiros compassos (até à nota Lá do terceiro compasso), variando sempre o final da mesma, isto é, a forma como termina. As quatro vezes que a melodia surge:

- Compasso 1 (A)
- Compasso 6 (B)
- Compasso 12 (C)
- Compasso 17 (D)

De seguida o aluno irá notar que os finais das melodias A e C são bastante semelhantes, sendo que na primeira, a partir da nota Lá a melodia sobe para o Si, e na segunda desce para o Sol, terminando em seguida, ambas, na nota Fá sustenido; já as melodias B e D, na primeira o Lá desce para o Sol, e na segunda sobe para o Si, terminando ambas na nota Mi, sendo que neste segundo grupo, a nota final da segunda melodia (D) é mais longa (em relação ao que sucede no B, portanto). O aluno deverá, ainda nesta fase, cumprir as indicações de expressividade deixadas por Lopes-Graça, isto é, as duas primeiras melodias têm um crescendo e um diminuendo, sendo que as duas melodias seguintes deverão ser mais sonoras (*mezzoforte* por

contraste ao *piano* do início da peça), acalmando, por fim, no compasso 22. O som deverá ser sempre redondo e ligado, por forma a imitar a voz cantada, respeitando, por isso, as respirações (entre ligaduras). Estes pormenores de análise são essenciais antes de o aluno iniciar a execução do texto ao piano. Importante notar também que o primeiro compasso de cada melodia está em 3/4 e o restante sempre em 2/4, sendo que as linhas A, C e D têm, no 2/4, 5 compassos, e a linha B tem, no 2/4, 4 compassos somente.

O trabalho mais complexo, nesta peça, está na mão esquerda, e é a parte que vai exigir um trabalho bastante minucioso de compreensão do texto, uma vez que, para cada melodia, o texto da mão esquerda difere. De uma forma geral subentende-se que a mão esquerda é constituída por uma pedal de quinta e, mesmo que eventualmente essa pedal se movimente para chegar a outros intervalos como a terceira, quarta, sexta e sétima, deverá ser ponto assente na preparação da mão esquerda que a mesma tem uma sonoridade de harmonia pedal. Sugere-se que o primeiro passo na compreensão deste texto consista na execução das harmonias e movimentação da linha superior ou inferior da mencionada quinta, sem aplicação do ritmo indicado na partitura, para que se compreendam os pilares da obra. Um exemplo: na parte A (corresponde à primeira melodia, entre os compassos 1 e 5) a mão esquerda tem uma quinta (Mi-Si), seguida de uma sexta (Mi-Dó) e, por fim, uma quarta (Mi-Lá#). Portanto, uma quinta perfeita, uma sexta menor e uma quarta aumentada. Este processo deverá ser repetido nas partes B, C e D. Após a compreensão harmónica, poderá então o aluno começar a incluir o ritmo indicado na partitura, numa pulsação regular, e ouvindo sempre e muito bem, todas as notas longas e, também, a direção das mesmas.

Somente após este trabalho estar feito de forma sólida é que poderá o aluno juntar ambas as mãos. Procura-se aqui não só ouvir a riqueza harmónica, mas essencialmente a riqueza das linhas.

20. Jogo das terceiras

Esta peça irá permitir ao aluno aprender e desenvolver uma técnica de pulso específica: o efeito *dribble*. O professor deverá exemplificar, para que o aluno entenda o objetivo técnico, e, de seguida, deverá orientar o aluno no sentido de o fazer sentir a técnica de *dribble*. O pulso deverá estar sempre livre. Esta técnica aplica-se, como é óbvio, nos compassos como

o primeiro. Já o segundo tempo do terceiro compasso, e no primeiro tempo do quarto compasso, por exemplo, a técnica já não poderá ser a mesma; no primeiro caso existe um *legato* entre ambas as mãos, e no segundo, o *legato* está na mão direita. Aqui, o elemento melódico está distribuído entre as duas mãos. O aluno deverá tocar, somente com a mão direita, por exemplo, todas as notas superiores das terceiras, para perceber auditivamente como está construída a melodia, sendo a seguinte:

Exemplo musical 39: exercício.



Fonte: Elaborado pela autora do trabalho.

Em termos de equilíbrio sonoro, e precisamente porque existe um elemento melódico distribuído por ambas as mãos, como já verificámos, o aluno deverá ter cuidado para não tocar umas terceiras mais fortes do que outras sem uma justificação musical para tal. Auditivamente o resultado deverá fazer parecer que somente uma mão executa toda a peça.

21. Rosa, a pastorinha

Esta é a terceira peça que utiliza a técnica do “espelho”, sendo as duas anteriores a peça n.º 7 (Um bocadinho triste) e a n.º 9 (Estudo n.º 4). Das três, a presente peça é a que apresenta um nível de execução mais difícil, por ter maior variação rítmica do que as anteriores. Tendo esta, como tantas outras peças deste ciclo, um carácter de cariz popular, a primeira tarefa do aluno será solfejar a melodia da mão direita, e depois cantá-la. Poderá, também, fazer o mesmo com a mão esquerda, isto é, e pela seguinte ordem: solfejar, cantar, executar ao piano (cada mão individualmente). Atenção deverá ser dada à articulação indicada pelo compositor, em especial, por exemplo, os compassos 7, 11 e 15. No *Lento* final, a nota Lá pedal da mão direita deverá ser bem timbrada, para se ouvir ao longo da sua duração total, tendo em conta que a dinâmica é *piano*.

22. O branco e o preto

Esta é a segunda peça do ciclo onde Lopes-Graça explora a alternância entre notas brancas na mão direita e notas pretas na mão esquerda, sendo a primeira a peça nº18 (Brincadeira), onde, curiosamente, é também a mão direita que segura as teclas brancas e a mão esquerda as teclas pretas. A presente peça é, por comparação mais longa e mais difícil. Embora numa escrita maioritariamente dentro de um âmbito de 5 notas, Lopes-Graça acaba por deixar um desafio no que diz respeito à dedilhação. Por exemplo, logo no primeiro compasso, o intervalo de 4ª sugere uma dedilhação 4-1 ou 5-2, e no entanto o compositor deixou a dedilhação 3-1, o que implica um desenvolvimento da destreza digital. O mesmo sucede com a mão esquerda, logo no início: o intervalo de 4ª Sol sustenido - Ré sustenido sugerem a combinação dos dedos 1-4 ou 2-5, e Lopes-Graça indica 1-3. O contacto com este tipo de dedilhação numa fase inicial da aprendizagem do piano permite ao aluno adquirir uma boa base ao nível da destreza digital, essencial noutro repertório mais avançado. Atenção às notas iniciais, para não soarem a *stacatto*, que seria a abordagem mais intuitiva; Lopes-Graça deixa indicado em cada nota um acento de *tenuto*. Todos os *legatos* deverão ser bastante pronunciados, para contrastar com os *tenutos*.

23. Divagação

Temos aqui o desenvolvimento da ideia de terceiras em *legato*, apresentada na peça n.º 20 (Jogo das terceiras), e a ideia da alternância entre teclas brancas e pretas (nas peças n.º 18 e n.º 20), sendo que aqui as teclas brancas estão na mão esquerda e as teclas pretas na mão direita.

O *legato* é sempre feito entre as duas mãos, de forma alternada, nunca existindo duas terceiras seguidas na mesma mão. É necessária atenção auditiva pormenorizada para cada momento de ligação entre a terceira de uma mão para a terceira da outra mão, permitindo uma justaposição entre ambas de apenas uma fração de segundo, somente o suficiente para criar a ligação sonora. O aluno deverá respeitar as respirações existentes entre o final de uma ligadura e o início da seguinte. Por forma a respeitar o título sugerido pelo compositor, a sonoridade das terceiras deverá ser muito plana, isto é, sem criar ataques diretos em cada

terceira, devendo o aluno ter os dedos sempre em contacto com o teclado, para se aproximar o mais possível do fundo de cada tecla.

