

Relatório de Estágio

Um estudo sobre a Sonata n.º 1 para piano de Fernando
Lopes-Graça

Contexto, Performance e Ensino

Filipe Miguel Madeira Gaio Pereira

Mestrado em Ensino de Música

Setembro de 2023

Orientador: Professor Doutor Miguel Henriques

Relatório de Estágio

Um estudo sobre a Sonata n.º 1 para piano de Fernando
Lopes-Graça

Contexto, Performance e Ensino

Filipe Miguel Madeira Gaio Pereira

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 2023

Orientador: Professor Doutor Miguel Henriques

Índice Geral

Índice de Tabelas.....	3
Índice de Figuras	4
Lista de Termos e Abreviaturas.....	5
Agradecimentos	6
Resumo I.....	7
Abstract I	8
Resumo II / Palavras-chave	9
Abstract II / Keywords.....	10
PARTE I – Prática Pedagógica	1
1. Âmbitos e Objetivos.....	1
1.1. Competências a Desenvolver	1
1.2. Expetativas iniciais em relação ao estágio	1
1.3. Análise SWOT (do Estagiário)	2
2. Caracterização da Escola	4
2.1. Historial e Contextualização.....	4
2.2. Organização e Gestão da Escola.....	6
2.3. Oferta Educativa.....	7
3. Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio	9
3.1. Caracterização da Classe	9
3.2. Caracterização dos Alunos Selecionados	13
3.3. Descrição das Aulas Observadas	15
3.4. Descrição das Aulas Lecionadas	26
4. Reflexão Final / Análise Crítica da Atividade Docente.....	29
PARTE II - Investigação.....	31
5. Um estudo sobre a Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça: Contexto, Performance e Ensino	31
5.1. Descrição, Motivações e Objetivos do Projeto de Investigação:	31
5.2. Estado da arte e revisão de literatura	33
5.3. Justificação do Projeto, Problemática e Perguntas de Investigação.....	34

5.4.	Metodologia de investigação	35
5.5.	Desenvolvimento e Apresentação de Dados	38
5.5.1.	Qual o contexto e análise da Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça?.....	38
5.5.2.	Quais os desafios técnicos e expressivos com que se poderá deparar um pianista ou aluno de piano, a fim de se preparar para a apresentação desta obra?	64
5.5.3.	Qual a possível utilidade pedagógica desta obra e como se poderá enquadrar no contexto atual do ensino da música em Portugal?	70
5.6.	Análise e discussão de resultados	72
5.6.1.	Qual o contexto e análise da Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça?.....	72
5.6.2.	Quais os desafios técnicos e expressivos com que se poderá deparar um pianista ou aluno de piano, a fim de se preparar para a apresentação desta obra?	77
5.6.3.	Qual a possível utilidade pedagógica desta obra e como se poderá enquadrar no contexto atual do ensino da música em Portugal?	79
5.7.	Reflexão Final	83
6.	Conclusão	85
	Bibliografia	87

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Análise SWOT do estagiário.....	3
Tabela 2 - Critérios de Avaliação de Classes de Instrumento e Canto da Escola de Música do Conservatório Nacional.	11
Tabela 3 - Programas da Classe de Piano para o 1º grau do Regime Integrado.....	19
Tabela 4 - Reportório do Aluno A.....	20
Tabela 5 - Programas da Classe de Piano para o 4º grau do Regime Integrado.....	22
Tabela 6 - Reportório do Aluno B.	22
Tabela 7 - Programas da Classe de Piano para o 7º grau/11º ano do Regime Integrado e Curso Profissional.....	24
Tabela 8 - Reportório do Aluno C.	25
Tabela 9 - Programas da Classe de Piano para o 6º grau do Regime Supletivo	71
Tabela 10 - Programas da Classe de Piano para o 7º grau do Regime Supletivo.	72
Tabela 11 - Programas da Classe de Piano para o 8º grau do Regime Supletivo.	72
Tabela 12 - Programas da Classe de Piano para o 6º grau/10º ano do Regime Integrado e Curso Profissional.....	73
Tabela 13 - Programas da Classe de Piano para o 7º grau/11º ano do Regime Integrado e Curso Profissional.....	5
Tabela 14 - Programas da Classe de Piano para o 8º grau/12º ano do Regime Integrado e Curso Profissional.	6

Índice de Figuras

Figura 1 – Excerto do primeiro material temático do primeiro andamento.	45
Figura 2 - Excerto do segundo material temático do primeiro andamento.	47
Figura 3 - Excerto do terceiro material temático do primeiro andamento.	48
Figura 4 - Excerto do secção A do segundo andamento.	54
Figura 5 - Excerto do secção B do segundo andamento.	55
Figura 6 – Excerto da secção A do terceiro andamento.	61
Figura 7 – Excerto da Secção B do terceiro andamento.	62

Lista de Termos e Abreviaturas

CGAD	Conservatório Geral de Arte Dramática
CN	Conservatório Nacional
comps(s).	compasso(s)
EAMCN	Escola Artística de Música do Conservatório Nacional
EEE	Estágio do Ensino Especializado
EMCN	Escola de Música do Conservatório Nacional
FOFA	Forças, Oportunidades, Fraquezas e Ameaças
GP	Grupo Temático
p. ex.	Por exemplo
pag.	Página
SWOT	Strengths, Weaknesses, Opportunities e Threats

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Miguel Henriques, com quem aprendi tudo o que sei sobre música.

À minha família, que sempre me apoiou e fez (e faz) para que tudo se possa tornar possível.

Aos meus amigos, cujas força, inspiração e ajuda me foram completamente imprescindíveis para a construção deste trabalho.

Resumo I

Este relatório foi realizado no âmbito do Estágio do Ensino Especializado, contemplado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Música de Lisboa (Instituto Politécnico de Lisboa). Este estágio decorreu durante o ano letivo de 2022/2023 e foi efetuado na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, em Lisboa. Trata-se de um estágio realizado em regime de observação, tendo assistido às aulas de piano de três alunos da professora cooperante, a professora Ana Valente. Os alunos frequentaram o 1º, 4º e 7º graus. Adicionalmente, o mestrando teve oportunidade de lecionar um total de nove aulas (três a cada aluno), podendo pôr em prática os conhecimentos adquiridos ao longo do estágio e de todo o mestrado.

Este relatório contempla quatro partes. Na primeira parte são analisadas as expectativas em relação ao estágio, os objetivos do mesmo e é feita uma análise SWOT do estagiário. A segunda parte expõe alguns dos conhecimentos obtidos sobre a escola onde foi realizado, bem como a sua história, como está organizada e qual a sua oferta educativa. Posteriormente é descrita a experiência do estagiário, abordando a classe, os alunos, as aulas observadas e as lecionadas. Por fim é feita uma reflexão final sobre o estágio na sua totalidade.

Abstract I

This report has been developed in the context of the Specialized Teaching Internship, as part of the Master's in Music Teaching, of the Escola Superior de Música de Lisboa (Instituto Politécnico de Lisboa). This internship took place during the school year of 2022/2023 and was carried out at Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, in Lisbon. This internship was conducted in an observational regime, attending the lectures of three of the students of teacher Ana Valente, the cooperating teacher. The students were attending the 1st, 4th and 7th grades. Additionally, the master's student had the opportunity to lecture a total of nine lessons (three each student), having the chance to put into practice the knowledge acquired throughout the internship and of the whole master's program.

This report is structured in four sections. In the first one, the expectations for the internship as well as its objectives are analyzed. A SWOT analysis of the intern is also conducted. The second section provides some basic information on the school where the internship took place, such as its history, how it is organized and what its educational offer is. After that, the intern's experience is described, addressing the classes, its students, and the lectures, both observed and taught. At last, there is a final reflection about the internship as a whole.

Resumo II / Palavras-chave

Esta investigação pretende aprofundar o conhecimento existente sobre a Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça, bem como compreender a possível relação que pode ter com o ensino da música em Portugal. Foram elaboradas três perguntas de investigação: 1 – Qual o contexto e análise da Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça? 2 – Quais os desafios técnicos e expressivos com que se poderá deparar um pianista ou aluno de piano, a fim de se preparar para a apresentação desta obra? 3 – Qual a possível utilidade pedagógica desta obra e como se poderá enquadrar no contexto atual do ensino da música em Portugal?

A primeira pergunta implica uma recolha de dados sobre a obra e sobre o compositor, confrontando-a com uma análise teórica feita pelo investigador. Para responder à segunda pergunta é efetuado um estudo da obra ao instrumento, recolhendo e sintetizando as dificuldades inerentes, bem como propondo algumas soluções. Procurando resposta à terceira pergunta, são comparados os resultados obtidos nas duas questões anteriores com os objetivos deduzíveis do programa de piano da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. Os resultados permitem-nos tirar novas conclusões sobre esta Sonata, não só a enquadrando na obra de Lopes-Graça, como também auxiliando futuras interpretações da mesma e compreendendo como pode ser introduzida no ensino da música.

Palavras-Chave: Fernando Lopes-Graça; Sonata Para Piano; Música Portuguesa; Compositores Portugueses; Ensino De Música; Ensino Do Piano.

Abstract II / Keywords

The present research intends to deepen the existing knowledge on the Sonata n.º 1 for piano by Fernando Lopes-Graça, as well as to understand what might be its possible relation to the music teaching scene in Portugal. Three research questions were formulated: 1 – What is the context and analysis of the Sonata n.º 1 for piano by Fernando Lopes-Graça? 2 – Which are the technical and expressive challenges that a pianist or piano student might face in order to prepare for the performance of this piece? 3 – What is the possible pedagogical utility of this piece and how does it fit in the current paradigm of music teaching in Portugal?

The first question implies a collection of data on the work and on its composer, comparing it to a theoretical analysis made by the investigator. To answer the second question, a study of the piece is conducted at the instrument, gathering and synthesizing the inherent difficulties, as well as some solutions. To answer the third question, the results obtained in the previous two questions and the Piano Program's objectives of the Escola Artística de Música do Conservatório Nacional are compared. The results allow us to draw new conclusions on the Sonata, not only placing it in the work of Lopes-Graça, as well as assisting future interpretations and understanding how it can be introduced in music teaching.

Keywords: Fernando Lopes-Graça; Piano Sonata; Portuguese Music; Portuguese Composers; Music Teaching; Piano Teaching

PARTE I – Prática Pedagógica

1. Âmbitos e Objetivos

1.1. Competências a Desenvolver

Através do Estágio do Ensino Especializado do Mestrado em Ensino da Música pretende-se que o mestrando/estagiário desenvolva um conjunto de competências pedagógicas que podem apenas ser adquiridas ao lecionar e/ou observar com proximidade profissionais experientes no exercício da sua atividade. Ao observar um bom professor, o estagiário deverá compreender o processo de sistematização dos conteúdos que os alunos do professor observado devem aprender, bem como os métodos de comunicação e análise de características e personalidade necessários para o desenrolar frutuoso das aulas e da relação entre aluno e professor. A experiência de lecionar, por sua vez, deve proporcionar ao estagiário a oportunidade de aplicar os seus conhecimentos, de se adaptar em tempo real e de refletir posteriormente sobre os resultados obtidos, desenvolvendo competências de planeamento, comunicação, reação e reflexão sobre o ato pedagógico.

As diversas componentes do estágio devem conduzir a uma reflexão sobre a totalidade da experiência, articulando os conhecimentos adquiridos em ambas e criando bases sólidas para o desenvolvimento de um professor metódico, claro na sua comunicação, sensível e autónomo.

1.2. Expetativas iniciais em relação ao estágio

O Estágio do Ensino Especializado realizado durante o presente ano letivo tem dois objetivos de principal interesse inerentes: o contacto com a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional; e a observação e reflexão sobre as aulas lecionadas pela professora Ana Valente.

O Conservatório Nacional (enquanto escola de música) é uma instituição antiga, que conta com uma grande história e tradição pelas quais passaram (e passam) grandes

figuras da música erudita em Portugal. Sendo uma referência no ensino da música em Lisboa e em todo o país, a realização do estágio nesta instituição procura a aquisição da sua cultura por parte do mestrando. A compreensão dos mecanismos de funcionamento da escola e das relações entre os diversos elementos que a constituem é um conhecimento que certamente se revelará útil na vida profissional de qualquer professor de música.

A professora Ana Valente conta com uma vasta experiência de ensino de piano, em especial na EAMCN. Tem vindo a preparar alunos de todas as idades e com grande sucesso, consistentemente formando jovens pianistas competentes e cujo valor é reconhecido no meio musical português e não só. A observação das aulas da professora Ana Valente pretende fazer entender e assimilar (holisticamente, dentro das limitações de um estágio) a sua metodologia e a sua abordagem ao instrumento e ao ensino.

1.3. Análise SWOT (do Estagiário)

Albert Hupmhrey (1926-2005), consultor americano, é conhecido por ser o criador da análise SWOT, ferramenta utilizada desde o início dos anos 70 por todo o tipo de pessoas, empresas ou qualquer outro tipo de entidades que pretendam desenvolver um projeto e avaliar os diferentes fatores que o influenciam durante o processo de planeamento. SWOT (por vezes referida como FOFA em países que utilizam língua portuguesa) é um acrónimo, originando de 4 palavras da língua inglesa (com a correspondente tradução): Strengths (Forças), Weaknesses (Fraquezas), Opportunities (Oportunidades) e Threats (Ameaças).

Costuma também ser feita uma separação entre fatores internos (forças e fraquezas) e fatores externos (oportunidades e ameaças). Os fatores internos referem-se a tudo o que está sob controlo do sujeito que é analisado, enquanto os fatores externos são referentes a tudo o que está fora do seu controlo. Assim, é possível ser feita uma leitura da situação em que se está, procurando esclarecer qual o caminho ideal a seguir e, simultaneamente, ao que estar atento durante o processo, para que se possa agarrar algo vantajoso ou evitar/resolver problemas que possam surgir o mais eficientemente possível.

Tabela 1 - Análise SWOT do estagiário.

	Fatores Positivos	Fatores Negativos
Fatores Internos	<p>Forças:</p> <p>4 anos de experiência enquanto professor.</p> <p>Experiência com todas as idades.</p> <p>Relação inicial positiva com a professora observada.</p>	<p>Fraquezas:</p> <p>Falta de experiência com alunos num curso que não é livre.</p> <p>Falta de experiência com alunos mais avanc. avanc.</p> <p>Não ter completado além do 5º grau, nunca tendo contactado com um certo nível de ensino e não tendo contacto com instituições desta natureza há muitos anos.</p>
Fatores Externos	<p>Oportunidades:</p> <p>Observação de pessoas com características diferentes (facilidades e dificuldades próprias).</p> <p>Possibilidade de adquirir novos conhecimentos musicais extra-pedagógicos através do contacto com a professora.</p> <p>Aprendizagem de novos exercícios e estratégias para a resolução de problemas pedagógicos.</p> <p>Contacto com um sistema previamente organizado e justificado de ensino.</p>	<p>Ameaças:</p> <p>Dificuldade em encontrar disponibilidade de tempo, para conciliar o EEE com outras atividades profissionais.</p>

2. Caracterização da Escola

2.1. Historial e Contextualização

A EAMCN¹ é uma escola com princípios e objetivos que vão além do crescimento musical e artístico dos seus alunos. Deixa claro que tem como missão proporcionar o desenvolvimento em diversas vertentes da vida pessoal e escolar, qualificando e projetando-os para eventualmente se tornarem profissionais com brio, optando pela área da música ou não.

Os princípios e objetivos da escola previamente mencionados são fruto de um longo historial de profissionais e artistas relevantes na sociedade portuguesa que por lá passaram. Foi em 1835, um ano após o fim da Guerra Civil Portuguesa com vitória liberalista, que foi criado o Conservatório de Música em Lisboa, tornando-se assim na primeira escola de música pública do país, consistindo num ensino de regime laico e permitido a ambos os sexos, ao contrário daquele existente anteriormente.

O primeiro diretor do Conservatório foi João Domingos Bomtempo (1775-1842), pianista, compositor e pedagogo que desempenhou um papel fulcral na reforma do ensino artístico em Portugal. Apesar das suas ambições serem muitas, esta instituição começou por funcionar anexada à Casa Pia, em Belém, logo, as possibilidades económicas trouxeram algumas limitações relativamente ao professorado e também às disciplinas lecionadas. Todas as impossibilidades, limitações e barreiras económicas, vieram a verificar que o projeto inicial de Bomtempo não conseguiria sobreviver. Foi então que o Conservatório de Música passou a integrar o CGAD (Conservatório Geral de Arte Dramática), cujo diretor da altura era o dramaturgo Almeida Garret (1799-1854). O CGAD passou então a ser constituído por três escolas:

- Escola de Música
- Escola de Teatro e Declamação
- Escola de Mímica e Dança

Em janeiro de 1837 abriu então a Escola de Música, que passou a ocupar o Convento dos Caetanos, mantendo-se a direção de Domingos Bomtempo. Apesar de esforços,

¹ Fonte: Página web da EAMCN

continuaram a surgir obstáculos económicos que não permitiam um ensino com capacidade de atingir os fins pretendidos. A solução foi a solicitação de proteção Régia por parte de Bomtempo à então monarca D. Maria II em 1840 e foi em julho do mesmo ano que a escola passou a ter a designação de Conservatório Real de Lisboa, que se manteve inalterada até à proclamação da República em 1910, passando a Conservatório Nacional de Lisboa.

É importante dar ênfase ao ano de 1919, onde a direção foi entregue ao pianista, musicólogo e pedagogo Vianna da Motta (1868-1948). Junta-se como subdiretor Luís de Freitas Branco (1890-1955) e estes dois importantes nomes da música e da história portuguesa levaram a uma das principais reformas no ensino artístico em Portugal, refazendo a oferta educativa e elevando a escola de música a um pico de popularidade e sucesso. Este auge durou pouco mais de uma década, pois em 1930, sob a mesma direção, foram novamente retiradas algumas das disciplinas provenientes da reforma realizada onze anos antes.