24. Pequena música chinesa

A utilização do pedal, de acordo com o que Lopes-Graça deixou escrito nas peças deste ciclo, é feita de forma muito intencional e nunca de forma gratuita. Parece-me que Lopes-Graça procura uma sonoridade mais simples e algo austera na maioria das peças deste ciclo, sendo também verdade que, destinadas a crianças, a utilização do pedal é, por essa razão, adiada para mais tarde. O compositor considera essencial que, nesta fase inicial de aprendizagem, e na minha opinião, se desenvolva a capacidade auditiva para diferentes harmonias, cores e texturas, no estado mais puro possível. Contudo, algumas peças, pela ambiência que produzem, requerem a utilização de pedal, como é o caso da presente peça. Aqui temos novamente a alternância entre teclas brancas na mão direita e teclas pretas na mão esquerda, usando ambas a pentatonía, permitindo conhecer e reconhecer a escrita pentatónica. Embora a mão esquerda tenha já um âmbito intervalar mais alargado (7^a), é possível um aluno com mão pequena executar esse arpejo desde que fazendo uso da rotação do pulso e do braço para o lado esquerdo por baixo (a descer), executando depois uma pequena e rápida rotação para o lado direito por cima para dar início ao arpejo seguinte. O aluno deverá procurar que a execução desses arpejos na mão esquerda seja feita de forma muito regular, tentando aproximar a sonoridade à de uma cítara chinesa. Os elementos melódicos da mão direita deverão seguir a mesma linha de interpretação, sem alteração da pulsação e da sonoridade, excetuando no final, a partir do compasso 35, onde será feito somente o diminuendo, chegando ao *piano*, sem, no entanto, alterar a pulsação. Aliás, Lopes-Graça deixa indicado no compasso 43 *sempre in tempo*, pois a escrita alargada do ritmo já funciona, por si só, como um *ritardando*.

25. Canção beirã

Esta peça é constituída somente por uma longa melodia, enriquecida de várias formas - harmónica, rítmica, nota pedal. Tratando-se de uma melodia com carácter popular, o aluno deverá, em primeiro lugar, solfejá-la e, de seguida, cantá-la. A melodia é apresentada até ao

compasso 9, a partir do qual, e até ao final da peça, o compositor vai alargando o final por meio de variação do motivo final, dissipando-se aos poucos até regressar à nota Mi, repetida, semelhante à forma como deu início à melodia. A partir do compasso 19, e até ao final, Lopes-Graça deixa a indicação *poco allargando*, onde apresenta repetido por duas vezes o fragmento melódico dos compassos 2 e 3 (Mi, Sol#-Lá Si). A melodia deverá ser executada de forma cantada (no início está indicado *cantando*), procurando aplicar as respirações de frase, que se encontram entre o final de uma ligadura e o início da ligadura seguinte. Depois de a melodia da mão direita estar bem dominada, ao piano, sugiro que o aluno toque a nota pedal Mi (com um Ré ocasional no compasso 8) da mão direita, mas que o faça com a mão esquerda, e depois fazer ambos (melodia e nota pedal) somente com a mão direita. Nesta fase a nota pedal deverá ser bem timbrada com o polegar para que se ouça o prolongamento da mesma.

A mão esquerda faz um contraponto com a mão direita com uma escrita muito cromática e também de segundas maiores. Por forma a enriquecer a execução, o aluno deverá procurar preparar essa linha cromática com atenção especial à sonoridade, procurando que seja um cromatismo com expressão, e não um cromatismo “plano”. A partir do compasso 11 a mão esquerda apresenta a nota Mi, pedal, num âmbito de oitava, regressando à textura de segundas no final quando a própria mão direita traz de volta uma reminiscência da melodia inicial. Todas estas notas longas, pedal, deverão ser ouvidas na sua total extensão.

26. Pentatonia

Segunda peça pentatónica do ciclo (surgiu anteriormente na peça n.º 24 - Pequena música chinesa), onde surge, pela primeira vez, o compasso 5/8, confrontando, assim, o aluno com a alternância de 3/4 e 5/8. O solfejo, essencialmente rítmico, é importante, devido a essa alternância de compasso. Deverá ser feita, primeiro, uma análise estrutural, isto é, percebermos como estão organizadas as frases. A primeira secção termina no compasso 10, sendo que a partir do compasso 11 Lopes-Graça, apesar de repetir os dois primeiros compassos da peça, inicia logo de seguida uma espécie de improvisação sobre esse excerto, interrompida por uma pequena coda no compasso 25. Sugere-se solfejo de ambas as mãos e a execução com mãos separadas, procurando respeitar sempre os finais de ligadura, pois

haverá tendência para uma execução “seguida”, ligando os dois primeiros compassos, por exemplo, sendo que entre estes dois compassos deverá existir a separação indicada.

27. Calidoscópico

O título desta peça está escrito na sua forma antiga, “Calidoscópico”, sendo que utilizaremos a forma actual “Caleidoscópico” de ora em diante. Esta peça não utiliza o 5º dedo, servindo-se somente dos dedos 1, 2, 3 e 4, em ambas as mãos. Serão, à partida, dedos de tamanhos próximos - o 2, 3 e 4 - sendo que o polegar, pela sua posição particular, pode ter o mesmo alcance, e assim a execução desta escrita cromática fica mais fluida. Uma vez que a mão esquerda faz imitação de uma parte do que é apresentado pela mão direita, sugere-se a execução do motivo dos compassos 1 e 2 da mão direita em conjunto com o motivo da mão esquerda. Isto é: tocar o 1º compasso da mão direita ao mesmo tempo que o 2º compasso da mão esquerda. Repetir o mesmo exercício com o compasso 3 da mão direita e o compasso 4 da mão esquerda, e assim sucessivamente, até ao compasso 10. O aluno irá memorizar rapidamente o facto de existir um intervalo de 5ª entre a primeira nota da mão direita e a primeira nota da mão esquerda, em todas as intervenções (compassos 1-2, 3-4, 5-7, 7-10). As indicações de expressão (dinâmicas, crescendos e diminuendos) deverão ser respeitadas, pois irão enriquecer o efeito caleidoscópico da peça. Entre o compasso 11 e 20 existe um aumento de tensão (subida por intervalos de segunda menor e maior) que culmina no início do compasso 15, seguido de um momento de distensão (descida maioritariamente cromática) até ao compasso 20, estabilizando a partir daí. Na preparação deste tipo de peças, maioritariamente construídas com base em intervalos de segundas menores e maiores, o trabalho lento é absolutamente necessário, para que se ouça bem cada “degrau” (isto é, cada subida ou descida das segundas menores ou maiores).

28. Tocata

A preparação desta Tocata deverá ser muito cuidada e faseada. Em primeiro lugar sugiro conhecer muito bem a linha melódica “escondida” nas notas repetidas, sendo esta:

Exemplo musical 40: exercício.



Fonte: Elaborado pela autora do trabalho.

O mesmo processo deverá ser aplicado ao resto da peça.

Na fase em que o aluno já estará a tocar toda a obra do princípio ao fim, com ambas as mãos, e com as notas repetidas tal como indicadas na partitura, deverá conseguir ouvir internamente a linha melódica subjacente acima descrita, pois só desta forma conseguirá obter um fio condutor. Portanto, no que diz respeito aos compassos com notas dobradas, como é o caso do 2º ou do 4º compasso, o aluno deverá trabalhar bem os dedos das notas superiores para que se ouça o elemento melódico. Por forma a ser bem-sucedido na execução das notas repetidas, será necessário o professor explicar ao aluno – caso este não o conheça já – como funciona e qual a função do duplo escape que existe no mecanismo do piano, e como a tecla deverá ser percutida de tal forma que dê tempo à tecla de subir para que possa descer novamente e da forma mais rápida possível. Esta técnica requer pulsos livres, mas uma execução muito “maquinal”, e uma articulação semelhante ao *staccato*.

Em termos da sonoridade, nenhuma nota deverá sobressair em detrimento de outra, como, por exemplo, no compasso 1: todas as 6 notas Mi deverão soar exatamente iguais, sem destacar as notas da mão esquerda (que coincidem com os tempos fortes). Uma das dificuldades desta peça é, também, liderar o texto com a mão esquerda, normalmente a mão mais “fraca”, mais ainda para uma criança.

Ao contrário do que sucedeu até ao compasso 11, a partir do compasso 12 a linha melódica está presente nas notas inferiores das notas dobradas, isto é: Ré, Dó sustenido, Si, Si bemol, etc.

Aconselha-se a utilização do metrónomo a uma velocidade bastante confortável numa fase inicial de preparação desta tocata, mas de forma seccionada, ou seja, dos compassos 1 ao 11,

dos compassos 12 ao 23, dos compassos 24 ao 33, dos compassos 34 ao 45, e dos compassos 46 até ao final. Esta sugestão de trabalho por secções serve precisamente para evitar a fadiga muscular.

Esta tocata é bastante moderada no que toca à intensidade sonora, uma vez que a dinâmica *forte* surge somente, de uma forma muito pontual, nos compassos 44 e 45, e depois a partir do compasso 53, com um *fortíssimo* súbito na harmonia final. Por isso, não deverá existir esforço a mais na execução desta peça, sendo que a energia maquinal virá das notas repetidas.