A escola mudou novamente o seu nome na década de 40, passando a Conservatório Nacional, então dividido em dois (Música e Teatro, ainda com uma pequena secção de dança). Apenas em 1971 passaram a estar integradas no CN duas novas escolas de diferentes vertentes:

- Cinema
- Educação pela Arte (esta adição foi de breve duração)

A subdivisão em quatro do Conservatório Nacional foi anulada no ano de 1983 e três anos depois surgiu a necessidade/obrigação legislativa de dividir os diferentes níveis de ensino (geral e superior), levando então à criação da EMCN (Escola de Música do Conservatório Nacional) que passou a lecionar apenas o ensino básico e secundário.

Esta escola manteve-se durante 181 anos (entre 1837 e 2018) em funcionamento no edifício dos Caetanos, mas as condições foram-se deteriorando devido às inevitáveis consequências do passar dos anos e ao pouco investimento orçamental do país para com esta instituição. Apesar de esforços, luta e persistência, a escola viu-se obrigada a dar continuidade ao seu trabalho na Escola Secundária Marquês de Pombal, onde

atualmente ainda se encontra aguardando a tão ansiada requalificação do seu edifício de origem.

Apesar de atribuições e diversos obstáculos, a EAMCN mantém o seu lema e princípios iniciais: a valorização da música em Portugal e a formação de músicos de excelência dentro do país.

2.2. Organização e Gestão da Escola

O corpo docente da EAMCN² consiste em cerca de 250 professores e quem ocupa o atual de cargo de Diretora da escola é a professora Lilian Facio Kopke, docente da escola há mais de 25 anos. A atual diretora escreve no atual Plano de Intervenção da escola os seguintes princípios orientadores:

- Educar os nossos alunos em todos os aspetos do seu crescimento, dentro de um ambiente criativo, atraente e responsável;
- Promover a integração da comunidade escolar;
- Valorizar a iniciativa, a diversidade, a criatividade e a democraticidade;
- Preservar a identidade da EAMCN como instituição de ensino musical de referência através do trabalho do nosso corpo docente, que tem tido como resultado o aproveitamento positivo dos alunos, em muitos casos considerados alunos de excelência;
- Hierarquizar necessidades, acompanhar as mudanças, aceitar os desafios;
- Acompanhar de perto a aplicação do Projeto Educativo e as orientações das avaliações externa e interna;
- Assegurar que todos os procedimentos das estruturas de gestão e das estruturas pedagógicas sejam transmitidos com transparência a toda comunidade da EAMCN, viabilizando o processo de comunicação entre todos e simplificando os procedimentos administrativos;
- Administrar as verbas que são atribuídas à EAMCN pela Tutela de forma responsável e garantir a manutenção e aquisição do material necessário para o ensino especializado da música;

² Fonte: Página web da EAMCN

- Adotar uma gestão democrática, delegar funções/atividades e sugerir estratégias adequadas na abordagem dos diversos assuntos;
- Pensar nas nossas especificidades enquanto instituição do ensino vocacional da música com espírito inovador, utilizando e valorizando as capacidades do nosso material humano.

2.3. Oferta Educativa

Existem, de acordo com a atual legislação em Portugal, três diferentes regimes de frequência no ensino artístico especializado:

- Integrado – regime que consiste no facto de as disciplinas do currículo regular serem lecionadas na mesma escola em que lecionam as disciplinas de especialização do ensino artístico.
- Articulado – tal como o nome indica, consiste na articulação entre a escolas dos ensinos básicos e secundário (onde são lecionadas as disciplinas do percurso regular) e a escola especializada no ensino artístico, neste caso, nas escolas, academias e conservatórios de música.
- Supletivo – regime frequentado por alunos que frequentam uma instituição de ensino da música de forma absolutamente paralela e independente do ensino regular. Este regime serve como complemento a uma formação fora do ensino artístico.

Nos regimes articulado e integrado, os alunos do 5.º e 6.º anos são dispensados de duas disciplinas do ensino regular: educação musical e educação tecnológica. O tempo de ambas as disciplinas é ocupado no horário dos alunos com outras da componente artística.

A EAMCN³ tem na sua oferta educativa todos os regimes previamente mencionados e todos os seguintes níveis:

- Iniciação (dos 6 aos 9 anos)
- Básico (1º a 5ª grau que equivale ao 5º a 9º ano)

³ Fonte: Página web da EAMCN

- Secundário (6º a 8º grau que equivale ao 10º a 12º ano)

Existe, do 6º ao 8º grau, a oferta de Cursos Profissionais que certificam o Ensino Secundário e conferem o nível 4 de qualificação do Quadro Nacional de Qualificações, correspondente ao nível 4 de qualificação do Quadro Europeu de Qualificações. Existem então, contando com os Secundários e os Profissionais, cinco diferentes cursos dentro da EAMCN:

- Curso Secundário de Música
- Curso Secundário de Canto
- Curso Profissional de Instrumentista de Cordas e Teclas
- Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão
- Curso Profissional de Jazz- Instrumento e Voz

3. Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio

3.1. Caracterização da Classe

A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional contempla atualmente um corpo docente no qual se encontram 14 professores de piano.

No ano letivo de 2022/2023 a classe da professora Ana Valente na EAMCN consiste em sete alunos, variando entre a Iniciação até ao 7º grau. Os alunos costumam seguir o plano curricular da escola, ocasionalmente com peças adicionais, quando é apresentada essa necessidade para a participação em eventos específicos. Dependendo do regime em que os alunos estão inscritos, as aulas poderão decorrer semanalmente ou duas vezes por semana. Ao longo do ano letivo é frequente a existência de audições, nas quais os alunos são fortemente incentivados a participar. Sempre que possível, os alunos participam nos eventos e masterclasses relacionados com o piano que a escola ou outras instituições oferecem.

A professora costuma manter algum contacto com os encarregados de educação dos seus alunos, procurando não só dar-lhes algum feedback relativamente ao desenvolvimento que ocorre ao longo do ano, mas também procurando oferecer algumas orientações muito gerais que os possam auxiliar no apoio à educação musical dos seus educandos.

A professora costuma fazer um registo das aulas que leciona, anotando informações que considera relevantes durante o decorrer da aula. Paralelamente, todos os seus alunos levam o seu próprio caderno, onde são registados todo o tipo de exercícios e objetivos a realizar entre aulas, tais como: indicação do ponto até ao qual se deve estudar cada peça; qual o método de trabalho a aplicar; qual a indicação de metrónomo que se pretende alcançar; entre outras indicações que possam vir a beneficiar o trabalho individual do aluno. Assim, os alunos têm objetivos de trabalho definidos com clareza, bem como o caminho traçado para os alcançar.

A escolha de repertório é feita de acordo com o programa definido pela escola. Dentro das linhas que este define, a professora naturalmente procura optar por peças que

considera abordarem as maiores fragilidades de cada aluno, a fim de as resolver. Existe, apesar de tudo, alguma margem de adaptação para a alteração de uma ou outra peça, quando se verifica que o aluno está desmotivado com o repertório que tem e existem opções que possam ser igualmente valiosas de uma perspetiva pedagógica.

A avaliação costuma ser feita no final de cada período. Mesmo os alunos que integrem um regime que não implique esta continuidade na avaliação, geralmente aproveitam para tocar o repertório que têm vindo a preparar. Os critérios de avaliação para as disciplinas vocacionais práticas (instrumento) são expostos na tabela exposta nas páginas seguintes:

Tabela 2 - Critérios de Avaliação de Classes de Instrumento e Canto da Escola de Música do Conservatório Nacional.

Parâmetros a Avaliar	Avaliação Contínua								PG	PG	PG
	1º g	2º g	3º g	4º g	5º g	6º g	7º g	8º g	2º (30%)	5º (30%)	8º (50%)
Domínio Técnico / Produção sonora Postura corporal Rigor rítmico Rigor na articulação Independência de movimentos / coordenação motora Correção da leitura Dedilhação / Digitação Clareza da execução/afinação Respiração Projeção e qualidade sonora / Ressonância Vibrato	60%	60%	50%	50%	45%	40%	40%	35%	70%	50%	45%
Domínio Interpretativo / Artístico Compreensão formal e estilística Coerência musical Articulação Fraseado Qualidade sonora Personalidade artística Ornamentação (música antiga) Presença / Atitude em palco Teatralidade (canto) Concentração	10%	10%	20%	20%	25%	30%	30%	35%	20%	40%	45%

Execução de memória											
Domínio atitudes Regularidade / Qualidade do trabalho Assiduidade Pontualidade Empenho e motivação Disponibilidade para participar nas atividades programadas pela escola Concentração	15%	15%	15%	15%	15%	15%	15%	15%			
Cumprimento dos conteúdos programáticos	15%	15%	15%	15%	15%	15%	15%	15%			
Opções de repertório									10%	10%	10%

Fonte: Escola de Música do Conservatório Nacional

3.2. Caracterização dos Alunos Selecionados

Durante o Estágio do Ensino Especializado foi possível observar as aulas de três alunos que frequentam diferentes níveis de ensino. Por uma questão de proteção de identidade dos alunos, estes serão referidos neste relatório como aluno A (1º grau), aluno B (4º grau) e aluno C (7º grau).

Aluno A:

O aluno A frequenta o 1º grau do ensino integrado e inicia o ano letivo com dez anos de idade. O aluno é bem-comportado e muito bem-educado. Ouve sempre em silêncio as indicações que a professora lhe dá, não deixando de comunicar e de se expressar quando sente que tem algo a dizer. A sua atitude perante a aula costuma ser positiva, procurando sempre realizar as tarefas que lhe são propostas e proporcionando um ambiente calmo e leve. Cumpre geralmente o trabalho de casa; no entanto, por vezes não o realizando na sua totalidade ou não dando a atenção devida a peças e/ou passagens que estão num estado menos avançado. O aluno apresenta um bom nível de conhecimento teórico, sendo normalmente capaz de decifrar as partituras das peças que toca (pontualmente com pequenos erros na leitura dos ritmos) e demonstrando consciência das noções básicas de conhecimento harmónico (sendo capaz de identificar a maioria das harmonias das peças que toca e da sua função). Tecnicamente o aluno está ainda numa fase muito inicial. A sua postura corporal costuma ser saudável, mas demonstra alguma dificuldade na organização dos dedos e da mão, resultando em inconsistências rítmicas e da qualidade de som, de tempos a tempos vindo a acumular tensão.

O aluno está ligado a outras áreas das artes performativas, frequentando aulas de teatro e tendo até alguma atividade nessa área.

Aluno B:

O aluno B iniciou este ano letivo o 4º grau do regime supletivo, com treze anos de idade. Já frequenta a classe da sua professora há vários anos. O aluno aparenta ser muito calmo e é extremamente delicado e educado, apresentando um comportamento dócil para com quem se relaciona. Por vezes, revela uma mentalidade um pouco autodestrutiva, não sendo incomum ficar visivelmente cabisbaixo em aula quando considera que os seus resultados não corresponderam com as expectativas da professora ou até mesmo das suas próprias. O aluno tem alguma tendência a não cumprir com o trabalho que lhe foi recomendado para casa (especialmente na parte de estudo de escalas e arpejos), tendo isso um forte impacto nas suas aulas e no seu desenvolvimento de um modo geral, mas maioritariamente na parte técnica. Apresenta alguns vícios que se revelam desafiantes de remover, tais como tocar com as costas tortas, ter os pulsos frequentemente demasiado elevados e bater constantemente o tempo com o pé esquerdo, tanto durante a realização de exercícios como durante a performance das obras.

Para além do piano, o aluno mostra interesse em atividades corais e frequenta regularmente aulas de dança (*Ballet*).

Aluno C

O aluno C é atualmente o mais desenvolvido da classe da professora Ana Valente, frequentando o 7º grau do regime integrado. O aluno demonstra uma abordagem ativa ao piano, estando num nível que implica maior responsabilidade e autonomia e tendo como exemplo o seu irmão mais velho, que completou o curso profissional com a mesma professora e que enveredou profissionalmente na área do piano. O seu comportamento em aula costuma ser de proatividade, mostrando interesse em debater com a professora questões abordadas em aula, procurando perceber melhor as tarefas que lhe são dadas e tentando desenvolver a sua própria interpretação das obras que toca. Por vezes revela momentos de maior fragilidade, insegurança e frustração, em especial quando não cumpre o trabalho de casa e quando o seu desenvolvimento e resultados não vão de acordo com os objetivos definidos. O aluno demonstra facilidades técnicas e expressivas, o que por vezes não o favorece, uma vez que procura resultados rápidos de mais, revelando-se menos metódico do que devia ser e, conseqüentemente

asaltar alguns passos importantes no estudo realizado em casa. Apresenta, no entanto, um bom desenvolvimento técnico, não obstante com alguma tendência a criar tensão, nomeadamente no pescoço e nos ombros/costas.

O aluno demonstra interesse em participar em várias atividades relacionadas com o piano, como por exemplo na participação em masterclasses e chegando até a frequentar um estágio nacional de orquestra. Interessa-se também por outras áreas, nomeadamente pelo cinema.

3.3. Descrição das Aulas Observadas

As aulas da professora Ana Valente costumam decorrer de acordo com os objetivos definidos na aula anterior. Estes estão anotados tanto no caderno da professora, como no do aluno. Durante o decorrer da aula, a professora verifica se os objetivos foram cumpridos. No caso de não o serem, tenta-se perceber qual foi a razão, procurando ajudar o aluno no caso de se tratar de alguma dificuldade inesperada que surgiu durante o estudo, ou mesmo se o aluno ainda não compreendeu corretamente o que devia ser feito em casa. Geralmente a professora é capaz de identificar facilmente quando o aluno simplesmente não estudou ou quando não cumpriu exatamente o plano que lhe foi dado na aula anterior. Nestas situações, a professora repreende a falta de dedicação ou cuidado demonstrada pelo aluno, procurando certificar-se de que não volta a acontecer algo semelhante. Todas as semanas é esperado um desenvolvimento claro e palpável, não existindo margem para desleixos ou facilidades.

O início da aula costuma contemplar a componente técnica, em que o aluno deve tocar a sequência de escalas e arpejos estipulados no programa na tonalidade definida na aula prévia. Geralmente a professora opta por pedir ao aluno que estude uma tonalidade em específico, tanto no modo maior como no modo menor. Desde a primeira vez que o aluno toca, é-lhe exigido o máximo de qualidade possível independentemente do aquecimento com que vai para a aula, argumentando que estes exercícios devem estar dominados ao ponto de ser indiferente se se está frio ou quente para uma realização competente.

A aula costuma proceder com as peças que estão a ser trabalhadas, normalmente sendo ouvidos primeiro os estudos. Apesar desta preferência, naturalmente a aula nem

sempre decorre deste modo, existindo uma adaptação ao estado geral de preparação do repertório e às prioridades de cada momento.

A abordagem às peças costuma ser efetuada priorizando a leitura e o domínio técnico da obra. Ao longo de todo o trabalho, existe sempre uma preocupação com as noções que o aluno tem de estilo e de forma e com a qualidade do som. O aluno tem também liberdade de criar a sua própria interpretação da obra estudada, se assim o entender. A professora afirma sempre aceitar as opiniões e interpretações dos seus alunos, desde que estas sejam convincentes. No entanto, nesta faixa etária e nível de desenvolvimento, não existe um grande foco no trabalho da expressão própria e da filosofia das obras nas suas primeiras fases de preparação. Assim, essa parte costuma ser abordada em fases mais tardias do estudo, concentrando o trabalho inicial na preparação necessária para uma execução consciente, limpa e realizada com uma técnica saudável.

Relativamente à abordagem técnica da professora, existe um grande foco na atividade e coordenação digital, com uma grande referência à firmeza da ponta do dedo. O trabalho dos dedos deve ser efetuado com extrema consciência, pensando-o sempre antes e durante a realização do seu movimento. A professora afirma que os dedos não se mexem sozinhos. É necessário dar-lhes ordens claras e constantes para que estes tenham a capacidade de obter o resultado pretendido. O relaxamento do pulso e do resto do braço é também de maior importância, sendo relevante evitar gestos desnecessários. Este último detalhe acaba por também ir de encontro à filosofia que a professora adota de que o mais importante é sempre o resultado sonoro e nunca o visual.

O relaxamento, postura e equilíbrio das costas e do pescoço (não esquecendo a descontração do maxilar), costumam ser constantemente observados, procurando evitar tensões, ao mesmo tempo que se proporciona uma maior mobilidade do tronco.

Muitas das indicações relativas aos aspetos corporais e que a professora dá aos alunos enquanto tocam costumam ser verbais, sendo isso muitas vezes o bastante para que o aluno corrija o que não está bem. Ocasionalmente a professora contacta diretamente com o aluno, sempre com gentileza e respeito. O toque utilizado pode ter vários

objetivos: exemplificação do movimento pretendido; oferta de uma sensação de apoio, redirecionando o foco físico do movimento; ajuste da posição de certas partes do corpo, procurando uma postura de maior equilíbrio; aplicação de uma força ligeira e contínua que provoca a dissipação de tensões.

Para a resolução de problemas de sincronização e/ou de irregularidade rítmica, geralmente mais presentes em exercícios e passagens rápidas, a professora costuma sugerir a aplicação de ritmos no estudo. Este exercício contém uma componente de movimentos rápidos e uma de movimentos lentos, trazendo correspondentemente a velocidade pretendida e o relaxamento do gesto lento. O exercício só tem efeito quando é realizado com extremo rigor rítmico e um tempo absolutamente estável. Os padrões rítmicos que a professora mais sugere são: uma nota lenta seguida de uma nota rápida (mais conhecido como “galope”); duas notas lentas seguidas de duas notas rápidas. Ambos os padrões são invertíveis.

Muitos dos problemas aparentemente técnicos que surgem, na verdade são resolvidos através do apelo à concentração do aluno. Isto torna-se mais evidente na realização das escalas e dos arpejos. Em muitas ocasiões foi possível observar uma melhoria drástica na realização do mesmo exercício ou passagem de uma vez para outra, simplesmente afirmando que o aluno não estava concentrado o suficiente no fim da primeira tentativa. É também incentivada a utilização de padrões visuais “imaginados” no teclado, novamente tornada a sua utilidade mais óbvia na realização dos exercícios técnicos. A visualização prévia do desenho que deve ser percorrido sobre as teclas, auxilia a concentração do aluno e torna a execução mais limpa.

A aprendizagem isolada de elementos diferentes da mesma peça é também um exercício recorrente. Isto verifica-se não só pelo trabalho em mãos separadas, mas também em tudo o que é passagens polifónicas, recorrendo à separação de vozes que estejam na mesma mão. Este exercício proporciona uma retenção de informação mais sólida, não sobrecarregando a mente ao tentar fazer tudo ao mesmo tempo, interiorizando melhor os movimentos de cada parte da mão a ser utilizada e compreendendo com maior clareza o desenho de cada linha, criando também uma maior capacidade de distinção auditiva dos diversos elementos.

É frequente recorrer-se à ajuda do metrónomo em aula. Não é uma ferramenta utilizada constantemente, no entanto, serve muitas vezes uma função de referência. Por vezes é utilizado para evidenciar irregularidades e diferenças não pretendidas de tempo. Outras vezes serve apenas para confirmação de que o tempo se mantém, ou que se alterou como era suposto. O metrónomo é muito utilizado para definir objetivos, especialmente nas primeiras fases de aprendizagem das obras (naturalmente menos utilizado com este propósito em peças ou andamentos lentos). É muito frequente anotar números de metrónomo a alcançar no trabalho-de-casa no caderno do aluno.

A professora aproveita também o conhecimento que tem sobre as áreas de interesse dos seus alunos, a fim de fazer metáforas e alusões que os possam ajudar a compreender o pretendido.

De um modo geral os alunos desenvolvem uma relação positiva com a professora. Todos demonstram ter um elevado nível de respeito e confiança na sua experiência e conhecimento. A professora adapta a sua linguagem de acordo com o aluno com que lida, fazendo-se notar a diferença de tratamento não só pela análise que faz da personalidade de cada aluno, mas especialmente de acordo com as diferentes idades. Apesar dessa consciência, é desde cedo que os alunos se apercebem que a responsabilidade pelos resultados que obtêm é maioritariamente deles próprios. Quando esses resultados não são suficientes a professora mostra claramente a sua desaprovação e por vezes até a sua frustração. Em raras vezes os alunos revelam-se tristes ou transtornados, mas demonstram compreender onde falharam. Quando um aluno se mostra num estado mais afetado, a professora modera o seu discurso, introduz alguns momentos de humor e prossegue evidenciando ao aluno as soluções para os problemas com que se deparou. Geralmente tanto professora como aluno compreendem a perspectiva um do outro, demonstrando ficar sempre bem resolvidos e prontos a continuar o trabalho.

Aulas observadas do aluno A:

As aulas do aluno A decorreram sempre sem grandes problemas. Trata-se de um aluno pontual, correto e minimamente interessado. O aluno trazia do ano anterior algum trabalho realizado com a sua antiga professora no primeiro andamento da Sonatina em Dó maior Op.36 n.º 1 de M. Clementi. Tendo ficado a meio da sua preparação, a professora atual decidiu continuar o processo. Parte do restante programa foi escolhido no início do ano letivo, tendo sido definidas as restantes peças ao longo do percurso. O programa de piano do 1º grau e o repertório que o aluno abordou ao longo deste ano letivo estão expostos nas seguintes tabelas:

Tabela 3 - Programas da Classe de Piano para o 1º grau do Regime Integrado.

	<i>Programa Mínimo Obrigatório</i>	<i>Prova de Passagem</i>
<i>Escalas Arpejos</i>	Escalas maiores de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá, respetivos arpejos no estado fundamental, na extensão de 2 oitavas.	1 Escala e respetivos arpejos escolhida pelo Júri
<i>Cadências</i>	Maior I-IV-V-I	Execução na tonalidade da escala
<i>Estudos</i>	6 Estudos de Czerny Op.599.	1 sorteado. 1 escolhido
<i>Bach</i>	2 peças de <i>Anna Magdalena Bach</i> ou similares do período barroco.	1 sorteada.
<i>Sonatina</i>	Obra completa.	1 andamento escolhido.
<i>Peças</i>	2 peças de estilos diferentes.	1 escolhida.

Fonte: Programa de Piano Escola de Música do Conservatório Nacional

Tabela 4 - Relatório do Aluno A.

Estudos
C. Czerny - Op.599 n.º 33 C. Czerny - Op.599 n.º 40 C. Czerny - Op.599 n.º 58 C. Czerny - Op.599 n.º 59 C. Czerny - Op.599 n.º 61 C. Czerny - Op.599 n.º 62
Bach
J.S. Bach - <i>Anna Magdalena Bach</i> : Minueto em Ré menor J.S. Bach - <i>Anna Magdalena Bach</i> : Musette em Ré maior
Sonatina
M. Clementi - Sonatina Op.36 n.º 1
Peças
B. Bartók - For children Sz.42 n.º 6 J. Haydn – Valsa em Dó maior

O início das aulas decorria, como explicado no capítulo anterior, com os exercícios técnicos. Dado o conhecimento que o aluno já possuía de escalas e arpejos, bem como a relativa simplicidade dos exercícios do grau que frequenta, costumavam ser-lhe pedidas três tonalidades diferentes por aula. Ao longo do ano letivo foram também realizados, paralelamente às escalas e arpejos, vários dos exercícios iniciais de *O Pianista Virtuoso*, de Charles-Louis Hanon. Através de todos estes exercícios técnicos foram abordados alguns dos princípios básicos da técnica pianística. Houve um foco na procura de uma posição de mão saudável, repousada sobre o teclado, no relaxamento do pulso e braço e na clareza da articulação, pensada na ponta do dedo, sempre sem o deixar “quebrar”. Alguns exercícios que se revelaram úteis foram: aplicação de ritmos; articulação exagerada; colocação antecipada dos dedos; solfejo enquanto toca. Durante as primeiras aulas a professora contactava fisicamente com o aluno com maior frequência. À medida que as sensações e os movimentos se foram interiorizando, este contacto reduziu-se, pois bastava a indicação verbal para a correção automática do aluno.

Nas primeiras abordagens às peças, a professora insistia no rigor na leitura do ritmo e na identificação das harmonias (este último bastante mais presente em peças com

texturas mais fáceis de compreender, como os estudos de Czerny). Algumas das noções teóricas abordadas já eram do conhecimento do aluno, no entanto, outras foram sendo introduzidas pela professora à medida que surgiam nas peças. O aluno apresentou tendência a tentar tocar secções grandes de mais, levando a uma maior desconcentração e à ocorrência de erros mais frequentes. Foi aplicado o exercício da realização de pequenas paragens entre partes menores, permitindo-lhe que se reorganizasse mentalmente e, em casos de mudança de posição, que colocasse a próxima antes de recomeçar. Esta estratégia provou-se eficaz. Após algumas repetições do exercício, passou a ser capaz de manter a concentração em secções maiores e a realizar saltos com fluidez.

Cada pequeno passo de aprendizagem era explicado ao aluno e bastante objetivo, existindo uma delineação clara e detalhada de tarefas a realizar em cada obra e nas suas secções (por exemplo, definindo metas de memorização ou de tempo de metrónomo e os exercícios necessários para as alcançar).

Os resultados do trabalho realizado em casa revelavam várias vezes que o estudo, por vezes, era feito a uma velocidade que não fazia sentido ou que as peças eram simplesmente tocadas de início ao fim, apesar da clareza das instruções. Fora essas ocasiões, o aluno A geralmente trazia o trabalho feito, atingindo a maioria das metas previstas.

Nas fases finais do ano letivo houve um declínio na motivação e conseqüentemente na dedicação do aluno, afetando consideravelmente a leitura das obras mais recentes, como foi o caso da Valsa de J. Haydn.

O aluno terminou o ano com uma clara melhoria na qualidade rítmica e tímbrica, bem como na identificação dos elementos constituintes das obras interpretadas.

Aulas observadas do aluno B:

Tabela 5 - Programas da Classe de Piano para o 4º grau do Regime Integrado.

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
<i>Escolas Arpejos</i>	Escalas maiores e menores de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões e escala cromática na extensão de 4 oitavas.	1 Escala Maior e menor, respetivos arpejos e escala cromática escolhidas pelo Júri.
<i>Estudos</i>	2 Estudos de Czerny Op.740 (ou Op.299). 1 Estudo de Cramer. 1 Estudo livre (Heller, Cramer, Czerny, etc.).	1 Estudo de Czerny sorteado 1 Estudo sorteado de entre Cramer e livre.
<i>Bach</i>	2 Invenções a 2 ou 3 vozes.	1 sorteada.
<i>Sonatina</i>	Obra completa.	1 andamento escolhido.
<i>Peças</i>	2 peças de estilos diferentes.	1 escolhida.

Fonte: Programa de Piano Escola de Música do Conservatório Nacional

Tabela 6 - Reportório do Aluno B.

Estudos
C. Czerny – Op. 740 n.º 1 C. Czerny – Op. 740 n.º 41 J.B. Cramer – 60 Estudos Seleccionados n.º 1 J.B. Cramer – 60 Estudos Seleccionados n.º 2
Bach
J.S. Bach - Invenções a 2 e 3 vozes: Sinfonia n.º 8 J.S. Bach - Invenções a 2 e 3 vozes: Sinfonia n.º 15
Sonatina
J. Haydn – Sonata em Ré maior, n.º 50 Hob.XVI/37
Peças
R. Schumann – Cenas Infantis n.º 1 C. Debussy – Children’s Corner n.º 6: Golliwogg’s Cakewalk

O aluno B, apesar de ser extremamente simpático e educado, apresentou ao longo do ano muitas falhas na regularidade e metodologia aplicada no seu trabalho em casa. Este problema evidenciou-se em todo o repertório, mas onde se tornou mais óbvio foi na realização de escalas. O aluno tentava tocá-las depressa de mais, procurando uma automatização que ainda não existia. Ao tocar mais lento, verificou-se que as dedilhações quase nunca estavam seguras, atrapalhando-se e enganando-se nas notas. Apesar dos esforços da professora, os hábitos de trabalho em casa do aluno B nunca sofreram grandes alterações.

A Sonata de J. Haydn foi uma peça desafiante em muitos aspetos. O problema que levou mais tempo ser solucionado foi o de gestão de tempo. Devido às dimensões da peça e variedade do material, o progresso foi dividido em pequenas partes, subindo as indicações de metrónomo separadamente em cada secção. Para procurar unificar o tempo, a professora sugeriu-lhe que trauteasse a passagem que geralmente era a mais difícil de executar, à velocidade que o aluno considerava ser capaz de a tocar. Era com esse tempo que o aluno deveria iniciar o andamento em questão.

As peças livres também demoraram a ser aprendidas. No entanto, a peça de R. Schumann resultou numa capacidade de distanciamento tímbrico das vozes satisfatório.

As Sinfonias de J.S. Bach que o aluno estudou também tiveram resultados positivos, com equilíbrio rítmico, tímbrico e com uma procura de expressão com noções estéticas do período barroco.

Os exercícios que mais ajudaram o aluno C, estavam relacionados com questões de concentração, articulação com foco na ponta do dedo e gestão dos movimentos e altura dos pulsos.

Os resultados finais culminaram na apresentação de algumas peças consideravelmente bem desenvolvidas, estruturalmente claras e tecnicamente dominadas. Por sua vez, os exercícios técnicos e algumas das peças aprendidas mais tarde, revelaram que o trabalho se foi tornando progressivamente mais escasso e que houve questões que não chegaram a ser resolvidas.

Aulas observadas do aluno C:

No início do ano, o aluno C começou por estudar a Fantasia Cromática e Fuga de J.S. Bach, lendo as primeiras páginas da Fantasia e uma parte da Fuga. O projeto rapidamente se revelou ambicioso de mais, optando por não o continuar, procedendo à preparação do programa a cumprir.

Tabela 7 - Programas da Classe de Piano para o 7º grau/11º ano do Regime Integrado e Curso Profissional.

	Programa Mínimo Obrigatório	1ª Prova	2ª Prova	3ª Prova
<i>Prova Técnica</i>	Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática, tudo na extensão de 4 oitavas. Escalas diatónicas e cromáticas em oitavas paralelas (dobradas), na extensão de 2 oitavas.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Dó#, Ré, Mib ou Mi.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Fá, Fá#, Sol ou Láb.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Lá, Sib, Si ou Dó.
<i>Prova Artística</i>	4 Estudos. <hr/> 2 Prelúdios e Fugas ou Obra completa. <hr/> 1 Sonata completa. <hr/> 2 peças.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.

Fonte: Programa de Piano Escola de Música do Conservatório Nacional

Tabela 8 - Reportório do Aluno C.

Estudos
F. Chopin – Op.25 n.º 9 F. Chopin – Op.25 n.º 12 A. Scriabin – Op.8 n.º 2 A. Scriabin – Op.8 n.º 5
Prelúdios e Fugas ou Obra completa
J.S. Bach – Cravo Bem Temperado 2.º Caderno: Prelúdio e Fuga n.º 2: Dó menor J.S. Bach – Cravo Bem Temperado 2.º Caderno: Prelúdio e Fuga n.º 20: Lá menor
Sonata completa
L. van Beethoven – Sonata, Op.2 n.º 2
Peças
S. Rachmaninoff – 10 Prelúdios, Op.23 n.º 23 C. Debussy - Prelúdios, 1.º Caderno: « <i>Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir</i> »: Modéré

O aluno C demonstrou tendência a executar os exercícios técnicos a uma velocidade exagerada, levando a erros frequentes e ao desequilíbrio provocado por pontos de apoio nas mudanças de posição. Para a resolução deste último problema, o exercício que teve maior efeito foi de reorganização dos grupos de notas com várias dimensões (começando nota a nota, posteriormente de três em três, quatro em quatro, seis em seis, por aí adiante).

O trabalho nos estudos consistiu maioritariamente do domínio de cada mão isoladamente, na permanência do tempo (sendo acompanhado da utilização do metrônomo) e na colocação prévia das posições seguintes.

Os Prelúdios e Fugas, bem como as passagens polifônicas que surgem na Sonata foram trabalhados voz a voz, juntando lentamente e acrescentando vozes progressivamente, sempre que possível trabalhando vozes diferentes com mãos diferentes.

A sonata Op. 2 n.º 2 de Beethoven foi a peça que apresentou mais problemas ao aluno C. Muitos dos desafios com que se deparou eram relativos à velocidade de determinadas passagens. Estes foram de possível resolução através de exercícios semelhantes aos que a professora costuma aplicar à parte técnica. O outro principal desafio foi o cumprimento de todas as indicações da partitura, respeitando articulação e dinâmica sem perturbar a condução geral da obra.

Nas peças livres, a criação dos ambientes pretendidos associada à procura do timbre indicado para obra foram dos maiores desafios. Estas peças, no entanto, motivavam visivelmente o aluno, levando a uma pesquisa em casa mais aprofundada realizada com gosto.

Nas aulas do aluno C é criado um certo espaço para o debate sobre interpretações de pianistas reconhecidos das obras estudadas em aula.

O trabalho do aluno C nem sempre se revelou consistente, provocando uma variação constante dos resultados apresentados. Esta inconsistência levou à existência de aulas com ambientes muito diferentes, ora positivos e pacíficos, ora ambientes um pouco mais tensos.

No fim do ano o aluno acabou por apresentar resultados bastante satisfatórios e uma evolução clara, mas poderia ter alcançado mais se o seu trabalho tivesse sido mais regular e metódico.

3.4. Descrição das Aulas Lecionadas

As aulas lecionadas procuravam seguir a estrutura das que os alunos tinham com sua professora. Sendo geralmente de menor duração, uma vez que constituíam apenas um bloco, abordava-se um menor número de peças. É importante notar que estas aulas decorreram apenas em momentos de fim de período, ou seja, os alunos tinham sempre o repertório consideravelmente bem preparado e até apresentado em audição ou prova.

Houve dois padrões, um possivelmente consequente do outro, que foram possíveis de identificar na maioria das aulas lecionadas e que poderão ter prejudicado a sua qualidade:

- Insistência exagerada nalguns pontos, levando a uma perda de concentração do aluno e a uma frustração crescente;
- Má gestão do tempo de aula, estendendo não intencionalmente as aulas numa tentativa de abordar todos os pontos que gostaria. Dada a escolha da abordagem de um menor número de peças, este atraso levava a que se ficasse na mesma obra

durante demasiado tempo, conduzindo também a algum cansaço e saturação por parte dos alunos.

Estas falhas pedagógicas talvez poderão ser evitadas através de um melhor planeamento da aula, bem como de uma maior capacidade de síntese dos problemas a abordar com o aluno, identificando quais os de mais urgente resolução e evitando questões secundárias.

Aluno A:

Ao longo das aulas, o aluno executou sempre os exercícios que lhe foram pedidos com relativo sucesso. A sua boa disposição e disponibilidade levou sempre a um decorrer natural das aulas. Apesar de ser possível identificar alguma evolução, pareceu existir pouca influência nos problemas mais recorrentes do aluno. Muitas vezes o trabalho realizado em aula era mais aproximado a um estudo acompanhado.