9. Reflexão Final

Ao analisarmos as 28 peças da “Música de Piano para as Crianças”, de Fernando Lopes-Graça, e citando o título de uma das peças, considerámos este ciclo um verdadeiro caleidoscópio. Em primeiro lugar, verifica-se imediatamente – mesmo numa distraída abordagem de cada uma das peças – que as músicas são muito ricas, quer do ponto de vista da harmonia, quer do ritmo, da agógica, das indicações expressivas e técnicas solicitadas.

Uma boa parte do repertório para piano para crianças, do mesmo nível de dificuldade das peças deste ciclo, é – no nosso entender – demasiado simplista e tonal². A simplicidade e a tonalidade (Dó maior puro, sem alterações cromáticas, por exemplo) fazem parte dos primeiros passos de aprendizagem ao piano, para uma criança, mas, precisamente porque esta não tem (geralmente não tem) preconceitos no que diz respeito à linguagem harmónica e rítmica mais complexa, sendo a criança uma “esponja” nestas idades, parece-nos essencial expandir o tipo de linguagem musical ao escolher as peças durante a fase de aprendizagem (devendo, como também nos parece evidente, existir sempre um equilíbrio nesta escolha).

Estas 28 peças impõem também outro tipo de desafio, este ao nível da dedilhação. Lopes-Graça deixou indicações de dedilhações nas 28 peças, sendo que uma parte das mesmas desafia o conforto digital, não obstante a sua lógica e inteligência. Sugerimos dedilhações alternativas em algumas peças mas, num futuro próximo, e com mais experiência de lecionação das mesmas, sugeriremos mais ainda, pela seguinte razão: o objetivo final na preparação de uma peça é o comunicar a sua narrativa musical, e, para que isso seja feito da forma mais bem-sucedida possível, parece-nos imperativo que utilizemos uma dedilhação confortável, para que não surjam constrangimentos durante a *performance*.

Por outro lado, o desconforto eventual causado por algumas das dedilhações sugeridas por Lopes-Graça poderá permitir o desenvolvimento de uma destreza digital muito maior. No fundo, as nossas sugestões passam pelo equilíbrio entre ambos os extremos – a dedilhação confortável, e que não exige atenção no momento da execução, e a dedilhação menos

² (Ver, a este respeito, o Anexo 2, entrevista a Olga Prats).

confortável, mas que exige uma atenção permanente e “acordada”. Um terceiro aspeto de muito valor neste ciclo é o facto de existirem no total 5 peças escritas num carácter popular eventualmente genuíno, ainda que a origem das respetivas melodias não esteja identificada. Porém, e tendo recolhido centenas de melodias, Lopes-Graça tem imbuído na sua escrita o cunho do folclore português, o que se denomina vulgarmente “folclore imaginário”.

Existem outras peças do ciclo que possuem este tipo de melodias de cariz popular “imaginário”, embora não sugeridas através dos títulos, ou seja, todo o ciclo apresenta, de forma geral, uma identidade muito portuguesa. Não será caso único, pois Maria de Lurdes Martins deixou-nos um conjunto de peças para piano para crianças que utilizam melodias populares portuguesas (originais) ou melodias inspiradas e de cariz popular, no ciclo “Peças para crianças” (edição Valentim de Carvalho, 1979) onde constam harmonizações simples de 11 canções populares portuguesas e também 8 peças para cinco notas, sendo várias de cariz popular; porém o escopo do ciclo de Lopes-Graça, quer pela sua dimensão, quer pela diversidade e complexidade/sofisticação da escrita parece-nos – é sempre arriscado fornecer uma opinião pessoal num trabalho académico, mas foi a razão por que escolhemos este ciclo – muito superior, e dentro da faixa etária e pedagógica a que se destinam, único no género em Portugal.

Uma vez que descobrimos as peças de Lopes-Graça poucos meses antes de iniciarmos este trabalho de investigação, não tivemos ainda a oportunidade de as trabalhar todas com os alunos. Assim sendo, a abordagem pedagógica sobre cada peça é um misto possível da forma como a mestrandia já trabalhou algumas das peças na sala de aula, e a forma como trabalharia as peças que ainda não atribuiu a nenhum aluno. Na edição da partitura com comentários às peças (AVA – *Musical Editions*), os comentários pedagógicos aqui descritos serão revistos e tornados mais concisos, para melhor se adaptarem ao formato comercial, mantendo o essencial da “lição”.

Ao analisar as 28 peças com detalhe, ao ouvi-las tocadas por alunos, profissionais, e pela mestrandia, ao refletirmos sobre a sua importância, consideramos que, até pelo efeito de “estranheza” que provoca nos ouvintes, efeito tão bem descrito por Mário Vieira de Carvalho,

Miguel Henriques, Fausto Neves, Fernando Fontes, ou Sérgio Azevedo, a “Música de Piano para as Crianças” devia constar de todos os programas de piano oficiais na sua integralidade, uma vez que desenvolve não somente a destreza digital, de leitura e de gosto, como é um meio de tornar a música moderna familiar aos alunos³, como ainda é uma música que “faz pensar”, que interroga quem a toca e quem a ouve, recusando a passividade típica deste tipo de música.

Essa é, cremos, a sua lição ética, que consideramos tão importante como parte integrante da aprendizagem, seja ela musical ou não.

³ (Ver, a este respeito, o Anexo 2, entrevista a Olga Prats)

10. Bibliografia

Livros, artigos, livretes de CD's

Academia de Música de Lisboa. www.academiamusicalisboa.com

Azevedo, Sérgio (1998). “Breve Análise de «Música para Piano para as Crianças» de Fernando Lopes-Graça”. Revista *Música*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Azevedo, Sérgio (1999a). *A Invenção dos Sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*. Lisboa: Editorial Caminho.

Azevedo, Sérgio (1999b). *Fernando Lopes-Graça: 24 Prelúdios*. CD Miguel Henriques, Strauss / PortugalSom.

Azevedo, Sérgio (2001a). *Fernando Lopes-Graça: In Memoriam Béla Bartók – Suite n.º 8, Mornas Caboverdianas, Álbum do Jovem Pianista*. CD Olga Prats, Strauss / PortugalSom.

Azevedo, Sérgio (2001b). *Fernando Lopes-Graça: Paris 1937, Elegia, Tocata Andante e Fugato, Sonata para Piano n.º 4*. CD Miguel Henriques / Ana Valente, Strauss / PortugalSom.

Azevedo, Sérgio (2006a). “Do Mesmo Lado do Espelho: A música para crianças de Fernando Lopes-Graça”. *Revista de Educação Musical*, n.º 126, Setembro a Dezembro de 2006. Lisboa: APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical, pp. 5-14.

Azevedo, Sérgio (2006b). “Da Sinfonia Heroica às Canções Heroicas, ou A Inquietude”. *Revista Seara Nova*. Lisboa: Seara Nova.

Azevedo, Sérgio (2006c). “Fernando Lopes-Graça, o Compositor e o Pedagogo”. *Revista Politecnia*. Lisboa: IPL.

Azevedo, Sérgio (2006d). *Fernando Lopes-Graça: As 8 Suites Progressivas "In Memoriam Béla Bartók"*. CD António Rosado, Numérica – Câmara Municipal de Matosinhos.

Azevedo, Sérgio (2007) *Olga Prats – Piano Singular*. Lisboa: Bizâncio

Azevedo, Sérgio (2011). *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar: a criação de música para crianças como parte de uma ética artística e social*. Tese de Doutoramento: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança.

Azevedo, Sérgio (2018). “Fernando Lopes-Graça, engenheiro de almas”. Catálogo da Exposição *A Vida às Mãos Cheias* – Museu do Neo-Realismo.

Beheshti, Setareh (2009). “Improving studio music teaching through understanding learning Styles”. *International Journal of Music Education*, vol. 27, pp. 107-115.

Barbosa, Jorge Alves (2003). “Mito e magia na música de temática infantil”. *Revista de Educação Musical*, n.º 115, Janeiro a Abril de 2003. Lisboa: APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical, pp. 29-38.

Cerqueira, José Andrade Filipe (2017). *A obra de Fernando Lopes-Graça “Música de Piano para as Crianças” na classe de piano do Conservatório de Música de Felgueiras*. Tese de Mestrado em Ensino da Música. Porto.

Cruz, Cristina Brito da (2006). “Música, Educação e Cultura segundo Lopes-Graça”. *Revista Alicerces* 6, pp. 226-247.

https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/6767/1/alicerces_cbc.pdf

Eco, Umberto (1984). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Ed. Presença.