Na segunda aula, houve uma situação em que o aluno estagiário insistiu durante demasiado tempo na resolução de um problema, apercebendo-se apenas dias depois de que o exercício que pediu ao aluno não exercitava sequer o movimento pretendido.

Aluno B:

As aulas com o aluno B procuravam corrigir alguns dos vícios apresentados nas aulas observadas, bem como motivar o aluno através da demonstração do valor musical do repertório que interpreta.

O aluno mostrou-se sempre disponível para aprender, no entanto, raramente corria riscos em aula, por exemplo não exagerando quando lhe era pedido que o fizesse ou quase não procurando respostas às perguntas que lhe eram colocadas. Isto resultou numa melhoria ligeira da motivação do aluno, bem como na resolução de alguns problemas de postura, utilização do pulso e qualidade tímbrica, apesar da não resolução dos problemas que o aluno vinha a apresentar durante todo o ano letivo.

Aluno C:

A comunicação com o aluno C revelou-se a mais fácil, provavelmente devido à proximidade de idades.

As aulas lecionadas com este aluno revelaram-se particularmente úteis na parte de exercícios técnicos e na parte interpretativa das obras. Nas escalas e arpejos eram sugeridos exercícios novos, que o aluno experimentava e procurava compreender, muitas vezes com sucesso. As peças geralmente eram discutidas em aula, procurando, mais do que resolver questões técnicas, desenvolver um discurso musical claro e debater possibilidades de escolhas interpretativas. Este tipo de trabalho aparentou motivar o aluno e aprofundar o gozo em tocar, no entanto poderá não ter sido extremamente benéfico para a criação de hábitos de trabalho em casa com paciência e método.

4. Reflexão Final / Análise Crítica da Atividade Docente

O Estágio do Ensino Especializado é uma experiência de grande crescimento profissional na formação de um professor de música. Este estágio permite uma envolvimento no meio profissional, entrando em contacto com uma instituição de ensino estabelecida e compreendendo os seus mecanismos internos de funcionamento, bem como a cultura que esta vive.

A EAMCN revelou-se uma escola de alto nível, proativa e interessada em investir nos seus alunos, promovendo audições e concertos, masterclasses e proporcionando aos seus alunos oportunidades de aprendizagem fora da escola. Nesta instituição a música é vista como um trabalho principal, independentemente da idade ou nível dos seus alunos, demonstrando elevado rigor na formação que lhes oferece. O plano de estudos é exigente e está organizado de modo a fornecer bases sólidas a todos os alunos, desde o nível de Iniciação ao Secundário.

A observação das aulas da professora cooperante foi extremamente enriquecedora, tendo sido das atividades mais interessantes de todo o Mestrado. O ambiente criado na sala de aula fomenta o crescimento dos alunos, exigindo um grande nível de dedicação da sua parte. Apesar do elevado rigor e da pouca margem para falhar, a relação que os alunos desenvolvem com a professora aparenta ser positiva. A metodologia da professora cooperante está direcionada para uma preparação técnica sólida e saudável e o desenvolvimento da autonomia dos alunos, fornecendo ferramentas de resolução de problemas e organizando o trabalho de modo a ser prioritária a montagem competente do repertório.

Infelizmente, no fim do segundo período, a professora teve um problema de saúde e foi necessário apresentar uma baixa médica que se prolongou praticamente até ao fim do ano escolar. Esta situação impossibilitou a observação de todas as aulas previstas no Estágio. No entanto, o mestrando realizou várias substituições da professora cooperante durante esse período, que terão sido aprovadas pela coordenação do Mestrado para substituir as aulas observadas em falta por aulas lecionadas (resultando num menor número de Fichas de Observação e num maior número de Planos de Aula).

As aulas lecionadas foram dos momentos de maior aprendizagem. Foi possível pôr em prática muitos dos conhecimentos que foram adquiridos ao longo de todo o Estágio e Mestrado. Algumas atividades desenvolvidas pelo estagiário tiveram resultados positivos, ajudando os alunos a resolver alguns problemas. Como seria de esperar, o desenvolvimento dos alunos com o estagiário nunca se aproximaria daquele que acontece quando são acompanhados ou ensinados pela sua professora. Houve também vários momentos de erro ou da escolha de caminhos menos favoráveis à aprendizagem, sobre os quais foi importante refletir, procurando certificar que foram compreendidos e que não voltarão a acontecer.

Holisticamente, este EEE proporcionou uma experiência única e de enorme valor, desenvolvendo as capacidades pedagógicas do estagiário e criando novas noções sobre o ensino e sobre as instituições de ensino de música.

PARTE II - Investigação

5. Um estudo sobre a Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça: Contexto, Performance e Ensino

5.1. Descrição, Motivações e Objetivos do Projeto de Investigação:

Foi em 2014 que tive o privilégio de poder contactar pela primeira vez com a música de Fernando Lopes-Graça, tendo sido desafiado pelo meu professor de piano da altura a interpretar duas das suas *Glosas*. Não estando habituado à linguagem musical do séc. XX, o processo de aprendizagem das peças foi custoso e demorado. Para minha surpresa, quando os mecanismos começaram a ficar minimamente interiorizados, fui capaz de encontrar beleza naquela música e sentir algum gozo ao tocá-la. Não estando por essa altura a estudar numa instituição de ensino da música (e, verdade seja dita, não tendo por objetivo seguir uma vida profissional na área), não tinha objetivos muito concretos para alcançar e nunca atingi um ponto que pudesse considerar que fosse de conforto com qualquer uma das *Glosas*. Não obstante, senti-me intrigado com a natureza daquela música. O ano letivo terminou juntamente com o meu estudo de piano, e após esse verão, nunca mais peguei nas peças.

Foi apenas em 2018 que voltei a contactar com a música deste compositor, incentivado pelo meu professor de piano da Licenciatura em Música, o Professor Doutor Miguel Henriques. Desta vez, agora sim dedicado à música, aventurei-me na preparação dos *Três Epitáfios*. Guiado e inspirado pelo meu professor, fascinei-me rapidamente pela natureza soturna daquela obra. Os choques e dissonâncias que antes me deixavam reticente, agora passaram a fazer sentido, compreendendo que eram completamente essenciais para a comunicação da mensagem. A complexidade expressiva daquela linguagem fez-me encontrar algo extremamente humano naquela obra, com o qual fui capaz de me identificar e de me conectar emocionalmente.

Por essa altura, tive também o privilégio de poder assistir à performance de outras obras de Lopes-Graça, interpretadas maravilhosamente por colegas meus, tendo-se destacado a Sonata para piano n.º 3. Descobri então as Sonatas de Fernando Lopes-Graça. Em pouco tempo concluí que deveria também tocá-las, achando que faria sentido começar, nem mais nem menos, pela sua primeira. Apesar de saber, pela minha

pouca experiência com a música de Lopes-Graça, que aprender uma obra destas seria uma tarefa muito difícil, em 2020 debrucei-me então sobre a Sonata n.º 1. Foi novamente um processo extremamente demorado que me desafiou técnica e artisticamente. Em certos momentos, tive de me forçar a gostar daquela música. No entanto, elegi-a para a tocar no meu recital final da Licenciatura, e assim o fiz. Não pude dizer que fiquei completamente satisfeito com o resultado final, mas compreendi que havia algo que não havia ainda sido alcançado, mas que queria muito alcançar. Sabia que regressaria um dia àquela obra. A minha curiosidade pela música de Fernando Lopes-Graça foi aumentando, vindo a conhecer mais sobre a sua obra e sobre a sua vida.

Devo admitir que ainda hoje me choca a falta de investimento e de interesse que há no nosso país por música de tão elevada qualidade (em especial por se tratar de um compositor português que, apesar de ser reconhecido em nome, apenas um grupo consideravelmente pequeno de pessoas, geralmente que lidaram com ele em vida, tem o desejo e a vontade de continuar a descobrir e divulgar a sua obra).

Deparando-me com a possibilidade (e necessidade) de desenvolver um projeto de investigação para concluir o Mestrado em Ensino da Música na Escola Superior de Música de Lisboa, considerei que isso seria uma boa plataforma para investir neste compositor. Concluí que iria descobrir mais sobre a sua música e expor o seu valor. Decidi que iria investigar duas obras que me eram até então desconhecidas: os *Cinco Nocturnos* e os *Quatro Improvisos*. Formulei então a minha proposta de projeto de investigação e intitulei-a: *Um estudo sobre os 5 Nocturnos e 4 Improvisos de Fernando Lopes-Graça: Contexto, Performance e Ensino*. O objetivo, para além de estudar o contexto e as necessidades performativas da obra, bem como de a associar ao ensino da música, era também poder vir a produzir uma edição digital das partituras (uma vez que, no meu conhecimento, não existe alguma). No entanto, esse projeto atrasou-se. Foram várias as razões, mas a que mais me impossibilitou de avançar foi a inacessibilidade oficial aos manuscritos ou a cópias dos mesmos. Acabei por concluir que seria melhor colocar esse meu projeto em espera (não desistindo dele a longo prazo) e investir, para já, noutra obra de Lopes-Graça.

Tendo sido convidado este ano a tocar a primeira sonata em concerto, recuperei a

obra e voltei a apaixonar-me por ela, agora com um pouco mais de conhecimento e maturidade. Tomei então a decisão, com a aprovação do meu orientador do Relatório de Estágio, de realizar um projeto semelhante ao que tinha visionado, agora com esta sonata. Naturalmente, existindo já uma edição relativamente recente das 6 Sonatas, produzir uma versão digital da partitura tornou-se obsoleto. Sendo esta parte, na verdade, um “extra” (mesmo no projeto original), resultante dos outros pontos da investigação, faria todo o sentido proceder de qualquer modo ao mesmo tipo de pesquisa sobre a Sonata n.º 1. Este trabalho pretende contextualizar esta obra no percurso de Fernando Lopes-Graça, compreender quais as suas influências e processos de escrita presentes, quais as dificuldades com que um intérprete se poderá deparar na sua preparação e a sugestão de possibilidades de soluções, e também compreender como pode ser enquadrada/inserida na realidade atual do ensino da música.

5.2. Estado da arte e revisão de literatura

A Sonata n.º 1 de Fernando Lopes-Graça é ainda uma obra muito pouco estudada, sendo quase nulas as referências a esta na literatura e existindo um escasso aprofundamento da obra. Não é incomum a sua menção, devido à alusão a F. Chopin no último andamento. Este tipo de referência a outros compositores pode ser encontrado em várias obras de Lopes-Graça, sendo evidenciado por vários autores, geralmente sendo apenas nesse contexto referida esta primeira sonata.

De um modo geral, são muito poucos os trabalhos desenvolvidos sobre as Sonatas para piano de Fernando Lopes-Graça, destacando-se a pesquisa realizada por Patrícia Lopes Bastos (terminada em 2007), na qual se debruça sobre as 6 Sonatas e as 2 Sonatinas para piano do compositor, num projeto de Doutoramento pela Universidade de Aveiro. Nesta investigação, Lopes Bastos começa por estudar aprofundadamente a vida e obra de Lopes-Graça, abordando também a sua relação com o piano (seu instrumento base) e explorando ainda as conceções do próprio sobre a forma musical, com natural ênfase na forma Sonata. Para além de uma extensa recolha e organização de dados sobre vida e obra de Fernando Lopes-Graça, é feita uma análise teórica e interpretativa das seis Sonatas e das duas Sonatinas. É através desta pesquisa que surge a mais recente edição revista destas obras, que neste momento corre as mãos de todos

os que se interessam por tocá-las.

Relativamente à contextualização desta obra não há (novamente) imensa informação. Existem variados trabalhos sobre a vida, obra e outras componentes relevantes no percurso de Fernando Lopes-Graça que merecem ser lidos. No entanto, a larga maioria destas fontes de informação tende a focar-se em obras maiores e em fases mais tardias da vida e da obra do compositor.

É importante destacar o texto de Jorge Peixinho em *Uma homenagem a Lopes-Graça: nova luz sobre uma figura ímpar da cultura portuguesa* (em *Jorge Peixinho – Escritos e Entrevistas*, de 2010), onde o autor aborda de um modo abrangente as características estilísticas da linguagem de Lopes-Graça. Tem particular foco nalgumas das obras iniciais do compositor (fase na qual é escrita a Sonata n.º 1), bem como nalgumas que considera representarem um ponto de maturidade na escrita de Lopes-Graça. Apesar de não falar especificamente sobre a primeira sonata, as observações de Peixinho serão de maior relevância para esta investigação.

5.3. Justificação do Projeto, Problemática e Perguntas de Investigação

Estando consciente da falta de informação disponível sobre a primeira sonata para piano de Fernando Lopes-Graça, bem como da dificuldade na compreensão da linguagem deste compositor, tanto por parte dos performers, como do público (consequência natural do anterior), e até por parte de muitos professores de música (que, infelizmente, em determinados casos, desincentivam, evitam e/ou negam o estudo das obras de Lopes-Graça aos seus alunos), torna-se-me clara a necessidade de evidenciar o alto valor desta obra. Não só é uma peça que pode satisfazer em muitos aspetos o público que a ouve, mas que também pode vir a proporcionar um enorme prazer a quem a toca. Acrescendo a estes pontos, esta é uma obra que, a meu ver, apresenta um alto valor didático, não só para quem tem interesse em aprender sobre Lopes-Graça, mas também de um modo geral para a aquisição de novas competências que qualquer pianista deve ambicionar ter, como o desenvolvimento de uma técnica avançada, riqueza tímbrica, controlo da forma, noções e conhecimentos de padrões técnicos e expressivos comuns na linguagem da música do séc.XX, entre outras.

Tendo por objetivo facilitar os processos de aprendizagem na abordagem desta obra, surgem então várias perguntas de investigação:

- 1- Qual o contexto e análise da Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça?
- 2- Quais os desafios técnicos e expressivos com que se poderá deparar um pianista ou aluno de piano, a fim de se preparar para a apresentação desta obra?
- 3- Qual a possível utilidade pedagógica desta obra e como se poderá enquadrar no contexto atual do ensino da música em Portugal?

5.4. Metodologia de investigação

A presente investigação trata-se de um projeto tripartido, que requer uma metodologia própria para cada uma das suas partes. As três perguntas de investigação a ser abordadas estão intimamente relacionadas, sendo possível olhar para algumas das conclusões que se poderão retirar através da pesquisa de cada uma delas como tendo valor cumulativo. Para compreender o valor pedagógico e o lugar de uma obra no ensino da música, é conveniente compreender quais os processos essenciais para a preparação da obra em causa. Do mesmo modo, estes processos poderão apenas fazer sentido quando há uma preconceção da obra. Toda a obra de arte tem um contexto, sem o qual não existe. Toda a obra musical tem uma linguagem, sem a sua compreensão não tem significado.

É importante começar, então, pela primeira pergunta de investigação: Qual o contexto e análise da Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça? A fim de compreender o contexto em que esta obra surge, é necessário proceder a uma recolha de informação que pretenda fornecer informações sobre a vida do compositor, e sobre a fase específica em que se encontra a sua obra aquando da composição da peça em questão. Para obter uma análise da obra, é necessário estudar a sua partitura, compreender e organizar os elementos que a constituem, e, por fim, associá-los ao conhecimento já obtido através da recolha de dados previamente efetuada.

Para responder à segunda pergunta de investigação é necessário aliar os conhecimentos gerais de expressão musical e da análise realizada previamente à técnica do instrumento. Naturalmente, cada pianista desenvolve a sua própria técnica, uma vez

que esta só existe enquanto meio para alcançar um fim expressivo. Isto pressupõe uma ideia musical prévia, que se cria com base nas experiências de cada um e no modo de sentir e perceber o som e a música, inevitavelmente sujeitos à subjetividade resultante da individualidade de cada pessoa. Não obstante, há alguns princípios mais gerais que se consideram consensuais pela vasta maioria dos pianistas. As noções técnicas, exercícios e resoluções exploradas nesta investigação são resultantes da minha abordagem ao instrumento, uma vez que este estudo é realizado maioritariamente através da minha própria pesquisa enquanto pianista que prepara esta obra. O livro *The (Well) Informed Piano: Artistry and Knowledge* (2014), da autoria de Miguel Henriques, professor que mais me mentoreou na construção da minha relação com o piano, contém as linhas principais para uma abordagem ao instrumento que serão a principal referência neste processo investigativo. Através desta pesquisa “no terreno” procuram-se soluções para aqueles que poderão ser os principais desafios na preparação desta sonata.

Por fim, apenas analisando os resultados obtidos na procura de resposta às duas primeiras perguntas de investigação, se pode procurar responder à terceira. É necessário investigar o atual paradigma do ensino da música em Portugal (utilizando como referência a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional) e fazer uma comparação entre aquilo que é esperado de um aluno que se queira aventurar nesta obra e os objetivos e expectativas associadas aos diferentes níveis do percurso escolar de um aluno de piano.

Vantagens e desvantagens das metodologias de investigação aplicadas:

A metodologia aplicada à primeira pergunta de investigação (recolha de dados, análise da obra e reunião dos resultados obtidos nos dois pontos anteriores) apresenta várias vantagens e desvantagens. A recolha de informação que deriva essencialmente dos trabalhos de Patrícia Lopes Bastos e de Jorge Peixinho fornece um conjunto de informação credível relativamente ao contexto em que surge a obra, e algum sobre a obra em si. Há que ter em consideração que o tipo de análise que se pode fazer em temáticas desta natureza está sujeito aos conhecimentos dos autores e das conclusões (por vezes de cariz subjetivo) que cada um tem a capacidade de retirar e identificar nos dados que observa. Do mesmo modo, a minha própria análise da obra não pode ir além

dos padrões que consigo identificar e dos conhecimentos que tenho sobre análise musical (considerando que, apesar de ser músico, não sou musicólogo, historiador ou mesmo compositor). Esta metodologia pode acrescentar informação útil e inovadora, uma vez que dela resulta o casamento entre os dados que a minha análise retira da obra e os dados e conclusões que outros autores que já se debruçaram sobre a mesma temática ou sobre temáticas semelhantes apresentaram. Assim procura-se uma nova perspetiva atualizada e que idealmente crie ou continue o debate sobre o contexto, estrutura e técnicas aplicadas na escrita da sonata em questão.

A pesquisa realizada para obter respostas à segunda pergunta de investigação apresenta a desvantagem de ser resultado da experiência de apenas uma pessoa, que neste caso é também o autor da investigação. Por outro lado, poder-se-ão considerar relevantes e de valor os resultados obtidos, uma vez que são consequência de um trabalho prolongado de quem efetivamente se debruçou na preparação desta obra e a apresentou diversas vezes em palco. As conclusões retiradas estão, como anteriormente mencionadas, sujeitas à abordagem musical e técnica do pesquisador, que, como sabemos, não pode fugir totalmente à sua individualidade.

Para responder à terceira pergunta de investigação é realizada uma análise do plano curricular da classe de piano da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. Poderia ser interessante realizar uma recolha mais extensa de planos curriculares das escolas de música de todo o país, procurando encontrar um ponto médio de expectativas e objetivos de cada nível de aprendizagem no ensino da música em Portugal. No entanto, isso implicava uma investigação consideravelmente mais aprofundada e uma tentativa de criação de um plano curricular generalizado, quando todas as escolas têm níveis e objetivos diferentes. A vantagem em escolher o plano do Conservatório Nacional é que, para além de ser uma escola com 188 anos de história, nela passou, tanto enquanto alunos como enquanto professores, corpo docente, e diretores, todo um conjunto de figuras de maior peso na cultura musical portuguesa. Ainda hoje é uma das escolas de música de maior referência do nosso país e produz artistas dos vários planos das artes que apresentam altos níveis de competência.

5.5. Desenvolvimento e Apresentação de Dados

5.5.1. Qual o contexto e análise da Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça?

Biografia resumida de Fernando Lopes-Graça:

Modelo de integridade e dignidade moral, Fernando Lopes-Graça desenvolveu um tipo de criação musical ao longo de mais de seis décadas, sem quebras nem desfalecimentos, através de uma obra imensa e impressionante, sob todos os aspectos. Em virtude das suas fontes culturais e das suas opções estéticas e ideológicas, ele modelou, delineou e delimitou o seu universo expressivo desde as suas primeiras obras, fortalecendo a sua criatividade, aperfeiçoando a sua técnica e refinando a sua linguagem. (palavras de Jorge Peixinho em: de Assis, Paulo e Delgado, Cristina, 2010, pag. 176).

Fernando Lopes-Graça, filho de Emília e Silvério Lopes da Graça, nasce a 17 de Dezembro de 1906, em Tomar. Com cerca de 11 anos, em 1917, inicia os seus estudos de piano com Maria da Imaculada, com quem estuda apenas alguns meses. A sua próxima professora de piano é Rita Ramos Lopes, que o acompanha na sua primeira grande etapa de aprendizagem do instrumento. Pouco depois, vem a trabalhar no Cine-Teatro de Tomar, já enquanto pianista, acompanhando sessões de cinema mudo, tocando, por vezes a solo, já a interpretar obras de grandes compositores da altura considerada música moderna.

É em 1923 que se muda para Lisboa, onde aprofunda os seus estudos musicais no Conservatório Nacional de Música. Aí é aluno de piano de Adriano Merêa. Vem também a estudar composição com Tomás Borba e ciências musicais com Luís de Freitas Branco. Em 1927 compõe as *Variações sobre um tema popular português*, obra que se reconhece oficialmente como a sua primeira (apesar de vir ter estreia oficial somente no ano seguinte, pela sua própria mão). Nesse mesmo ano, termina o curso da Classe Superior de Piano, e ingressa na classe de Virtuosidade de Piano, onde estuda com José Vianna da Motta, enquanto prossegue com os seus estudos de composição com Tomás Borba. Fernando Lopes-Graça chega ainda a frequentar o curso de Ciências Históricas e Filosóficas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, curso esse que não chega a terminar, abandonando-o em 1931. Ainda em 1928, Lopes-Graça participa na fundação do jornal "A Ação", onde publica alguns dos

seus primeiros textos, nomeadamente contendo crítica política e social. Esta atividade chama a atenção da Polícia política, vindo a dar início à perseguição que o acompanha durante um longo período da sua vida.

Fernando Lopes-Graça concorre ao cargo de Professor de Solfejo e Piano no Conservatório Nacional em 1931, poucos meses depois de terminar (com classificação máxima) o Curso Superior de Composição na mesma instituição. No entanto é detido após a realização da sua prova e, apesar de ter sido o primeiro classificado, é preso na Cadeia do Aljube, sendo impedido de exercer e mais tarde é desterrado para Alpiarça. Sendo proibido de lecionar em escolas públicas, passa a dar aulas de cariz particular na Academia de Música de Coimbra, continuando o seu trabalho enquanto compositor e escrevendo para revistas culturais. Poucos anos depois volta a ser preso, desta vez em Caxias, regressando a liberdade apenas em 1937, ano que decide mudar-se para Paris. Aí assiste a aulas lecionadas por Paul-Marie Masson e aprofunda os seus conhecimentos de composição e orquestração com Charles Koechlin. Por encomenda da Maison de la Culture, escreve a revista-bailado *La fièvre du temps*, estreada em 1938 na mesma cidade, e dá início a um longo percurso de harmonização de canções tradicionais portuguesas. Em 1939 a Segunda Guerra Mundial faz-se sentir na Europa e em Outubro do mesmo ano regressa a Portugal.

A década de 40 foi marcada pela sua atividade na sociedade de concertos Sonata (da qual foi um dos membros fundadores e que se estende até 1960), na Academia de Amadores de Música (vindo até a fundar o Coro do Grupo Dramático Lisbonense, que mais tarde recebe o nome da mesma instituição) e na Comissão Distrital do Movimento de Unidade Democrática (MUD). Desta década resultam algumas das suas obras mais conhecidas e ainda hoje interpretadas, como os dois Concertos para Piano, a *História Trágico-Marítima*, a *Sinfonia per Orchestra* e as *Canções Heróicas*. Nos anos 50, Lopes-Graça é proibido de lecionar também no ensino particular, dificultando significativamente a sua vida financeira. No entanto, as suas relações internacionais expandem-se, tendo participado em vários eventos musicais (e não só) de relevo na Europa, viajando a Paris, Amesterdão, Breslávia e Praga. É no fim desta década que o compositor começa a aproximar-se daquilo que é considerado por muitos um ponto de maturidade enquanto compositor, ao compor, por exemplo, *Vinte*

e Quatro Preúdios, os Cinco Nocturnos.

Em 1962 o compositor português muda-se para Parede, em Cascais. É por esta altura que Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti começam a aprofundar o que vem a ser o seu extenso trabalho de recolha e seleção de música tradicional por todo o país, culminando na edição da *Antologia da Música Regional Portuguesa*. Durante este período, Lopes-Graça tenta encontrar alguma estabilidade financeira através de atividades como tradução e a escrita. No entanto vem a produzir novamente obras extremamente louvadas, bem como o *Canto de Amor e Morte*, a *Suite Rústica n.º 2* e as *Catorze Anotações*. Chega-lhe a ser encomendada uma obra pelo violoncelista Mstislav Rostropovitch, para quem Lopes-Graça escreve o *Concerto da camera col violoncello obbligato* (obra estreada pelo artista russo na Grande Sala do Conservatório de Moscovo em 1966, não podendo ter o compositor presente devido a forças políticas).

Após a revolução do 25 de Abril de 1974, a situação política em Portugal muda drasticamente. Fernando Lopes-Graça volta a poder lecionar (43 anos depois de ter sido proibido de lecionar no ensino público e 20 anos depois de ser obrigado a cessar a atividade de professor na sua totalidade), passando a ser professor na Academia de Amadores de Música. Entre 1976 e 1979, Lopes-Graça escreve o *Requiem (pelas vítimas do fascismo em Portugal)*, considerado um dos pontos máximos da sua carreira.

Posteriormente ainda vem a compor várias obras relevantes, tais como: *Ao fim dos anos e das horas*; a *Sinfonieta (homenagem a Haydn)*; a *Sonata n.º 6* para piano; e o *Quarteto de Arcos n.º 2*. Na década de 80 ainda recebe o título de Grande-Oficial da Ordem Militar de Santiago de Espada, a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique, e um Doutoramento Honoris Causa pela Universidade de Aveiro.

Fernando Lopes-Graça falece a 27 de Novembro de 1994, aos 87 anos, em Parede, Cascais.

Resumo da análise realizada por Patrícia Lopes-Bastos:

Ao falar da Sonata para piano n.º 1, Lopes Bastos (2007) descreve-a como sendo “uma obra mais matemática e geométrica que sentimental.” (p. 241). Contextualiza-a, mencionando o ano da sua composição (1934) e da sua revisão (1960), a sua dedicatória (a D. Elisa de Sousa Pedroso, também música, mas essencialmente patrocinadora das artes) e associando-a a uma fase de escrita de Lopes-Graça mais aproximada das correntes expressionistas da época. Lopes Bastos nota que em toda a obra se pode observar “um motor omnipresente, constante, regular e inalterado”, que poderá ser considerado uma característica unificadora da Sonata (p. 236).

Analicamente falando, propõe uma forma sonata no primeiro andamento, contendo 3 grupos temáticos. Considera que na Exposição são expostos os diversos grupos temáticos, que no Desenvolvimento são explorados apenas o segundo e o terceiro, e que a Reexposição tem início (na Reintrodução) ainda com material do terceiro grupo temático, regressando rapidamente ao primeiro, que fica presente até à Coda final. Lopes Bastos vê o segundo andamento da sonata como uma forma em arco ABA, que contém uma Coda consideravelmente grande (a nível de proporção). A mesma forma é observada no último andamento, apresentando um regresso a A interrompido a meio por uma Coda que tem novamente grandes proporções. Sobre o terceiro andamento é ainda feita a inevitável associação à Sonata n.º 2 de F. Chopin. A autora aborda aspetos importantes da linguagem presente nesta obra, apontando por exemplo as relações intervalares que Lopes-Graça emprega na construção e desenvolvimento do material.

Ainda levanta algumas problemáticas relacionadas com a performance da obra, olhando por exemplo para questões de pedal e propondo até a utilização do pedal central para a resolução de certas passagens. A autora ainda oferece todo um conjunto de tabelas e gráficos que pretendem dar ao leitor noções visuais dos vários tipos de proporções da obra.

A análise de Jorge Peixinho da obra de Fernando Lopes-Graça, nomeadamente de trabalhos anteriores e contemporâneos à Sonata n.º 1:

Jorge Peixinho, em *Uma homenagem a Lopes-Graça: nova luz sobre uma figura ímpar da cultura portuguesa* (em *Jorge Peixinho – Escritos e Entrevistas*, de 2010), é dos autores que mais aponta para os padrões nas técnicas de composição que são utilizadas desde as primeiras obras de Fernando Lopes-Graça, como referências para abordar trabalhos posteriores. Menciona várias obras que datam aproximadamente do mesmo período, como as *Variações sobre um tema popular português* (1927), os *Três Epitáfios* (1930) e até a canção *Põe-me as mãos nos ombros*, das *Duas Canções de Fernando Pessoa* (1934-36). Peixinho fala das *Variações sobre um tema popular português*, considerando que “nela reside a fonte primacial de toda a sua música subsequente” (p. 170) e que “se verificam já, de forma embrionária, alguns aspectos técnicos e estilísticos, tanto a nível da linguagem como no plano rítmico, que virão a caracterizar o estilo de Fernando Lopes-Graça” (p. 170). Nesta obra, Peixinho aponta para o peso do contraponto e das relações intervalares como elemento estruturante da obra. Ao mencionar os *Três Epitáfios*, refere os poli-acordes e as progressões cromáticas como meio para procurar ambiguidade harmónica e instabilidade tonal. Chega até a comentar que “nessa época, é também comum a utilização da escala de tons inteiros, que constitui, como sabemos, um factor de neutralidade, suspensão e ambiguidade” (p. 174). Jorge Peixinho aborda ainda a utilização de princípios de simetria, sobre os quais escreve algumas linhas que valem a pena citar:

Um dos aspectos mais relevantes a nível estrutural na música de Lopes-Graça é a utilização do princípio de simetria. Este princípio é aplicado, com grande liberdade, a todos os níveis, desde a organização formal, passando pelas relações métrico-rítmicas, até aos vários planos da linguagem, nomeadamente o tratamento motivico e a elaboração (ou confecção) dos blocos harmónicos.

Essa organização simétrica podemos encontrá-la, a um nível muito simples, na canção *Põe-me as mãos nos ombros* (1934), sobre um poema de Fernando Pessoa, e de forma muito mais complexa e elaborada nos *Cinco Nocturnos* (particularmente na quarta peça) e no *Canto de Amor e Morte*, atingindo aquilo que me proponho denominar de “multidireccionalidade do discurso musical”. (Peixinho, Delgado & Assis, 2010, p. 176).

A um nível de influências, Peixinho explica que ainda não é visível, nesta fase, a influência de Béla Bartók (compositor que se sabe que vem a ter forte influência no trabalho de Lopes-Graça), sendo mais fácil notar as influências de Beethoven, Chopin, Debussy e Ravel.

Jorge Peixinho chega ainda a criar uma lista contendo um conjunto de padrões que considera serem aspetos estilísticos característicos da escrita de Fernando Lopes-Graça. Estes são:

- Emprego de notas adicionais (diatónicas e cromáticas);
- Emprego de ‘falsos’ baixos – os quais asseguram uma dupla polarização;
- Emprego de zonas de ostinato (fixas);
- Processos de sobreposição politonal (que constituem uma espécie de ‘filtragem’
harmónica, nomeadamente nas situações de relação melodia-acompanhamento);
- Emprego de técnicas de alargamento ou contração métrica;
- Emprego, a nível retórico, da transposição de oitava como fator propulsor do discurso musical, ou como elemento de ‘espacialização’, isto é, de criação de novas dimensões e perspetivas.

Seria de esperar que nesta lista estivesse incluído o emprego de princípios de simetria, uma vez que, no mesmo documento, Peixinho evidencia a sua relevância na escrita de Lopes-Graça desde as suas primeiras obras às que surgem na fase de maior amadurecimento do autor.

Análise descritiva da sonata realizada pelo autor da investigação:

Primeiro andamento:

O primeiro andamento da sonata é, a um nível analítico, o mais complexo ou até ambíguo, podendo talvez ser analisado de várias perspetivas. Lopes Bastos (2007) sugere que existe uma Exposição (com Introdução e Coda) que contém três grupos temáticos (do comp. 1 ao comp. 89); um Desenvolvimento (do comp. 90 ao comp. 126) onde o compositor explora o segundo e o terceiro grupos temáticos; e uma Reexposição (com Reintrodução e Coda) onde se regressa ao primeiro grupo temático (do comp. 127 a comp. 186).

Evidentemente, o andamento apresenta três tipos de material auditivamente distinto e facilmente reconhecível, que se poderá identificar como temático.

O primeiro tipo de material (que é exposto pela primeira vez entre os compassos 1 e 39), é composto por 3 elementos, também estes bastante diferentes. Eles são (por ordem de aparecimento): um trilo medido em semicolcheias na voz intermédia; um arpejo em colcheias *staccato* no baixo (*un poco marc.*); uma melodia mais lenta na voz superior com indicação de *tenuto (cant.)*.

Figura 1 – Excerto do primeiro material temático do primeiro andamento.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff is marked 'cant.' and features a vocal line with a melodic phrase starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a fermata over the final note. The lower staff is marked 'sim. stacc.' and contains a piano accompaniment of eighth notes with a sharp sign, creating a rhythmic pattern. Below the piano staff is the instruction 'sempre un poco marc.'. The second system begins at measure 7, indicated by a '7' above the staff. It continues the vocal and piano parts from the first system, with the piano accompaniment maintaining its rhythmic pattern.

O trilo e o arpejo mantêm-se estáveis nas vozes inferiores, repetindo-se inalteradamente até aos últimos compassos desta secção (especificamente até ao compasso 37), formando, em conjunto, uma espécie de ostinato que suporta a voz superior (que acaba por se desenvolver enquanto elemento melódico). A terceira voz apresenta-se inicialmente com uma estrutura criada por quatro graus inteiros descendentes, começando ritmicamente estáveis (cada nota tendo uma duração de uma mínima com ponto de augmentação) perturbando-se apenas na quarta nota, que surge “antecipadamente” relativamente ao que era expectável (não só “interrompendo” a nota anterior, mas também sendo cortada “prematuramente” por uma pausa de colcheia que indica a separação deste gesto musical com o próximo). O próximo gesto, oriundo do primeiro, mantém uma estrutura semelhante (tanto a um nível métrico como intervalar), no entanto, com algumas perturbações (as primeiras três notas, que eram as mais “estáveis”, agora desviam-se da primeira nota tocada na colcheia que a segue, por vezes começando na mesma nota que o primeiro gesto, ou então desviando-se para a nota correspondente a tal). Ao juntar estes dois gestos, poder-se-á considerar que se cria a primeira frase. Imediatamente a seguir, o

compositor apresenta uma nova frase, que é um espelho intervalar (de eixo no *Lá* inicial) da primeira. No compasso 17 regressa-se ao gesto descendente (que desta vez começa em *forte* e uma 5ª Perfeita acima dos anteriores), sem as alterações das notas, mas acrescentando uma nota após a última, que sobe meio tom, perturbando ainda mais a sensação rítmica e intervalar, criada pelos tons inteiros estruturantes. Desta vez, cada vez que o gesto repete, inicia-se uma 2ª maior abaixo da vez anterior e estreitando-se a partir da terceira, até desaguar (na quarta tentativa) no mesmo *Lá* em que começou esta voz e regressando à frase inicial. Após este regresso, na repetição alterada do gesto, há intervalos mais “agressivos” entre as notas que se desviam (como a 3ª maior que surge na primeira). Agora, ao invés de seguir novamente para a sua versão simétrica, há uma redução de dinâmica e uma insistência no mesmo gesto descendente (sempre com novas perturbações) e, por fim, crescendo subitamente para *forte* e rompendo com os gestos de todos os elementos, quebrando não só o padrão da voz superior, mas também dos elementos do ostinato. Nos dois últimos compassos desta secção (comp. 38 e comp. 39), o compositor insiste na repetição marcada de notas, ferramenta que vem a utilizar várias vezes neste andamento ao fazer pontes para diferentes partes ou secções.