Fernandes, Cristina (Jornal Público, 25 de Fevereiro de 2000). *Lopes-Graça e Keil revisitados*. <https://www.publico.pt/2000/02/25/jornal/lopesgraca-e-keil-revisitados-140493>

Fernandes, Cristina (Jornal Público, 15 de Janeiro de 2002). *Partituras saem das gavetas*.
<https://www.publico.pt/2000/01/15/jornal/partituras-saem-das-gavetas-138663>

Fontes, Fernando (2016). *Ao fio dos anos e das horas: poética do fragmento em Fernando Lopes-Graça*. Tese de Doutoramento: Universidade Nova de Lisboa.

Freitas Branco, João de (2005). *História da Música Portuguesa* (4ª edição actualizada). Mem Martins: Publicações Europa-América.

Gardner, Howard (2006). *Multiple Intelligences: New Horizons in Theory and Practice*. Basic Books.

Henriques, Miguel G. (2012). *O Piano (Bem) Informado: processos de interiorização e crescimento*. Repositório Científico do IPL. <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/1811>

Henriques, Miguel G. (2014). *The (Well) Informed Piano: Artistry and Knowledge*. University Press of America, Inc.

Honegger, Arthur (1951). *Je suis Compositeur*. Paris: Éditions du Conquistador. Jdanov, Andrei (1975). *Sobre a Literatura, a Filosofia e a Música*. Lisboa: Dinalivro.

Kabalevsky, Dmitri (1987). *Un compositeur parle de l'éducation musicale*. Paris: UNESCO / Delachaux & Niestlé.

Lessa, Elisa (2001). *Música Portuguesa para a Infância – Relatório da Disciplina*. Braga, não publicado.

“Fernando Lopes-Graça” (s/data), entrada biográfica no sítio do Museu do Neorealismo:
<http://www.museudoneorealismo.pt/pages/1158>

Lopes-Graça, Fernando (1940-47). “Recordações em Dó Maior” (em 4 partes). Revista *Seara Nova*, n.º 685, pp. 141-142 (1940), n.º 687 (1940), n.º 945 (1945), n.º 1049 (1947).
http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.030.009&pag=9

Lopes-Graça, Fernando (1973a). *A música portuguesa e os seus problemas III*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lopes-Graça, Fernando (1973b). *Disto e daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lopes-Graça, Fernando (1974). *Um artista intervém – Cartas com alguma moral*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lopes-Graça, Fernando (1976). *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lopes-Graça, Fernando (1984a). *Opúsculos (2)*. Lisboa: Editorial Caminho.

Lopes-Graça, Fernando (1984b). *Opúsculos (3)*. Lisboa: Editorial Caminho.

Lopes-Graça, Fernando (1989a). *A música portuguesa e os seus problemas I*. Lisboa: Editorial Caminho.

Lopes-Graça, Fernando (1989b). *A música portuguesa e os seus problemas II*. Lisboa: Editorial Caminho.

Lopes-Graça, Fernando (1990). *Talia, Euterpe & Terpsicore*. Lisboa: Editorial Caminho.

Maia, Pedro Junqueira, coord. (2010). *Fernando Lopes-Graça*. Porto: Atelier de Composição.

Maia, Pedro Santos (2006). “Fernando Lopes-Graça: um Retrato do Artista Quando Jovem Intervencionista”. Revista *Vértice*, n.º 131 (2ª série, Novembro/Dezembro 2006), pp. 138-144.

Martins, José Eduardo (2012). *Fernando Lopes-Graça: Música de Piano para as Crianças, Canto de Amor e de Morte, Cosmorama, Músicas Fúnebres*. CD José Eduardo Martins. PortugalSom

Martins, José Eduardo (2014). *Impressões sobre a Música Portuguesa: Panorama – Criação – Interpretação - Esperanças*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Neves, Fausto (2016) *Imagem Estética e Expectativa Musical na Obra de Fernando Lopes-Graça*. Tese de Doutoramento: Universidade de Aveiro.

Peixinho, Jorge (2010). “Canto de Amor e de Morte – introdução a um ensaio de interpretação morfológica” (1966). *Jorge Peixinho – Escritos e Entrevistas*, coord. Paulo de Assis. Porto: Casa da Música, pp. 83-91,

Sousa, António de (2006). *A Construção de uma Identidade, Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Chamusca: Edições Cosmos.

Teixeira, Cristina Delgado (2006). *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

Vargas, António Pinho (2002). *Sobre música. Ensaios, textos e entrevistas*. Porto: Edições Afrontamento.

Vieira de Carvalho, Mário (1978). *Estes sons, esta linguagem*. Lisboa: Estampa.

Vieira de Carvalho, Mário (1989). *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Vieira de Carvalho, Mário (1996). “Catorze anotações em memória de Fernando Lopes-Graça”. Revista *Boca do Inferno*, 1 (1996), pp. 31-46.

Vieira de Carvalho, Mário (1999). *Razão e Sentimento na Comunicação Musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio d’Água.

Vieira de Carvalho, Mário (2006). *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Campo das Letras.

Partituras

Bartók, Béla. Mikrokosmos I a III. London: Boosey & Hawkes.

Bartók, Béla. Musik für Streichinstrumente, Schlagzeug und Celesta. Wien: Philharmonie.

Lopes-Graça, Fernando. 24 Prelúdios: Lisboa, Musicoteca

Lopes-Graça, Fernando. Álbum do Jovem Pianista. London: Novello.

Lopes-Graça, Fernando. Ao fio dos anos e das horas: Manuscrito (Estoril: Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria)

Lopes-Graça, Fernando. Música de Piano para as Crianças: Lisboa, Musicoteca

Lopes-Graça, Fernando. Música de Piano para as Crianças: Manuscrito (Estoril: Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria)

Lopes-Graça, Fernando. Nove Danças Breves: Lisboa, Musicoteca

Lopes-Graça, Fernando. Sonata para Piano n.º 1: Lisboa, Musicoteca

Lopes-Graça, Fernando. Sonata para Piano n.º 2: Lisboa, Musicoteca

Lopes-Graça, Fernando. Sonata para Piano n.º 3: Lisboa, Musicoteca

Lopes-Graça, Fernando. Sonata para Piano n.º 6: Lisboa, Musicoteca

Stravinsky, Igor. Chant du Rossignol. London: Boosey & Hawkes.

11. Anexos

Entrevista a Sérgio Azevedo – por escrito, respondida a 1 de Julho de 2019.

*

O Graça alguma vez te falou, nas conversas que tiveram, sobre as peças para crianças, nomeadamente na “Música de Piano para as Crianças”?

Não, penso que não, pelo menos não me lembro, e costumo ter boa memória para estas coisas. Normalmente, quando ia a casa dele, e até pelos discos que tinha em casa com música do Graça, e como essa não estava em disco, ouvíamos juntos peças de orquestra, ou as grandes obras pianísticas, como as Sonatas. Não me recordo mesmo de algum vez termos falado das peças para crianças, nem sequer das de coro, que, na altura, também não conhecia. É preciso ver que comecei a ter aulas com o Graça tinha ainda 17 ou 18 anos, não conhecia tão bem a obra dele como mais tarde vim a conhecer, mesmo que, para a altura, tivesse já um conhecimento acima da média devido aos discos que o meu pai tinha em casa e também a alguns livros, e aos discos que comecei a comprar, com a minha parca mesada, a partir dos 14, 15 anos, discos que incluíram mais algumas peças do Graça. Mas era tudo música de orquestra, ou até coral-sinfónica, como o *Requiem*, música de câmara ou música para piano, mas esta só para profissionais. Nem sequer estava mais nada gravado. Mesmo hoje em dia só existe uma gravação para cada um dos ciclos de piano para crianças, enquanto das canções já há, felizmente, algumas dez!

Como foi então que chegaste a elas, nomeadamente à análise que fizeste e que foi publicada em 1994 na Revista Música, do Departamento de Música da Universidade de São Paulo?

Foi por intermédio do José Eduardo Martins, que me contactou (provavelmente por intermédio do próprio Graça?) no sentido de escrever uma pequena análise da “Música para Piano para as Crianças”. Embora, como referi, costume ter boa memória para estas coisas, confesso que, neste caso, já não tenho a certeza absoluta, absoluta, se foi ele que me sugeriu a

peça, se eu que a escolhi, mas teria sido quase impossível ter sido eu, uma vez que não havia partitura editada nem disco, de modo que não estou a ver como conheceria a obra a ponto de a sugerir analisar. E, decerto, nessa fase, ter-me-ia interessado mais analisar alguma das obras maiores do catálogo do Graça do que essas miniaturas. O meu interesse pela música para crianças, nessa altura, ainda não estava muito desenvolvido! Assim, vamos considerar como certo que foi o José Eduardo!

O que achaste do pedido? Preferias ter falado sobre outras peças, digamos, sobre as mais “profissionais” do catálogo de Lopes-Graça?