A segunda grande secção da obra (do comp. 40 ao comp. 54), com indicação *Un poco agitato*, que Lopes Bastos (2007) chama de segundo grupo temático, apresenta, nos primeiros dois compassos, uma textura coral a quatro vozes. As duas vozes superiores movimentam-se em sentido oposto ao das duas inferiores, afastando-se as quatro e voltando a aproximar-se através do mesmo percurso. Os dois compassos seguintes consistem numa variação do material anterior, com o mesmo ritmo harmónico e relações intervalares, mas unindo numa só voz cada par de vozes dos extremos, alternando com tercinas as notas correspondentes a cada uma das vozes.

Figura 2 - Excerto do segundo material temático do primeiro andamento.

Un poco agitato (♩ = 138-140)

The image displays two systems of musical notation in 4/4 time. The first system, measures 54-57, shows a piano (*p*) dynamic and a *poco* marking. The second system, measures 58-61, begins with measure 58 and features triplet markings (3) in both staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Nos quatro compassos que se seguem, repete-se um tom inteiro abaixo o que está nos quatro anteriores e, ao invés de nos dois últimos compassos se ter tercinas, agora utilizam-se semicolcheias (perturbando ou distorcendo mais o “coral” que o precede). Posteriormente, modulando novamente um tom para baixo, regressa-se à textura coral.

No entanto, desta vez o gesto é interrompido no ponto de maior distância entre as vozes, recomeçando (sempre um tom abaixo) o mesmo desenho. O processo repete-se (notando que agora já nem sempre com as mesmas relações intervalares, evidenciado por exemplo pela última nota da voz superior, que sobe progressivamente meio tom), atingindo, à quarta tentativa, um ponto de rutura, quebrando o padrão, insistindo no intervalo de chegada (7ª maior) em *forte* e *marcato*. Imediatamente no compasso seguinte, o gesto de chegada começa a distorcer-se ritmicamente, a reduzir a sua dimensão acústica e, por fim, após a pausa e respiração, iniciando um “*poco ced.*”, estreitando a repetição do intervalo quebrado na mão direita e caminhando por graus conjuntos na mão esquerda para a seguinte secção.

O terceiro grupo de material distinto (que se estende do comp. 55 ao comp. 89) surge com a indicação “*Pochissimo meno mosso e rubato*”. Agora há dois elementos melódicos nos extremos (com indicação de “cant.”) e um preenchimento harmónico também dividido em duas vozes (a da mão esquerda em colcheias e a da mão direita em tercinas de colcheia).

Figura 3 - Excerto do terceiro material temático do primeiro andamento.

Pochissimo meno mosso e rubato (♩ = 126-132)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 55, 56, and 57. The right hand (treble clef) features a melodic line with triplets of eighth notes, marked with a slur and 'cant.'. The left hand (bass clef) plays eighth notes, also marked with a slur and 'cant.'. The dynamic is *p legato*. The second system covers measure 58, where the right hand has a melodic line with a chromatic descent, and the left hand continues with eighth notes. A small asterisk (*) is placed below the left hand staff at the end of measure 58.

As duas vozes dos extremos movem-se através de uma melodia de duas notas (com intervalos semelhantes, mas sempre com sentido oposto) e apresentam-se sempre desfasadas pela metade do tempo de cada nota melódica. O gesto repete-se e vai-se estreitando, por diminuição do padrão melódico (alterando também, mas não diminuindo exatamente, as vozes interiores). Antes de regressar a um gesto semelhante ao do início desta secção, as duas notas repetidas e “aceleradas” da mão direita desenvolvem-se num desenho de quatro notas em graus conjuntos que “caminha” para a nova posição deste desenho musical, enquanto a mão esquerda tem um gesto quase sempre cromático, distribuído por oitavas diferentes. Esta frase de 4 compassos, surge 4 vezes (até comp. 68) expandido sempre o âmbito intervalar das notas da melodia, começando por uma 2ª menor (2ªm), aumentando progressivamente (2ª maior (2ªM),

3ª menor (3ªm) e, por fim, 3ª maior (3ªM)). À terceira vez (comps. 63 e 64), há apenas 2 compassos, que começam com uma versão estreitada do gesto inicial e que se desenvolve rapidamente para um gesto em graus conjuntos derivado do fim da primeira frase desta secção. Na quarta repetição deste padrão (comps. 65 a 69), cada vez que o gesto melódico surge, apresenta uma localização (oitava), uma dinâmica e até um tempo (com várias indicações de “*poco riten.*” e “*a tempo*”) contrastantes com a anterior. Após a respiração que ocorre entre o comp. 68 e o comp. 69, retorna-se à posição original das melodias recomeçando o padrão, agora com os intervalos na direção inversa à inicial (iniciando desta vez com uma 2ªM, passando duas vezes consecutivas por uma 3ªm e, por fim, chegando novamente à 3ªM ao atingir o “*forte*”. A partir do c.82 (“*meno forte subito*”) dá-se início a uma “*queda*”, descendo progressivamente de registo, de dinâmica e utilizando versões reduzidas do gesto que caracteriza esta secção, até se chegar às semicholcheias do comp. 89 (que, através do “*poco ced.*”, se poderão transformar nas tercinas que dão início à secção seguinte).

A partir deste momento (comp. 90) dá-se início a uma nova grande secção da obra em que o compositor desenvolve intercaladamente o conteúdo do segundo e do terceiro material temático (até ao comp. 132). Cada vez que o mesmo material surge (acontecendo 3 vezes com cada um dos temas), vem progressivamente mais alterado, tal como é padrão nesta Sonata. O segundo material temático é o primeiro a surgir neste Desenvolvimento, começando logo com a versão em tercinas do primeiro gesto na mão direita. As duas mãos agora desenvolvem um papel mais independente. A mão esquerda mimica o gesto da mão direita numa transposição quase perfeita, tendo início apenas a meio do gesto que copia, desfasando as duas vozes (antes sempre num desenho conjunto) pela sua metade (tal como acontece na relação das duas vozes melódicas na exposição do terceiro material temático). Assim que são concluídos duas vezes o desenho de cada voz, o compositor “*regressa*” à homofonia, voltando a juntar as duas vozes de cada mão (tal como na textura coral na apresentação do segundo tema). Cada mão tem um gesto apenas ascendente, alcançando a nota mais aguda, de maior duração, ao mesmo tempo que reintroduz as tercinas. O compositor escreve “*poco incalzando*” e “*cresc.*”, o gesto torna-se cada vez mais agudo, a relação das duas mãos cada vez mais irregular, e no compasso 100 atinge-se o “*forte*” com insistência nas notas finais do gesto da mão direita. Finalmente o gesto acalma, a nota mais aguda da mão

direita transforma-se gradualmente na primeira nota melódica da próxima parte, e a nota mais aguda da mão esquerda desce cromaticamente também até chegar à primeira nota que tocará na secção seguinte.

No compasso 102 volta-se ao terceiro material temático deste andamento, surgindo com uma textura praticamente semelhante, desenvolvendo-se um pouco mais rapidamente, e, ao invés de, ao terminar o primeiro desenho (já após estreitado), seguir para uma nova posição onde se repetiria o processo (como acontece na Exposição), o compositor começa a romper com o gesto (comp. 105). Fá-lo através de intervalos dissonantes mais assumidos, articulações mais claras e contrastantes, e caminhando para o “*forte*” do compasso seguinte, onde se verifica a rutura total num gesto de semicolcheias com terceiras menores em cada mão, enquanto se aproximam rapidamente uma da outra.

Retorna o segundo material temático com indicação “*Poco più vivo*” (comp. 107), cada vez mais perturbado, desta vez mantendo as semicolcheias anteriores, não só segurando o poder rítmico que o antecede, mas também como imitação da versão em semicolcheias do gesto original. As duas mãos, apesar de não se moverem em conjunto, agora não estão separadas pela metade do gesto, criando vincos em pontos diferentes. Aquando do segundo gesto regressa-se às tercinas, e assim que este termina, volta-se ainda à textura com acordes de duas notas, estando as duas mãos desfasadas pela duração de uma colcheia. Há um grande “*crescendo*” e “*stringendo*” e, assim que há uma nova fixação/insistência numa nota “final”, atinge-se pela primeira vez um “*fortissimo*” nesta obra. Tal como anteriormente, pouco depois há um “*calmando*” e “*diminuendo*”, a nota mais aguda mantém-se, e há um gesto cromático descendente, tudo isto preparando o regresso do terceiro material temático (desta vez, por oposição ao extremo dinâmico que acabou se de alcançar, iniciando em “*pianissimo*”).

Tal como na primeira vez que é desenvolvido o segundo tema, este é referenciado pela sua primeira versão (em tercinas) e, da segunda vez, pela sua segunda versão (em semicolcheias), na primeira vez que surge o terceiro tema neste desenvolvimento as vozes melódicas surgem tal como aparecem primeiramente na sua exposição (com o soprano em movimento descendente e o baixo em movimento ascendente, ambas as vozes através de segundas menores), e agora, na sua segunda vez, como na sua segunda

versão (ou seja, com o soprano em movimento ascendente e o baixo descendente, em segundas maiores). Esta vez em que volta a surgir o terceiro material temático (do comp. 117 ao comp. 121), a sua estrutura é igual à vez anterior nesta grande secção, diferenciando essencialmente na direção do movimento das vozes, agora expandindo o registo num gesto de afastamento. Entre os compassos 122 e 132 o material musical continua a ter por base os mesmos dois temas, cada vez mais alterados/explorados de maneiras e perspetivas diferentes. No compasso 122 deparamo-nos com uma versão em acordes de duas notas do segundo tema, com as duas mãos desfasadas (apenas em termos de gesto, uma vez que agora tocam sempre ao mesmo tempo), mas desta vez iniciando o seu desenho por cima. O “arpejo” começa na sua forma descendente, não reascendendo totalmente antes de reiniciar noutra posição, criando um desenho com uma sensação rítmica mais irregular. As notas mais graves de cada uma das mãos agora têm sempre um gesto descendente. A partir do compasso 125, o desenho da mão direita estreita-se por diminuição rítmica sem voltar a subir, a mão esquerda junta-se no compasso seguinte e “desaguam” juntas no compasso 127 (“*Agitato*”), onde pela última vez se ouve o terceiro material temático.

Nesta última parte da grande secção que desenvolve o segundo e terceiro tema, o último está quase irreconhecível. Há apenas uma voz melódica, em *marcato* (na mão direita) e o preenchimento em colcheias, em *staccatissimo* (na mão esquerda). Ao contrário das vezes anteriores, em que o tema vem com indicação dinâmica de *piano* ou *pianissimo*, ataca agora em *fortissimo*. A estrutura da frase mantém-se semelhante até um certo ponto, apresentando duas vezes o gesto inicial e estreitando-o de seguida. A partir do compasso 130 o gesto torna-se “gaguejado”, a mão esquerda começa a formar um novo arpejo e a mão direita, com um gesto progressivamente mais rápido, começa a soar trilada. Assim, estes dois elementos, anteriormente parte do terceiro material temático, começam “inesperadamente” a metamorfosearem-se no arpejo e trilo que caracterizam o ostinato do primeiro tema.

A terceira e última grande secção deste andamento (do comp. 133 ao comp. 186), que inicia com a indicação “*Tempo I*”, desenvolve-se em redor do material do primeiro tema ou grupo temático. Logo no primeiro compasso (comp. 133) há um regresso à textura musical do primeiro tema: o trilo, o arpejo e a melodia. Com exceção da dinâmica, todas

as indicações são semelhantes. No entanto, apenas a partir do compasso 147, há o retorno da estrutura da sua exposição. Nos 14 compassos que precedem este momento, são utilizadas duas vezes o desenho da primeira pequena frase (como visto anteriormente, criado por dois gestos de tons inteiros descendentes em que o segundo, tendo as mesmas notas estruturantes, surge com algumas alterações). No fim da frase (comp. 138), o arpejo da mão esquerda estende-se e há uma modulação, a fim de preparar a nova “tentativa”. O mesmo decorre após o segundo aparecimento da mesma frase (agora com intervalos maiores nas alterações que ocorrem na “repetição”): o desenho da mão esquerda volta a ir mais longe e há uma nova modulação, desta vez regressando exatamente às mesmas notas (e agora também dinâmica) em que o tema surge na primeira grande secção. Entre os compassos 147 e 159 as duas primeiras frases da obra (o gesto em tons inteiros) apresentam-se tal como na sua primeira exposição, nota por nota. Neste momento, ao invés de se recomeçar a melodia descendente, continua a ser utilizado o gesto para cima, tendo este início uma segunda menor abaixo do que o que tinha acabado de ser ouvido (dá-se também início a um “*poco a poco dim.*”). No compasso 165 volta a existir o mesmo movimento (agora apenas com a versão “perturbada” do gesto), novamente transposto uma segunda menor para baixo (padrão que se repete tal como na primeira secção). A última nota deste desenho já não sobe o último tom inteiro, subindo agora apenas meio-tom. Pegando nas últimas três notas melódicas que surgiram, o compositor transforma-as num gesto isolado, repetindo-o e transpondo-o através da regra anterior. No compasso 170 atinge-se a repetição com notas mais graves. Ainda há dois regressos à posição anterior, mas acaba por se chegar a um momento de repetição “quase obsessiva” do gesto nesta posição. Após uma maior respiração (comp. 175) atinge-se o *pianissimo* e há a indicação “*Subito un poco ritenuto*”. Aqui começa a última construção que nos vai levar ao fim do andamento. O gesto de três notas do qual é oriundo continua presente (agora ritmicamente aumentado) e torna-se progressivamente mais rápido (por diminuição) até chegar a colcheias (comp. 178). A partir do compasso seguinte é indicado “*poco a poco crescendo e stringendo*”, mantendo a repetição do mesmo padrão até ao penúltimo compasso (c.185), onde o arpejo rompe por fim o mesmo, com reforço no *crescendo* e com nova indicação de “*stretto*”, vindo a culminar nas notas finais em *fortissimo, staccato e marcato*.

Segundo andamento:

O segundo andamento da Sonata nº1 (*“Andantino com moto”*) tem claramente 4 secções distintas. Lopes Bastos (2007) propõe uma forma em arco (ABA com uma Coda).

Das 4 secções deste andamento, 3 delas são claramente construídas do mesmo modo, variando entre si ao alterar o material exposto na primeira secção. A estrutura de cada uma destas 3 partes é extremamente aproximada, sendo constituída essencialmente por uma longa queda, seguida de uma subida curta. A queda pode ser separada em 3 movimentos: o primeiro, que estabelece o gesto melódico a ser explorado; o segundo, que apresenta o mesmo movimento transposto uma 8ª perfeita abaixo, com ligeiras alterações (quase como que uma variação do desenho original); o terceiro, que desce mais rapidamente, recorrendo a uma figura menor (que provém do material explorado previamente).

Em qualquer uma destas secções (decorrendo a primeira entre os compassos 1 e 8, a segunda entre os comps. 28 a 37, e a terceira entre os comps. 38 a 46) o acompanhamento da mão esquerda (tendo indicação de *“secco ma un poco sonoro”* na primeira vez que surge) é caracterizado por duas colcheias isoladas em *“staccatissimo”* que formam um intervalo de 9ª menor. Geralmente as mesmas notas são repetidas uma oitava abaixo imediatamente a seguir (excetuando na última secção, em que a oitava inferior é a que surge primeiro). Este padrão é evidenciado no primeiro compasso do andamento, em que o único elemento presente é o acompanhamento da mão esquerda. Este desenho é mantido transpondo-se compasso a compasso, ao descer uma 2ª maior (ou um tom inteiro), por vezes por enarmonia. A partir do terceiro momento da queda previamente mencionada, ao invés de se ter o padrão de repetição das notas à distância de oitava, a cada 9ª menor desce-se uma 2ª menor (ou meio-tom), até a melodia atingir o seu ponto mais grave. Daqui em diante, este acompanhamento passa a alternar entre a repetição das duas colcheias que formam a 9ª menor mais grave e de duas outras colcheias consecutivas (mantendo o padrão de 9ª menor), que, a cada vez que surgem, encontram-se meio-tom acima (comp. 7 e comp. 8; comp. 33 a comp. 35). Neste último ponto, a terceira vez que temos esta estrutura volta a ser exceção, alternando apenas entre duas 9ªs menores à distância de meio-tom uma da outra (comp. 43 e comp. 44).