Como referi na resposta anterior, sim, claro. Na época achava que as “grandes obras” eram mais importantes do que as peças do tipo da “Música para Piano para as Crianças”, e teria preferido falar, sei lá, do *Requiem*. Porém, ao analisar a “Música para Piano para as Crianças” abriu-se-me um mundo novo, e foi até a partir daí que comecei a escrever mais para crianças, nomeadamente para piano, instrumento que, juntamente com as canções para canto e piano, absorve metade da minha produção para crianças. Também se deveu (o meu interesse) ao facto de ter estudado piano, claro, mas até aí tinha somente escrito uma pequena peça para crianças, por volta de 1990 ou 1991, e era tudo no que toca ao universo infantil, enquanto já escrevera uma série de peças de concerto para piano destinadas a profissionais. Hoje em dia dou igual importância a ambos os universos, e essa mudança de paradigma foi, passe a piada, “graças ao Graça”.

Em relação à análise e aos comentários estéticos e outros que fizeste em 1993, o que mudarias hoje na abordagem destas peças, ou não mudarias nada?

Bem, tendo em conta que na altura era um jovem adulto de 25 anos e agora vou fazer 51, é evidente que olharia para as peças de outra forma, mesmo se no essencial me parece que a análise e as considerações gerais que teci se mantenham pertinentes. Faria decerto uma análise mais profunda, como as várias que entretanto fiz da sua música, nomeadamente dos conceitos explanados pelo Mário Vieira de Carvalho em vários livros que entretanto se publicaram de sua autoria, bem como de conceitos meus que me interessam bastante quer na minha música quer na análise da música de outros, como o de “desfocagem

harmónica”, entre outros. Basicamente, considero que em algumas texturas usadas por compositores como o Graça, nem faz sentido falar de “harmonia”, mas mais de uma única linha melódica que é “desfocada”, graças ao uso de intervalos pequenos (segundas menores em particular) que a “envolvem”, como se quiséssemos fixar uma imagem cujos contornos percebemos mas que não está realmente nítida. Não é este o lugar para explicar estas coisas, até porque precisaria de exemplos musicais e auditivos concretos para o fazer eficazmente, mas acho que fiz passar a ideia. A análise de 1993 é um bom ponto de partida, mas não mais do que isso. Tem o seu valor pioneiro, pois nunca essas peças tinham merecido algo semelhante a uma análise técnica e estética (e continuam a não serem objeto de exegese!), mas também têm limitações devidas à minha idade, conhecimentos e experiência da altura. Mas, é a mesma coisa em relação aos intérpretes, não tocam da mesma forma a mesma peça aos 20 e aos 50 anos...

O que achas mais relevante na “Música de Piano para as Crianças” do duplo ponto de vista pedagógico e musical? O que é que caracteriza mais este ciclo?

Bem, este ciclo, que não tem o rigor pedagógico e sistematização do *Mikrocosmos*, de Bartók, ao qual vai buscar a inspiração para algumas das peças, é, ainda assim, um objeto fascinante, e um pequeno manual de técnicas de composição usadas pelo Graça ao longo da sua vida, e que constituem o núcleo da coerência da sua linguagem que, não obstante inúmeras influências, é imediatamente reconhecível como sendo sua. E isso nota-se, tal como se nota em Bartók, quer nas grandes quer nas pequenas obras. O que o caracteriza, tal como no resto da produção do Graça, é o extremo rigor da escrita. Dinâmicas, articulações, tempos, fraseado, dedilhação, tudo é detalhado com minúcia, que mostra que Lopes-Graça prestava tanta atenção às crianças como aos adultos. Depois a linguagem musical propriamente dita que, para além da diversidade e riqueza de técnicas, como referi, recusa qualquer sentimentalismo infantil ou compromisso estético. As peças não estão escritas “para agradar” (se bem que possam dar imenso prazer a quem as saiba ouvir), para seduzir imediatamente as crianças (e os professores, até mais do que as crianças!) com soluções fáceis mas estéreis na sua banalidade. Pelo contrário, encaram a criança como seres inteligentes e sensíveis, capazes de absorverem, se bem guiados, as linguagens mais complexas do século XX. Nestas 28 peças-miniatura a criança encontra tesouros musicais que, até por constituírem um desafio

estético e aqui e ali técnico, se manterão com ela muito mais tempo do que a facilidade efémera de certos repertórios que, infelizmente, ainda se dão às crianças, com o intuito de as “cativar”. Um erro que o Graça evitou sempre...

Estas peças, e a obra de Lopes-Graça em geral, ainda não são tão tocadas como mereceriam. É raro ainda encontrar peças da “Música de Piano para as Crianças” nos programas de escolas, nas listas de peças dos concursos, ou nas audições dos alunos. Achas que tal se deverá somente ao facto de só terem sido publicadas em 2002, edição que, entretanto, saiu de circulação devido ao fecho da Musicoteca, ou a outros factores?

Parte da resposta já a dei na questão anterior. Se é certo que a questão da partitura é essencial, também é certo que em escolas onde cópias desta existem, as peças não circulam muito mais facilmente. O problema não são os alunos, são os professores, muitos dos quais têm preguiça de estudar novos repertórios, ou não compreendem e aceitam as linguagens modernas e vivem no século XIX em permanência, arrastando consigo os pobres alunos que, crianças que são, não têm voto na matéria. O problema desta atitude é que comprometem o futuro artístico e até como seres humanos sensíveis destes alunos, ao não lhes abrirem horizontes, horizontes que a música de Lopes-Graça expande de forma extraordinária. Crianças que se habituem a tocar as suas obras ficam donas de uma capacidade de leitura fantástica, e de um controlo do ritmo, da métrica, do fraseado, da articulação, do som, da dinâmica, e ainda donas de uma boa compreensão das várias linguagens modernas, para já não falar da evolução do gosto. Acontece com o Graça o mesmo que com Mozart, Schubert, Chopin e muitos outros grandes da música: ouvi-los e compreendê-los, é elevarmo-nos a alturas insuspeitadas antes. Aceito no entanto que a falta de uma edição boa e que circule facilmente através de uma editora seja um fator que impede, mesmo aos interessados, a circulação ótima da “Música para Piano para as Crianças”.

Lopes-Graça, sabemos, dava muita importância a este ciclo, tendo vontade de o publicar (algo que, tal como a gravação em disco, só aconteceu depois da sua morte, pela entretanto desaparecida Musicoteca e pelo pianista brasileiro José Eduardo Martins) e tendo oferecido cópias a pianistas de passagem, como o já citado José Eduardo Martins. Qual é, para ti, a sua importância atual, uma vez que já há muita música escrita em

Portugal, tua inclusive, para piano para crianças?

Reitero o que disse anteriormente, até porque eu sou autor de grande parte desse novo repertório que tem aparecido, mais uma vez, devido ao exemplo do Graça. Sem ele, sem a “Música para Piano para as Crianças” em particular, talvez eu e outros nunca tivéssemos escrito tanto para as crianças, nomeadamente para o piano. E, mesmo se acho que já escrevi algumas boas peças deste tipo, ainda assim encaro o ciclo do Graça como uma pequena obra-prima do piano para as crianças, algo que não me atrevo a dizer das minhas próprias obras. O grande repertório não morre nunca, não perde atualidade, e a “Música para Piano para as Crianças” é boa música hoje como ontem, talvez até mais relevante hoje do que ontem, pois estamos numa era em que o facilitismo, a falta de sentido de construção de uma educação baseada em valores éticos, morais, estéticos e filosóficos de elevado coturno ameaçam os próprios fundamentos da cultura europeia, berço da cultura clássica que hoje é património universal e corre sérios riscos de desabar. A aprendizagem, o uso, de obras deste calibre estético no dia-a-dia da aprendizagem do instrumento, será uma gota de água nesse combate que urge travar pela cultura, mas é com gotas de água que se formam torrentes. A edição que estás a preparar e que sairá, espero, brevemente, considero-a imprescindível. E talvez com ela, estas peças possam enfim encontrar o seu lugar no imaginário da maioria dos alunos de piano deste país e, quem sabe, de outros países.

(fim)

Entrevista a Olga Prats – presencial, gravada em casa de Olga Prats a 12 de Junho de 2019 e posteriormente transcrita. Para efeitos de clareza, o texto foi editado, tendo-se eliminado repetições, e corrigido questões de português que são típicas do discurso falado mas que não tinha sentido manter na versão escrita.

*

Conhece bem a “Música de Piano para as Crianças”? Tocou, ensinou...?