Na primeira secção da obra (comp. 1 a comp. 8) o desenho melódico surge no segundo compasso e é criado primeiramente por um gesto que se assemelha a um mordente inferior escrito a tempo. Após a última nota (que é também a de maior duração da melodia), o gesto retoma uma 3ª maior a baixo, subindo uma 2ª maior para a parte forte do tempo, durante o qual desce em semicolcheias por graus conjuntos. Este desenho está separado por duas ligaduras, a primeira contendo apenas o “mordente”, e a seguinte contendo a restante parte. Cada uma destas ligaduras é acompanhada por um desenho gráfico de “*diminuendo*”, podendo indicar um gesto que se fecha. Assim, ao chegar ao terceiro tempo, repete-se todo o gesto, completando o compasso e criando também um desenho maior formado por estes dois elementos iguais. O compasso seguinte apresenta uma estrutura melódica semelhante, diferindo apenas no intervalo entre as duas notas não ligadas (que agora é uma 4ª perfeita). Através destes 2 compassos se criam os 2 seguintes, consistindo numa repetição quase exata dos primeiros, agora iniciando em “*mezzopiano*”, uma oitava abaixo e alterando ritmicamente a parte final do gesto (levando até ao aparecimento de uma terceira ligadura).

Figura 4 - Excerto do secção A do segundo andamento.

Andantino con moto (♩ = 66) *cant.*

p *mf*

seco ma un poco sonoro

mp

3

No comp. 5 há uma alteração de compasso, “cortando” a esperada repetição do desenho e seguindo para a terceira parte da previamente mencionada queda. No compasso 6 (já com indicação de compasso igual à original), o gesto melódico reduz-se ao “mordente”, descendo uma 3ª a cada tempo, até, no fim do compasso, não se regressar à nota original do “mordente” e se estabilizar na semínima que principia o compasso seguinte (que é a mesma nota que a última a ter sido tocada). A partir daqui (tendo chegado a *Piano*) ouve-se mais duas vezes o “mordente incompleto” seguido da “reafirmação” da última nota, subindo uma 8ª perfeita a cada repetição. Na última (comp. 8) a nota longa é ainda mais duradoura, atinge-se “*mezzoforte*”, o compositor indica “*poco ritard.*”, e esta frase longa termina com uma descida de 2ª maior na melodia e a rutura do padrão da mão esquerda no terceiro e último tempo do compasso (que se transformou num compasso ternário simples, preparando a secção seguinte).

A segunda secção deste andamento (*Più mosso*) decorre entre os compassos 9 e 27, tratando-se da secção mais distinta de todas as restantes. Apesar de o seu material ser consideravelmente diferente, mantém-se uma textura de melodia acompanhada, com indicação “*espressivo*” para a melodia e “*un poco leggero*” para o acompanhamento.

Figura 5 - Excerto do secção B do segundo andamento.

Più mosso (♩ = 88)
espressivo

p

un poco leggero

*rit. ** *rit. ** *rit. ** *sim.*

cresc.

Aqui o acompanhamento começa por ser composto por semicolcheias em forma de arpejo ascendente e descendente, utilizando maioritariamente intervalos de 8ª perfeita, com uma nota interior adicional que surge na metade do tempo (nota esta que se distancia uma 3ª maior em relação ao baixo, em valor absoluto do intervalo). Por vezes, a nota mais aguda do desenho do acompanhamento pode não formar uma 8ª perfeita (ou 13ª) com o baixo, como seria esperado, fundindo-se com a melodia (provavelmente devido à proximidade que as duas notas teriam, caso se tivesse a 8ª perfeita), ou em momentos de modulação (como nos compassos 12 e 16), em que, ao invés de acompanhar a alteração do baixo, a nota mais aguda mantém-se igual à posição anterior (nestes momentos, o intervalo que ocorre na metade do tempo do acompanhamento é “inesperadamente” uma 2ª menor, contrastando com os intervalos de 6ª maior ou menor que estão presentes no restante tempo).

A melodia (que utiliza figuras rítmicas consideravelmente maiores, em comparação com a melodia da secção anterior) está organizada em grupos de 4 compassos (que também se poderão dividir em 2). A nota do início de cada compasso é a mais longa e mais estável, não só por ser sempre a mesma no primeiro tempo ao longo dos 4 compassos (sendo as outras notas da melodia diferentes da anterior, mas que caminham em *legato* e no último tempo do compasso de volta à primeira), mas também porque o acompanhamento permanece inalterado durante toda a sua duração. Esta nota em que o compositor “insiste”, forma um intervalo de 3ª menor (em valor absoluto) com o baixo, chocando com a 3ª maior que está presente no acompanhamento.

Os 4 compassos formam-se através da repetição dos 2 primeiros, em que o desenho melódico desce inicialmente uma 4ª perfeita para retornar em colcheias à primeira nota, seguida da subida de 2ª maior para uma semínima que também regressa (como já verificado previamente) à mesma nota. O acompanhamento altera-se nos mesmos momentos: quando a melodia desce a 4ª perfeita, o acompanhamento desce uma 2ª menor; e quando a melodia sobe a 2ª maior, o acompanhamento sobe também uma 2ª maior.

Este padrão quebra-se no último tempo dos 4 compassos (em simultâneo com a já mencionada 2ª menor que surge no acompanhamento), subindo o baixo para a nota

que está localizada uma 2ª maior acima do baixo no qual o acompanhamento se vai estabilizar no compasso seguinte (tendo completado uma modulação). Esta estrutura de 4 compassos pode ser verificada durante os primeiros 12 compassos desta secção (do comp. 9 ao comp. 20). É também importante notar que o segundo grupo de 4 compassos é acompanhado de um *crescendo* que leva ao *mezzoforte* que dá início aos 4 seguintes. E também que, no terceiro grupo, para além de se regressar às mesmas notas do compasso 9 (apenas transpostas uma 8ª perfeita acima) o acompanhamento passa para sextinas de semicolcheia e o gesto do último tempo da melodia, apesar de manter um esqueleto semelhante, passa a ter duas semicolcheias antes do primeiro tempo (quando a melodia desce, repetindo inicialmente a nota anterior; quando a melodia sobe, acrescentando uma nota mais aguda, que atinge também uma 4ª perfeita em relação à nota longa para a qual caminha).

Entre os compassos 21 e 25 passa a existir um movimento descendente. A melodia originalmente mantém a estrutura, tendo uma primeira nota de maior duração, seguida de uma nota no último tempo do compasso que está ligada à primeira do próximo. Agora passa a existir um padrão intervalar em que, como Lopes Bastos aponta em 2007, “o tema em GT2-B (comp. 21), no primeiro forte da peça, sendo uma variação de GT2-A, assume claramente a relação com GT1” (Lopes Bastos, 2007, 278). Assim, ao contrário do material do início desta segunda secção, agora ascende-se primeiro uma 2ª maior, descendo posteriormente uma 4ª perfeita (desta vez não regressando à primeira nota).

Comparando este desenho com o tema da primeira secção do andamento, entende-se que poderá tratar-se de uma versão “simplificada” do primeiro: na sua segunda ligadura, há inicialmente uma subida de 2ª maior, descendendo em graus conjuntos até percorrer uma distância correspondente a uma 4ª perfeita. No compasso 3 até se pode verificar a existência de uma 4ª perfeita descendente ainda antes da 2ª maior ascendente. A partir do compasso 23 a 2ª maior ascendente passa a menor e a melodia começa a estreitar-se começando inicialmente por passar a igualar a duração das notas melódicas, seguindo primeiro para semínimas, depois para colcheias (comp. 24), e por fim para semicolcheias (comp. 25). No início deste movimento descendente (comp. 21) o acompanhamento passa a alterar-se a cada nota da melodia, utilizando o mesmo

desenho, mas descendo cromaticamente. No compasso 24 as sextinas cessam, passando a ter um baixo em colcheias “*staccato*” e entre elas, em semicolcheias, intervalos de 6ª menor e um de 3ª maior (inversão da 6ª menor). No compasso que se segue, as colcheias da mão esquerda iniciam um gesto ascendente formado sempre por 4ªs perfeitas (por vezes necessitando de mudar de oitava), percorrendo as 12 notas da escala ocidental. No comp. 25 a mão direita junta-se ao movimento ascendente, com um gesto em semicolcheias subindo apenas recorrendo a 2ªs menores e maiores. No último compasso desta secção (comp. 27) há um “*diminuendo*” e a mão direita caminha para a nota que dá início ao tema da terceira grande secção deste andamento.

A terceira parte do andamento é muito aproximada à primeira, como já se observou. Os compassos 28 e 29 são exatamente iguais aos compassos 2 e 3. Os 2 compassos que seguem, por sua vez, já não o são, uma vez que estes apresentam uma variação diferente do material anterior. Agora a segunda ligadura principia apenas no tempo forte e, ao invés das duas semicolcheias e tercina de semicolcheias que há na primeira secção, tem-se uma quiáltera regular de 5 notas, com repetição da segunda. Outra diferença está na ausência de indicação de alteração dinâmica nesta parte. Os dois compassos seguintes são também semelhantes aos da primeira secção, diferindo apenas na indicação de dinâmica (na primeira parte há indicação de “*poco dim.*” e aqui há um desenho gráfico de “*diminuendo*”) e na ligadura que estende a duração da última nota melódica para o compasso seguinte (passando a unir o “*mordente incompleto*” à semínima seguinte, que seria a repetição da última). O gesto ascendente por oitavas estende-se até ao compasso seguinte, onde estabiliza e passa, daqui em diante, a repetir a mesma figura (agora apenas com o “*mordente incompleto*”), cada vez com maior frequência. O padrão do acompanhamento mantém-se até, no compasso 36, deixar de ter as mesmas relações intervalares e a melodia se transformar num trilo medido que se altera a meio do compasso. No comp. 37 a mão esquerda estabiliza numa nota e os dois elementos passam a ser ritmicamente irregulares, aparentando não estarem relacionados um com o outro, mas crescendo juntos desde o compasso anterior até ao “*forte*” que marca o início da próxima secção.

A última grande secção é a versão mais “perturbada” do tema apresentado no início do andamento. Além de começar em “*forte*” e de apresentar uma diferença relevante no acompanhamento (explicada anteriormente), o desenho melódico vem distorcido com “imprevisíveis” alterações cromáticas. A partir do comp. 40 (“*meno forte*”) a variação do desenho prévio é também diferente, apesar de se aproximar da efetuada na primeira parte (ao ter duas fusas em forma de mordente superior no lugar da segunda semicolcheia do segundo tempo). Agora é com este desenho de tercina “ornamentada” na primeira nota que se realiza a parte final do movimento descendente da melodia (alargando-o no compasso 42). No ponto mais baixo (comp. 43), o gesto transforma-se numa nova quiáltera regular de 5 semicolcheias (estendendo a última nota para os tempos seguintes). É com esta figura que é feita a subida final. A partir do momento em que há as indicações “*poco animando*” e “*crescendo*”, a nota final do gesto encurta-se, aproximando as figuras melódicas e surgindo estas sem qualquer separação umas das outras no comp. 45, repetindo-se sem alterar a sua oitava. O gesto é interrompido por uma pausa de semínima no início do último compasso (que tem indicação “*Vivo*”), e o andamento é concluído “abruptamente” com uma última audição em “*forte*” do desenho de quiáltera seguido de uma subida de 8ª perfeita para a nota final da melodia e com duas 9ªs menores descendentes consecutivas na mão esquerda. Ambas as notas finais são articuladas com *staccato* e *marcato*, e são seguidas de uma outra pausa de semínima.

Terceiro andamento:

Muito provavelmente, todo este andamento se trata de uma referência (poder-se-á até dizer que é bastante assumida) ao quarto e último andamento da Sonata para piano n.º 2 em Si *b* menor de F. Chopin. Tanto no caso da segunda sonata de Chopin como da primeira de Lopes-Graça, o último andamento (ambos com indicação de andamento “*Presto*”) é composto por duas vozes que se deslocam paralelamente em compasso composto através de colcheias “vertiginosamente” rápidas, num movimento quase sempre constante e ininterrupto. No caso de Chopin as duas vozes encontram-se à distância de uma 8ª perfeita (numa sensação de uníssono), enquanto Lopes-Graça opta por distanciar as vozes uma 7ª menor uma da outra.

No terceiro andamento desta sonata é possível identificar 3 secções distintas, todas elas intimamente relacionadas, numa forma aproximada de arco (ABA'). Também cada uma das partes é estruturada em arco (com excepção da última), desta vez numa forma mais semelhante a ABB'A'.

Tal como Lopes Bastos aponta em 2007, em todo o andamento apenas são utilizados três tipos de células de 3 notas:

As quase cinco páginas são inteiramente construídas com três grupos de células: grupo a (de graus conjuntos com a mesma direcção): a1 (tom, tom), a2 (1/2 tom, tom) e a3 (tom, 1/2 tom); células b (arpejo diminuto); e células c (tom, 3m com direcção invertida).(pag. 280)

Utilizando sequências construídas com estas 3 células (ou 5, se considerarmos as 3 variações da célula "a"), formam-se padrões maiores. O que talvez seja o mais reconhecível é o que aparece logo no primeiro compasso do andamento, constituído por uma célula "a1" em sentido ascendente, seguido de uma célula "b" no sentido oposto. Geralmente este desenho surge sempre acompanhado de outro(s) semelhante(s) transposto(s) uma 3ª maior abaixo ou uma 6ª menor acima (com excepção da terceira grande secção), criando uma sequência de padrões facilmente distinguível. Outras maneiras de ordenar as células também se reconhecem sem grande dificuldade, tal como células "a" seguidas umas de outras (por exemplo entre os compassos 3 e 6), por vezes mudando de posição, outras vezes seguidas de uma outra célula da mesma natureza que dá continuidade ao seu desenho (podendo até criar sequências longas em graus conjuntos, tal como acontece nos compassos 29 e 30); sequências da célula "b", geralmente transpondo-se em movimento oposto à direcção do desenho da célula (como nos comps. 15 e 16); ou mesmo sequências da célula "c", criando desenhos "rendilhados" que nos transportam entre zonas diferentes do teclado (como nos comps. 10 e 11).

Os primeiros dois compassos estabelecem uma espécie de tema para o andamento, aparecendo o seu desenho no início de todas as partes estruturantes e tornando-se um motivo no qual o compositor insiste bastante na última grande secção. Este elemento também surge noutros momentos da obra sem marcar necessariamente o início de uma nova secção, como se pode verificar nos compassos 7 a 9 ou nos compassos 12 a 14. O

andamento começa em *Piano* com indicação “*leggero*”, e tem, desde o início, muitas flutuações de dinâmica, com frequentes indicações de “*crescendo*” e “*diminuendo*” e rápidas transições entre dinâmicas bastante diferentes (geralmente marcadas pelo tema dos primeiros compassos).

A primeira grande secção da obra decorre entre os compassos 1 e 51, podendo ser dividida em 4 partes. A primeira destas partes (chamemos-lhe A) termina no compasso 18, caminhando para, no compasso seguinte, regressar ao tema tal como ele surge no início do andamento (com exceção da indicação de dinâmica) e dar início à parte B (consideravelmente menor, estendendo-se até ao comp. 23).

Figura 6 – Excerto da secção A do terceiro andamento.

Presto (♩. = 208)

The musical score is presented in two systems. The first system contains four measures of music. The first measure is marked with a piano (*p*) and *leggero* dynamic. The fourth measure is marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The second system begins at measure 5 and continues for several measures, showing a continuation of the musical theme with various slurs and ties.

Entre os compassos 24 e 30 há uma terceira parte, que pode ser abordada como se fosse uma espécie de B'. Esta pequena secção trata-se essencialmente de uma transposição de uma 4ª perfeita abaixada anterior. No entanto, o seu quinto compasso (comp. 28) já difere do seu correspondente na secção B, preparando a subida dos compassos 29 e 30, que não tem correspondente na parte antecedente. A partir do compasso 31 até ao final desta grande secção (comp. 51) tem-se agora uma transposição (semelhante à anterior) da parte A, tendo apenas algumas diferenças na dinâmica e, tal como na relação entre B e B', no seu fim. Aqui, a partir do compasso 42 (tendo o seu correspondente da parte A no comp.12), dá-se início a um gesto diferente

do da parte A, mantendo semelhantes os primeiros 2 compassos e seguindo para um grande movimento ascendente e descendente que não consta em A. Assim surge uma aproximação de uma forma em arco (ABB'A'), com ligeiras diferenças entre as partes correspondentes, realizada através da transposição igual do material de A e B, invertendo também a sua ordem.

A segunda grande secção deste andamento está intimamente ligada à primeira, tratando-se de uma inversão da direção dos intervalos da primeira secção.

Figura 7 – Excerto da Secção B do terceiro andamento.

Esta parte tem início nas notas para as quais se tinha “modulado” na anterior, regressando naturalmente às posições originais na transição que corresponde à mudança de B para B’. Nesta grande secção até as diferenças entre B e B’ são semelhantes às das previamente verificadas. A dinâmica de toda esta secção, não sendo exatamente oposta à da primeira parte, muitas vezes contraria a direção acústica dos gestos “invertidos”. Onde antes existia *Piano*, agora por vezes surge *Forte*, e onde havia “*diminuendo*” pode agora estar transformado em “*crescendo*”. A grande diferença entre as duas secções está novamente no seu fim. O gesto a partir do qual o caminho entre as partes diverge começa no mesmo sítio que na primeira secção (comp. 93, correspondente ao comp. 42 na parte anterior), descendo (ainda no sentido inverso ao da primeira parte), mas subindo de modo fragmentado, utilizando células cada vez menores. A partir do compasso 103 há uma progressão de células “a1”, subindo meio-

tom uma a uma. No comp. 105 sobe-se um tom inteiro, insiste-se na mesma célula, surgem as primeiras duas pausas (de quatro) do andamento, até, por fim, no compasso 107, se dar início à terceira e última grande secção.