Sim, conheço, não o toquei [publicamente] mas ensinei-o em Aveiro, todo. E o Graça falou-me nelas. O Graça disse-me que não queria que as crianças, e os professores também, ficassem a pensar que só havia o *Mikrokosmos*. Queria que as peças dele fossem um bocadinho diferentes. A ideia dele era, para além de por as crianças com uma posição boa no teclado – essa era a principal ideia – que a dissonância fosse uma coisa tão normal como a consonância. E as mãos serem tão importantes uma como a outra, porque na altura como se ensinava era sempre com o acompanhamento na mão esquerda, tipo Schmoll, mesmo o Czerny, os primeiros Czernys, que são todos dó-mi-sol, e ré-fá- sol, o “baixo de Alberti”, e depois a mão direita é que “cantava”. Não havia diálogos, e aqui a ideia dele [Graça] foi que... ensinava-se muito na altura [no que respeita a música moderna para crianças] só o *Mikrokosmos*, e realmente eu lembro-me. Houve uma altura em que parecia que só havia o *Mikrokosmos* para as crianças, não havia mais nada. Cá, pelo menos cá. E foi quando ele [Graça] pensou fazer as peças infantis. Eu toquei-as porque as ensinei aos miúdos, sobretudo em Aveiro, nuns cursos que lá fiz, e em Tomar, onde fiz um curso só com obras do Graça. No entanto, foi sobretudo com o “Álbum do Jovem Pianista”.

Como é que a Olga descobriu, e quando, este ciclo?

Olha, eu tive contacto com as peças porque durante muitos anos tive a sorte de estar em contacto com o Graça para trabalhar. A partir dos anos 60, sessenta e quatro, que foi quando vim para aqui para a Parede. E nessa altura claro que foi uma das coisas que... não foi talvez das primeiras coisas que eu tive interesse de trabalhar dele, porque as coisas em que tinha mais interesse eram as obras já muito avançadas, mas foi depois, quando eu sabia que ele tinha já feito álbuns para crianças. Em todas as obras que trabalhei dele, mesmo nas

peças a 4 mãos, o Graça dava muita importância ao pedal, à igualdade das mãos, era uma abordagem muito preocupada com a posição das mãos, da formação, da formação do pianista. É preciso não esquecer que a formação dele era a do Vianna da Motta, e Vianna da Motta dava uma importância enormíssima às mãos e às dedilhações. Portanto, isso foi uma coisa que preocupou o Graça desde logo o início, era a questão da dedilhação...

...e que ele põe, nas partituras...

...sim, exactamente.

Mas foi o Graça que lhe deu essas peças para tocar ou foi a Olga que pensou “estas peças são interessantes e vou tocá-las”?

Não, não, fui eu que sabia das peças e lhe falei nisso, até porque eram [“Música de Piano para as Crianças”] uma boa preparação para o “Álbum do Jovem Pianista”. Para os miúdos pequenos, o que é que eu podia dar antes do “Álbum do Jovem Pianista” quando fiz os cursos em Aveiro e Tomar, ainda em vida do Graça? Dei-as sobretudo a alunos de cursos relativos à música portuguesa, para os professores não estarem sempre a dar iniciações que não são boas.

Quais foram as reacções desses alunos?

As reacções dos alunos? Ótimas! Muito boas... mas também compreendo que aqueles alunos com que contactei eram, por acaso, quase todos alunos de ex-alunas minhas, e através delas, já conheciam as peças. Muitos deles, quando fizeram o “Álbum do Jovem Pianista” já tinham tocado peças da “Música de Piano para as Crianças”. Mas a reacção era sempre boa, não havia nenhuma questão sobre se era dissonante, se era consonante. Uma das coisas de que eu lhes falava, sempre, porque o Graça fazia muita questão, desde pequenitos, era que eles se habituassem a fazer ouvir as segundas, a segunda Maior e a segunda menor, serem [intervalos] tão importantes como as terceiras.

Não é frequente ver pianistas profissionais a tocarem, ou gravarem, peças para crianças. No caso da Olga, o que é que a motivou a gravar, neste caso, o “Álbum do Jovem Pianista”?

Isso teve que ver com o conhecimento com o Graça e o trabalho com ele, porque para se conhecer Lopes-Graça também se tinha de ir um bocadinho desde os começos da ideia que ele teve em relação ao piano e aos pianistas. Portanto, não era só apresentar obras muito complicadas de ouvir, era sobretudo para habituar as pessoas a ouvirem obras mais complicadas do Graça que eu toquei as obras mais “simples”, digamos assim, auditivamente menos complicadas.

E a abordagem interpretativa dessas peças foi pensada? Ou seja, foi uma abordagem muito simples e sem grandes artifícios porque eram peças para crianças ou uma abordagem mais como pianista profissional?

Eu acho muito importante que seja uma abordagem logo profissional, sobretudo na parte física, do contacto da criança com o teclado...

... eu estou a referir-me mais à abordagem da própria Olga quando as tocava...

Ah sim. A minha abordagem é tocá-las exatamente como elas estão escritas. A grande importância do Graça, algo em que ele falava sempre muito, é que quando nós vamos tocar para ensinar temos de fazer exatamente o que está escrito. A interpretação é coisa que nem se fala. É interpretar mas é fazer o que está escrito, de um rigor muito grande. As pausas... sobretudo os valores, a diferença entre a semínima e a mínima, a colcheia com ponto, semicolcheia... logo isso desde o princípio, que ele achava – como grande professor que era, sobretudo de amadores, a que eu assisti também – devia dar: a explicação do ritmo, de coisas que ele achava que não se sabiam fazer e que eram, por exemplo, a colcheia com ponto e a semicolcheia [canta exemplo]. Isso era logo tudo, desde o princípio, muito bem explicado.

Mas, por exemplo, no que toca à pedalização... um pianista profissional tem mais requinte no uso do pedal do que uma criança...

Sim, mas deve-se usar o pedal de maneira mais simples, como nós vamos ensinar. Se não, eles dizem “mas porque é que está ali escrito de uma maneira e a professora está a fazer de outra? É preciso sempre pensar numa coisa, é que eles estão a ver o que é que nós fazemos, não é? Por isso é preciso explicar porque é que se faz de determinada maneira.

Sim, mas imagine um contexto em que a Olga dá um recital com estas peças, como será a sua interpretação?

As peças para crianças [“Música de Piano para as Crianças”], eu nunca as fiz, mas no “Álbum do Jovem Pianista” já faço interpretação, porque tenho de fazer mesmo. Não estou a pensar pedagógico, e explico porquê. Normalmente essas coisas eu não faço sem explicação.

No disco que gravei com peças para crianças do Sérgio [Azevedo] também abordei as peças como uma pianista profissional e não de forma pedagógica...

Claro, como um profissional, e tem de ser! Umas das coisas importantes é a questão da dinâmica, por exemplo. Uma pessoa tem de saber qual é a diferença entre o *piano* e o *mezzo-piano*, entre o *mezzo-forte* e o *forte*, e tudo isso tem de conseguir fazer, portanto, tem de interpretar essa parte, que é muito importante. Agora, pedagogicamente, a escrita tem de ser muito cuidadosa, porque eu reparei, por exemplo, que pequeninas falhas [modificações?] que eu tive, sem querer, no “Álbum do Jovem Pianista”, quando gravei, depois – quando fui falar com os alunos – eles disseram-me “mas a professora toca de uma maneira e está lá escrito de outra!”. E eu disse a verdade, disse que quando trabalhei com o Graça ele deu-me a liberdade de fazer isso. Determinadas coisas que não estavam lá escritas e ele disse-me “use a outra mão porque, mesmo pelo gesto, dá um som mais bonito”. O gesto leva ao som. Agora, em concerto, acho que não há muita razão para tocar a “Música de Piano para as Crianças”, a não ser que haja uma escola que nos peça para fazer uma coisa especial, ou uma comemoração, uma coisa assim muito especial, porque não são obras para se “tocarem” propriamente, a não

ser num certo contexto. São obras tão pedagógicas que não são peças para se darem a um público para ouvir. Com o “Álbum do Jovem Pianista” fiz uma experiência e acho que foi um bocadinho pesado para o público. Quis fazê-las todas, e deu um concerto enorme, porque eu expliquei-as todas!

O que é que a “Música de Piano para as Crianças” tem para oferecer, em particular, às crianças? Em termos pedagógicos, musicais, etc.?

Eu acho que está tudo muito claro em relação aos valores, aos ritmos, aos tempos, à maneira como se deve aprender a ler rigorosamente uma partitura. A parte pedagógica é muito clara, de maneira que, se o professor for correto... nunca deixa de ser muito importante a ação do professor, para que o professor mostre qual é a diferença sonora, de volume, inclusivamente – porque para um piano é difícil fazer, por exemplo, uma mínima como deve ser – e o valor das pausas, das respirações... é preciso que eles pensem, por exemplo, nas primeiras, em que há muitos cânones, que quando uma mão imita a outra deve ser sempre igual à primeira, e depois a primeira mão fica menos para se ouvir a outra, tudo isso está lá muito claro.

Qual é a sua opinião sobre a razão destas peças não serem – parece-me – muito conhecidas nem muito tocadas (usadas) nas aulas?

Ui... isso aí... deve haver várias razões! Na minha opinião, acho que o Graça... foi difícil torná-lo conhecido na época em que ele viveu, e isso... só depois do 25 de Abril... é uma questão política, porque só depois do 25 de Abril é que as pessoas se começaram a aproximar dele e a ouvir música dele, e começaram a achar que havia um compositor que estava posto de lado, e que as pessoas não conheciam. Porque o Graça começou a ser conhecido pelo quê? Por canções. Eram as “Heróicas”! Todo aquele seu movimento de um coro de amadores. Era muito restrito o ambiente que havia à volta do Graça. Ora, o Graça tinha feito muito mais coisas que não foram conhecidas durante anos, só por causa de uma questão política!

Na altura em que a Olga dava essas peças aos seus alunos, sabe se os seus colegas também as davam, ou pelo menos as conheciam?

Conhecer, conheciam. Mas davam-nas muito pouco. Não esquecer que eu entrei no Conservatório em 1970. Em 1970 ainda se tocava muito pouco Lopes-Graça, eu é que tocava muito na altura...

Mas não haveria também um preconceito em relação à escrita do Graça, de ser muito “complicada”, ou “dissonante”, por exemplo? Ou teriam receio de não saber como as trabalhar?

Achavam que era música complicada, sim. Eu nunca me preocupei com o ensinar as peças pois, como trabalhei muito com o Graça, sabia como é que havia de as trabalhar. O rigor do Graça em relação às suas partituras era, felizmente, o mesmo que eu tinha aprendido com o meu professor Abreu Mota, portanto, a preparação não me foi difícil, o contacto com o Graça, e além disso fiquei muito fascinada com o tipo de música.

Sim, as peças são todas muito bonitas...

As peças são todas bonitas! Mas é preciso ter o ouvido preparado para elas.

Mas as crianças têm o ouvido preparado?

Têm, então não têm?? Mas havia uma certa negatividade contra as dissonâncias! Os Czerny, e os Schmoll e os Thompson criaram vícios terríveis nos ouvidos das crianças, eu acho...

O facto de as peças não estarem publicadas (houve a edição da Musicoteca mas está esgotada há muito e a editora fechou) também contribui para esse esquecimento?

A edição foi sempre uma luta, e ainda é!

(fim)

Questionário a José Eduardo Martins – respondido via *email* a 21 de Junho de 2019

*

Quando e como descobriu o ciclo “Música de piano para as crianças”, de FLG?

Em 1959 Lopes-Graça me convidou para recital na Academia de Amadores de Música de Lisboa. Estivera em São Paulo em Setembro de 1957, hospedando-se em casa de meus pais. Impressionara-me a personalidade e a obra do ilustre músico. A partir dos anos 1980, sempre que passava pelas terras lusíadas para recitais visitava-o na AAM e Lopes-Graça presenteava-me com cópias de suas partituras para piano, inserindo dedicatórias sensíveis. Foi em 1983 que me ofereceu a coletânea “Música de Piano para Crianças”. Ao recebê-la, fiz uma leitura na AAM e, ao conversar posteriormente com o jovem talentoso e entusiasta Sérgio Azevedo, solicitei-lhe um artigo para ser publicado na “Revista Música” da Universidade de São Paulo. O precioso texto chegou-me às mãos, tardiamente, sob o título “Breve análise de ‘Música de Piano para as Crianças’ do compositor português Fernando Lopes-Graça” (“Revista Música”, Vol. 5 n.º 2 – Novembro 1994, pgs. 111-130).

Caso já tenha sido professor de piano de crianças e jovens, alguma vez deu estas peças aos alunos? Quais foram as reações?

Na Universidade de São Paulo dei aulas para duas categorias de alunos que cursavam o bacharelado: para aqueles inscritos na classe de “piano principal” e para os que praticavam outros instrumentos ou composição, esses na classe de “piano complementar”. Ao tirar cópias da coletânea “Música de Piano para Crianças”, apresentei-as a colegas do Departamento que, para essa categoria de alunos, ministravam repertório bem tradicional. Não houve a menor guarida. Todavia, durante meus vinte e tais anos na Universidade, estimulava meus alunos de “piano complementar” a praticarem a coletânea de Lopes-Graça. Precedia esse aprendizado preleções sobre a obra e a sua destinação didática. Maioritariamente gostavam do caderno.

Não é frequente vermos pianistas profissionais apresentarem, quer em recital, quer em edição discográfica, repertório destinado a crianças e jovens. O que o motivou a fazê-lo?

Teríamos de entender as razões. Em recitais, pianistas profissionais entendem essas pequenas peças destinadas às mãos de uma criança como quase “pejorativas”, pois não atraem público. A necessidade da apresentação de obras de envergadura ou, então, de pleno virtuosismo distancia o intérprete dessas pequenas peças com fins didáticos. Sob outra égide, sempre me considerei um *low profile*. Jamais tive empresário e, desde meus 30 anos, após percorrer parte apreciável do repertório amplamente praticado, busquei a produção qualitativa, mas pouco frequentada, do barroco à contemporaneidade. Isso não impediu que gravasse na Bélgica, para o selo De Rode Pomp, as integrais de Jean-Philippe Rameau (interpretada ao piano), a integral dos Estudos de Scriabine e de Debussy, e outras obras maiúsculas de Schumann, Moussorgsky, Fauré, Carlos Seixas, Villa-Lobos, Lopes-Graça (selos Portugaler e PortugalSom).

O repertório lúdico sempre me atraiu. Fazendo uma retrospectiva, gravei as “Trente-six Histoires pour amuser le Enfants d’un artiste” de Francisco de Lacerda, “La Boîte à Joujou” de Debussy, “Quadros de uma Exposição de Moussorgsky” (apesar de ser obra de envergadura, insere-se no leque do lúdico infantil), “Machiettes” (12 peças) e “Bluettes” (10 peças) de Henrique Oswald, “Música de Piano para Crianças” de Lopes-Graça e, em Maio deste ano, sempre na Bélgica, obras destinadas ao universo infantil, não necessariamente para serem interpretadas por crianças devido a determinadas dificuldades, algumas transcendentais. São criações de François Servenière (França), Eurico Carrapatoso e Francisco de Lacerda (Portugal), Maury Buchala e Willy Corrêa de Oliveira (Brasil).

Como foi a sua abordagem, em termos interpretativos, destas peças? Ou seja, tomou uma decisão consciente de como iria interpretar estas peças?

Tenho plena consciência de ter apreciado de imediato a coleção de pecinhas de Lopes-Graça. Há, entre pianistas e público em geral, uma nítida minimização quanto ao repertório específico destinado às crianças. Trata-se de claro preconceito. Pianistas tendem a distanciar-

se desse repertório. Há que se fazer distinções. Quando escritas por compositores de talento, que escrevem com sinceridade essas pecinhas, estas se dimensionam e trazem algo extraordinário, que extrapola a criação para as crianças. Estou a me lembrar que, na Universidade, as composições para miúdos serviam-me também para desvendar, aos alunos de composição (piano complementar), características estilísticas de um compositor, pois temos a síntese da síntese dos procedimentos de um autor. Como é tangível chegar às impressões digitais de César Franck através das “Pequenas Peças” (originais para harmônio), mas executadas ao piano! Elementos estilísticos lá estão. O que não dizer das compostas por Tchaikowsky com nítido direcionamento? Lopes-Graça, ao escrever “Música de Piano para as Crianças”, apresenta-nos uma série de elementos que ajudam a desvendar o todo. Sérgio Azevedo, em seu substancioso artigo acima mencionado, expõe com precisão diversas “senhas” que corroboram o deciframento da linguagem musical de Lopes-Graça nessa preciosa coletânea. Se “Viagens na Minha Terra” e “Cosmorame” pertencem a um nível intermediário de compreensão, que nos levará a entender “Canto de Amor e de Morte” (original para piano), as “Músicas Fúnebres”, algumas das “Músicas Festivas” ou as seis Sonatas, a origem originária ou o passo primeiro para o entendimento situa-se na “Música para Piano para as Crianças”. Diria que essas impressões digitais inalienáveis só existem nas obras de um compositor de talento. Sem esta qualidade, impossível detetar-se o estilo.

O que podem as peças desse ciclo, em particular, oferecer às crianças?

Primeiramente, o encontro com a competência. Antolha-se-me de suma importância o convívio desde a tenra infância com obras definitivas. Há quantidade de peças escritas para piano, tantas canhestras ou pueris, que não corroboram a edificação da mente de uma criança. O miúdo ao se deparar com uma criação bem cuidada, escrita por compositor que perpassou os vários gêneros com autoridade, já inicia sua percepção auditiva sem desvios. O que é bom permanece e esse primeiro contato digital e mental pode ser definitivo. O gosto é algo que se educa. Como reza o provérbio, o contrário do erro continuará a ser um erro.

Existe algo nestas peças que se destaque em relação ao resto da produção para piano portuguesa, ou até internacional?

Três obras portuguesas, que tive o prazer de conhecer mais pormenorizadamente chamaram-me a atenção de maneira absolutamente definitiva, mas com graduações de escrita: as “Trente-six histoires pour amuser les enfants d’un artiste” de Francisco de Lacerda, obra rigorosamente excepcional, plena de sabedoria e riquíssima no trato da linguagem musical e dessa busca incessante pela “beleza do som”. Frederico de Freitas, em “O livro da Maria Frederica”, apesar de uma linguagem bem tradicional, cria obra de muito interesse. Minha mulher, Regina Normanha Martins, apresentou a poética obra em diversas cidades portuguesas em 2012. “Música de Piano para Crianças” destina-se ao miúdo no início do aprendizado, mas está magistralmente escrita para esse contexto lúdico. O não contacto da criança com obras relevantes causará lacunas para o futuro pianista quanto ao entendimento das linguagens musicais. A literatura para piano internacional nesse indispensável nível é riquíssima. Da Rússia às fronteiras oeste da Europa basicamente quase todos os compositores que escreveram para piano, em determinado período, tiveram o olhar para a criança. Mencionar nomes faria com que tantos outros luminares fossem esquecidos.

Qual será, na sua opinião, a razão para estas peças não serem muito conhecidas e tocadas?

Acredito em várias causas. Busquei explicá-las ao longo de alguns artigos que compõem meu livro “Impressões sobre a Música Portuguesa” (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011). Começaria por mencionar alguns intérpretes de Portugal consagrados mundialmente que em seus programas além-fronteiras negligenciam a música portuguesa de concerto. Tivessem eles outra postura, certamente Carlos Seixas, Domingos Bomtempo, Freitas Branco, Vianna da Motta, Lopes-Graça estariam nos currículos de conservatórios estrangeiros e, por consequência, no repertório praticado por intérpretes de tantos países. Ficaria a pergunta se o Estado português tem esse olhar de lince em relação à ampla difusão no Exterior da criação erudita musical do país. Nem toda a ligação umbilical que liga nossos dois países fez com que o repertório erudito português penetrasse nossos ouvidos.

Humildemente posso afirmar que no Brasil Lopes-Graça é apenas percorrido pelos meus dedos em nossas terras tropicais, assim como Carlos Seixas, Francisco de Lacerda, Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eurico Carrapatoso. Sem difusão ampla permanecemos, Portugal e Brasil, a navegar em águas solitárias.

(fim)

Questionário a Fausto Neves – respondido via *email* a 9 de Junho de 2019

*

Quando e como descobriu o ciclo “Música de piano para as crianças”, de FLG?

Embora já tivesse conhecimento da sua existência, apenas tomei contacto direto com ele através da sua edição pela Musicoteca, com revisão de Álvaro Teixeira Lopes.

Caso já tenha sido professor de piano de crianças e jovens, alguma vez deu estas peças aos alunos? Quais foram as reações?

Sim, dei várias vezes para alunos dos primeiros anos do instrumento. As reações foram boas, com alguns alunos a tocarem-nas visivelmente em pleno domínio do seu conteúdo musical. Neste aspeto considero estas pecinhas verdadeiramente extraordinárias na sua adequabilidade musical à faixa etária para que foi pensada.

Não é frequente vermos pianistas profissionais apresentarem, quer em recital, quer em edição discográfica, repertório destinado a crianças e jovens. O que o motivou a fazê-lo?

Tratou-se de um pedido da Casa da Música para eu o fazer, num concerto do seu Centenário realizado de manhã, e que poderia ter crianças/jovens na assistência. O resto do programa deveria ter mais obras de Lopes-Graça, mas também de autores próximos (Bartók, Suite op. 14).

Como foi a sua abordagem, em termos interpretativos, destas peças? Ou seja, tomou uma decisão consciente de como iria interpretar estas peças?

A principal decisão que tive que tomar, quanto à interpretação da obra, com largas implicações na *performance* da mesma, foi se eu, como pianista profissional, iria visitar uma obra escrita para crianças ou se deveria impedir-me de usar efeitos pianísticos e interpretativos inacessíveis a uma criança (exemplo: pedal em todas as suas subtilezas, fraseio mais subtil, exacerbação de algumas características da música de Lopes-Graça, etc.). Optei pela primeira posição, sem radicalismo e, sobretudo, sem esquecer o público-alvo da obra.

O que podem as peças deste ciclo em particular oferecer às crianças? Existe algo nestas peças que se destaque em relação ao resto da produção para piano portuguesa para crianças, ou até internacional?

Para além de um sentido pedagógico facilmente constatável no desfolhar de cada peça (movimento paralelo das mãos, independência das mesmas, exploração de várias zonas do teclado e das tonalidades, melodia acompanhada, etc.), a abertura auditiva para a música do século XX, no seu politonalismo ou no seu ritmo irregular, e acompanhada de alguns gestos técnicos que lhe são intrínsecos, parece-me preciosa – só quem conhece o terreno discente nacional (e não só...) sabe como isto ainda é importante. Para além disso existem várias aberturas para a Música Tradicional Portuguesa, assim como para a técnica criadora erudita do autor.

Qual será, na sua opinião, a razão para estas peças não serem muito conhecidas e tocadas?

Ainda uma reação negativa na receção musical da música do século XX por parte de ouvidos formados nas nossas escolas de música, avessos a politonalismos e bimodalismos. Ainda o preconceito acerca das proscritas opções políticas do Lopes- Graça. A tendência atual das escolas adaptarem o seu paradigma estético ao gosto dos pais – dando a pais e filhos alegadamente aquilo que eles “gostam” (produções Disney, musicais ligeiros, música comercial de paupérrima qualidade, etc.) e que traz sucesso e apoios financeiros às instituições de ensino musical, tem tido um papel nefasto na educação musical dos alunos e, indiretamente, dos meios sócio culturais onde a escola exerce a sua ação.

(fim)

Questionário a Álvaro Teixeira Lopes – respondido via *email* a 2 de Julho de 2019

*

Quando e como descobriu o ciclo “Música de Piano para as Crianças”, de FLG?

O ciclo foi-me entregue pelos responsáveis pela Musicoteca com o pedido de as rever para posterior publicação.

Alguma vez deu estas peças aos seus alunos? Quais foram as reações?

Frequentemente. As crianças gostam e sentem prazer ao tocá-las. Percebem (e quanto a mim devem perceber) o principal objetivo técnico que vão trabalhar, mas usufruem simultaneamente do prazer que as peças proporcionam.

O que o motivou a fazer a edição destas peças (Musicoteca), e depois a inclusão de algumas das peças no Manual de Piano?

A grande qualidade da obra associada à quase inexistência de repertório escrito para crianças foram motivação para a sua publicação. A inclusão de algumas peças no Manual de Piano, enquadrou-se no objetivo geral de enriquecer o Manual com pequenas obras de compositores portugueses que se enquadrassem em determinadas fases de aprendizagem dos alunos. No caso de Lopes-Graça, as obras em questão, são tão criteriosamente escritas para resolver dificuldades específicas e demonstram um conhecimento tão certo em relação às questões que é necessário trabalhar que seria fundamental incluí-las no Manual.

O que podem as peças deste ciclo em particular oferecer às crianças? Existe algo nestas peças que se destaque em relação ao resto da produção para piano portuguesa para crianças, ou até internacional?

Estas peças oferecem um trabalho gradual e metódico que trabalham questões específicas da técnica pianística. São a versão infantil dos “Estudos” de Chopin. A especificidade da linguagem é um fator distintivo em relação a outras obras existentes.

Qual será, na sua opinião, a razão para estas peças não serem muito conhecidas e tocadas actualmente?

Penso que o facto de não terem voltado a ser editadas (tal como o “Manual de Piano”) não permite que sejam conhecidas pela grande parte do corpo docente e discente das nossas escolas.

(fim)