A partir do compasso 108, após a barra dupla, inicia-se uma recapitulação da primeira parte do andamento. Até ao compasso 125 há uma repetição exata das notas dos primeiros 18 compassos da primeira secção da obra (na verdade, os comps. 126 e 127 também são iguais, no entanto poderão ser interpretados como o início da subparte seguinte, onde a música toma novo rumo). Entre os comps. 108 e 125 a única diferença entre esta parte e aquela que copia é apenas a dinâmica, uma vez que esta secção começa em *Forte*, mantendo-se assim até regressar a *Piano*, no mesmo sítio em que se regressa a *Piano* na primeira secção (comp. 12 e comp. 119). Do compasso 126 em diante o compositor insiste no desenho temático, repetindo-o e transpondo-o, inicialmente através das 3^{as} maiores, como habitual, passando para intervalos de 4^a perfeita. Entre os comps. 133 e 138 há uma nova sequência de células “c”, ascendendo e descendendo (com a direção da célula invertida ao descer) através de intervalos de 6^a menor (inversão da 3^a maior, intervalo utilizado no resto do andamento para distanciar as diferentes células “c”). Nos compassos 139 e 140, Lopes-Graça regressa ao gesto temático (terminando, por fim, o desenho descendente que iniciou no comp. 126 e foi “interrompido” no comp. 133), repetindo-o na mesma posição em *Forte*. No compasso seguinte, o gesto é interrompido a meio por mais uma repetição do próprio, agora em “*Piano subito*”, dando início à subida final. Esta é composta pelo mesmo desenho, desta vez em “*crescendo*” (modulando novamente através de 6^{as} menores), até insistir na primeira parte do gesto (passando a utilizar apenas células “a1” e “a3”). Para terminar esta construção, surge uma última vez o desenho inicial (começando pela única vez com uma célula “a2” ao invés de uma célula “a1”), que desemboca numa semínima com “*marcato*” e “*staccato*” em *forte*, ao mudar para um compasso simples, e quebrando, por fim, a continuidade das colcheias presentes ao longo de todo o andamento. Segue-se a terceira pausa do mesmo, antes de serem repetidas as notas anteriores, agora as

duas em cada mão (2 e 3 oitavas abaixo), e, para finalizar, descendo cada vez mais no registo, repetindo as mesmas notas em colcheias, terminando em “Fortissimo” com duas oitavas de Dó e Ré (com indicação de *staccato* e *marcato*, como todas as notas finais de qualquer andamento desta sonata), notas iniciais do andamento (e curiosamente também de toda a sonata). A obra termina com uma pausa, como todos os andamentos desta primeira sonata para piano de Fernando Lopes-Graça.

5.5.2. Quais os desafios técnicos e expressivos com que se poderá deparar um pianista ou aluno de piano, a fim de se preparar para a apresentação desta obra?

Primeiro andamento:

Todo o primeiro andamento da Sonata n.º 1 de Fernando Lopes-Graça é construído com base no material dos 3 grupos temáticos que já foram mencionados. Para identificar os problemas técnicos presentes em cada um, é necessário compreendê-los. É necessário entender qual é o objeto musical e o seu propósito expressivo.

O primeiro grupo temático é constituído por 3 elementos: o trilo, o arpejo e a melodia. O trilo e o arpejo formam em conjunto um ostinato que acompanha toda esta secção, enquanto a voz superior desbrava o seu próprio caminho. Cada uma das vozes tem a sua própria identidade, sendo necessário tornar evidentes cada uma delas. Podem e devem ser procuradas diferentes qualidades no seu timbre, articulação, dinâmica, direção, etc... Para alcançar um resultado final que englobe as qualidades de todas as vozes, é necessário trabalhá-las primeiro individualmente.

A voz central (trilo medido) é o motor rítmico de maior subdivisão. Esta carece de qualquer indicação expressiva para além das indicações de *Allegro* e *mezzoforte* do início da obra. Por muito que, na hierarquia acústica das vozes, esta se possa colocar em terceiro plano, para manter a sua função de nervo rítmico, é importante procurar sempre a clareza do trilo, evitando uma sensação de *legato* ou da sobreposição dos sons. No livro *The (Well) Informed Piano: Artistry and Knowledge* (2014), de Miguel Henriques, o autor propõe um processo de 5 passos para a resolução dos problemas na realização

de trilos (páginas 128 e 129). Estes exercícios ajudam substancialmente no desenvolvimento de uma técnica capaz de realizar trilos rápidos e equilibrados de uma forma saudável. O trilo presente nesta obra é medido e não extremamente veloz. Com isto em consideração, após o trabalho de aprendizagem da vibração para a realização do trilo, poder-se-á reduzir a sua velocidade, moderando o movimento de rotação do pulso (sem abdicar do seu relaxamento), e procurando um ligeiro ganho na atividade digital (procurando dicção).

A voz inferior tem indicação “*un poco marcato*” e todas as suas notas têm *staccato* (excetuando no primeiro sistema, no qual a última nota do gesto fracionado tem um *tenuto*, sendo esta diferença também importante de esclarecer em performance). O gesto em si tem uma natureza relativamente leve, servindo a indicação “*un poco marcato*” para lhe conferir uma personalidade talvez mais provocadora. Assim, apesar de não ser a voz superior, que estará em primeiro plano, esta voz mantém-se presente e com algo a dizer. As notas dos extremos devem ser claras, definindo o espaço e âmbito harmónico do seu movimento. Tecnicamente, o ataque pode ser feito à superfície do teclado, num movimento de “saída”. O gesto implica uma deslocação constante e em repetição, podendo ser útil a procura de um movimento circular do pulso e talvez um pouco do cotovelo.

A voz superior é a que mais se destaca, sempre em “*cantabile*” e com *tenuto*. Para procurar a continuidade da linha melódica pode-se procurar utilizar dedos diferentes na mudança de nota (apesar de não ser necessariamente essa a indicação na partitura), sendo necessário recorrer a uma técnica de substituição digital. A maior dificuldade durante o período em que esta voz está presente, é a da realização simultânea da melodia e do trilo na mesma mão. A voz que pede uma maior estrutura do sistema é a superior, no entanto é necessário encontrar um ponto de equilíbrio para não perder a qualidade do trilo (que se mantém sempre no mesmo sítio). Isto implica uma constante adaptação às diferentes posições por que a mão passa. Para alcançar transições suaves (não perturbando qualquer um dos elementos) é relevante a descoberta prévia do ponto de equilíbrio de cada posição, trabalhando-as individualmente e apenas depois começando, aos poucos, a realizar a mudança (idealmente iniciando por alternar entre 2 posições e acrescentando gradualmente as restantes em gestos retrogradáveis, à

medida que se descobre conforto e saúde nestas alterações). Outro problema nesta passagem é da extensão da mão, que em certos momentos impossibilita a sustentação da nota melódica. O compositor sugere a utilização do pedal de sustém e Patrícia Lopes Bastos (2007) propõe ainda a utilização do pedal tonal. O problema na utilização do pedal tonal é a sustentação inevitável da nota da mão esquerda tocada ao mesmo tempo que a melodia. O pedal direito também traz problemas, uma vez que pode alterar toda a percepção das duas vozes do ostinato e, conseqüentemente, da textura num todo. Para minimizar esta perturbação, pode-se reduzir ligeira e discretamente o volume das vozes inferiores aquando da utilização do pedal. Sugere-se também uma utilização muito leve do deste, baixando-o apenas o suficiente para suster a nota da voz superior e subindo-o gradualmente durante a sua duração. Mesmo aplicando estas estratégias, será inevitável que se note uma alteração da reverberação geral da textura, podendo provocar alterações abruptas na sua percepção (especialmente ocorrendo a meio de frases melódicas). A fim de reduzir este efeito, poder-se-á começar a utilizar o pedal (de modo ainda mais moderado) logo no início do gesto melódico em que este será necessário. Assim, aproveita-se a mudança da direção melódica, assumindo a sua diferença desde o início.

O segundo grupo temático apresenta inicialmente uma textura coral. Tal como num bom quarteto de cordas, a voz mais aguda e a voz mais grave devem criar em conjunto um invólucro para todo o conjunto. A sincronização das vozes pode revelar-se um problema. Este pode ser resolvido através da aplicação de diversas variações de exercícios de 2 contra 3 (descrito no livro de Miguel Henriques), permitindo, além da resolução deste problema, a resolução da questão da hierarquização das vozes. As secções em tercinas e semicolcheias presentes neste grupo temático requerem uma precisão rítmica inalterável. A utilização de variados exercícios de ritmo realizados em retrógrados e em mãos separadas, revela-se de maior utilidade para alcançar a dita precisão rítmica e permitindo uma mais fácil sincronização das duas mãos.

No terceiro grupo temático é necessária uma clara distinção entre as vozes dos extremos e as vozes centrais. O tipo de gesto melódico presente sugere um movimento de apoio seguido de uma retirada de “peso”, que se pode realizar através da utilização “vertical” do pulso em simultâneo com uma libertação realizada através de movimentos do pulso

e do cotovelo em direção ao lado exterior do corpo (conferindo também mais profundidade e qualidade ao som). As vozes intermédias, apesar de não estarem em primeiro plano, unificam a textura, sendo relevante abordá-las com uma certa qualidade discursiva (não esquecendo que não são as vozes que mais se devem destacar). O pedal sugerido pelo compositor pode levar a algumas misturas harmónicas indesejadas e a uma mais difícil compreensão das linhas melódicas. Sugiro uma técnica de vibração, sustentando o completamente essencial com os dedos, e limpando o que não é necessário com o pé. Ainda nesta secção surgem alguns saltos difíceis de executar. No livro *The (Well) Informed Piano*, são sugeridos um conjunto de exercícios que solucionam o problema dos saltos.

O desenvolvimento do material do segundo e do terceiro grupo temático apresenta um conjunto de desafios. Numa perspetiva técnica, as soluções deverão ser aproximadamente semelhantes. O maior desafio é mental. Os gestos “dessincronizados” implicam concentração total e consciência constante do percurso de cada voz. Em momentos em que os extremos dos diferentes gestos se encontram próximos, mas não juntos, é útil vincar um pouco mais a extremidade do gesto, reduzindo ligeiramente mais rapidamente o seu volume e/ou dicção que anteriormente, criando espaço para o extremo da próxima voz surgir sem grande esforço tanto físico como auditivo. Em todas estas passagens, o trabalho de mãos separadas é completamente crucial. Nas passagens em *staccatissimo*, a antecipação na realização das *chamadas* (ver *The (Well) Informed Piano*) é de maior importância para a qualidade do ataque. As passagens com terceiras em semicolcheias dos compassos 106 e 121 podem ser resolvidas através da divisão do gesto em gestos mais pequenos, nomeadamente de 4 semicolcheias cada. Apesar da dinâmica em *forte*, e em *crescendo*, é importante não deixar os dedos afundar em demasia no teclado, não abdicando da sua destreza. Aos poucos, deve-se juntar diferentes grupos de 4, unificando o gesto.

Os restantes problemas com que um intérprete se pode deparar ao preparar este andamento são essencialmente oriundos da dificuldade da compreensão de padrões irregulares ou menos comuns no repertório mais tocado: há figuras rítmicas que se transformam noutras através de mudanças graduais de tempo; há momentos em que a independência das vozes revela a existência de eixos, pontos de partida e pontos de

chegada completamente diferentes; as mudanças de compasso são frequentes e ocorrem em todo o tipo de momentos; entre outros. O trabalho fora do teclado verifica-se bastante benéfico na resolução de problemas desta natureza.

Segundo andamento:

De uma perspetiva de técnica pianística, o segundo andamento desta sonata é o menos exigente dos três. O acompanhamento deve ser estável e concreto, permitindo não muitos, mas alguns jogos expressivos dentro de si mesmo (como por exemplo criando relações de interação entre os gestos de 9ª mais agudos e mais graves). A estabilidade de tempo confere unidade à linha melódica, fracionada por natureza. É essencial cumprir com rigor as indicações de *diminuendo* presentes no gesto melódico, uma vez que elas nos indicam a sua direção.

A secção B oferece-nos algumas dificuldades, nomeadamente na execução do acompanhamento e da sua relação com a melodia. O desenho do acompanhamento e a indicação "*un poco leggero*" implicam que as notas repetidas sejam leves e não muito articuladas e podem também indicar um carácter um pouco flutuante. A execução é dificultada pela necessidade da utilização das duas mãos, devendo procurar sempre a mesma qualidade de som (apesar de cada nota exigir o uso de dedos com características muito diferentes). Na procura deste equilíbrio, ajuda a remoção da 3ª maior enquanto exercício, ficando apenas as oitavas e assim sendo mais fácil procurar a calibração necessária. A terceira pode ser pensada como um elemento cuja única função é criar uma determinada cor harmónica, necessitando apenas de uma presença discreta. Como é natural, a melodia destaca-se. Nas notas em que esta e o acompanhamento coincidem, os exercícios de 2 contra 3 voltam a ser úteis, neste caso para encontrar a forte distinção que deve existir entre os 2 elementos da mesma mão. A partir do momento em que surgem as sextinas não é necessário fazer particular esforço ou mudança para obter o ganho dinâmico escrito, uma vez que o aumento da densidade rítmica provoca naturalmente esse efeito (sendo quase suficiente que a melodia simplesmente mantenha a distância acústica do acompanhamento). A realização clara das sextinas está dependente do controlo do duplo-escape do piano.

Terceiro andamento:

O último andamento da Sonata n.º 1 de Lopes-Graça é de elevada dificuldade técnica devido à simplicidade da sua textura, à relação de paralelismo das duas mãos e à vertiginosa velocidade a que deve ser executado. A execução deste andamento com um tempo regular e constante pode permitir uma sensação de que todo o andamento se desenrola num só fôlego, num gesto ansioso, incerto e macabro.

Curiosamente, a preparação deste andamento pode ter muitas semelhanças com o estudo de escalas, uma vez que uma grande parte das células que o compõe podem ser interpretadas como segmentos destas (muitas vezes organizados em seguimento umas das outras, formando gestos que se aproximam a segmentos de escala consideravelmente maiores). Como tal, o estudo em mãos separadas e a aplicação de exercícios de ritmo e retrógrados pode revelar-se extremamente útil. A utilização dos exercícios de ritmo e retrógrados poderá verificar-se particularmente frutuosa em passagens com mudanças de posição ou construídas através da célula “c”.

A elevada velocidade a que este andamento deve ser tocado implica que todo ele seja tocado à superfície do teclado, caso contrário facilmente se entra em esforço e se perde velocidade, igualdade rítmica, sincronização e qualidade de som. Devido à semelhança que este andamento tem com o último da segunda sonata de F. Chopin, algumas recomendações dadas por especialistas em relação a um, podem aplicar-se com validade ao outro. Um exemplo marcante acontece numa masterclasse dada pelo pianista Gyorgy Sebok em 1987 (no Conservatório Real de Haia), em que se aborda este andamento da sonata de Chopin. Sebok compara o corpo humano às mudanças de um carro, afirmando humoristicamente que tentar tocar este andamento “com os dedos” é como tentar guiar um carro muito rápido na primeira mudança. Com isto, ele incentiva a utilização dos braços, reduzindo o trabalho digital e distribuindo o gesto com organicidade pelo sistema completo.

Dadas as relações de espelho intervalar e de transposição presentes neste andamento, o exercício intercalado de estudo de segmentos correspondentes nas duas partes é uma grande ajuda não só na interiorização dos movimentos, como também na compreensão da relação desses gestos musicais, permitindo a sua entreaajuda.

Neste andamento está presente um grande leque dinâmico, muitas vezes alternando rapidamente entre dinâmicas opostas. A sua realização torna-se difícil devido à leveza de toque necessária para a sua execução. Sugere-se uma utilização cuidada do pedal de sustém para fabricar as sensações acústicas que o compositor pede, utilizando mais pedal em *crescendos* e dinâmicas maiores, e menos em *diminuendos* e dinâmicas menores. Também é possível capitalizar a alteração tímbrica que o pedal *una corda* propicia em momentos de maior mistério.

5.5.3. Qual a possível utilidade pedagógica desta obra e como se poderá enquadrar no contexto atual do ensino da música em Portugal?

A utilidade pedagógica de uma obra pode ser verificada através do estudo das competências necessárias para a sua preparação. A elaboração das pesquisas realizadas para responder às perguntas de investigação 1 e 2 deste projeto fornecem-nos grande parte dos dados que nos permitem identificar esta utilidade, expostos na “Análise e discussão de resultados” dos mesmos.

Considerando através do estudo previamente realizado desta sonata que se trata de uma obra de difícil execução, poder-se-á considerar *a priori* descartável (de um modo geral) a comparação com os objetivos inerentes aos programas de Graus inferiores ao 6º.

Tabelas dos programas da classe de Piano da EAMCN:

Tabela 9 - Programas da Classe de Piano para o 6º grau do Regime Supletivo

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
<i>Escolas Arpejos</i>	Escalas Maiores e menores de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá à distância de 8, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática na extensão de 4 oitavas.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escala cromática escolhidas pelo Júri.
<i>Estudos</i>	4 Estudos. ¹	1 sorteado.
<i>Bach</i>	2 Invenções a 3 vozes ou 2 Prelúdios e Fugas ou ainda uma obra completa (ex: Suite Francesa).	1 Invenção a três vozes ou Prelúdio e Fuga sorteado. No caso de obra completa, a sua execução integral.
<i>Sonata</i>	Obra completa. ¹	1 andamento escolhido.
<i>Peças</i>	2 peças. ¹	1 escolhida.

Fonte: Programa de Piano Escola de Música do Conservatório Nacional

¹ Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 6º, 7º e 8º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1º, 2º e 3º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante.

Tabela 10 - Programas da Classe de Piano para o 7º grau do Regime Supletivo.

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
<i>Escolas Arpejos</i>	Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática na extensão de 4 oitavas.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escala cromática escolhidas pelo Júri.
<i>Estudos</i>	4 Estudos. ²	1 sorteado.
<i>Bach</i>	2 Prelúdios e Fugas ou Obra completa.	1 Prelúdio e Fuga sorteado. No caso de obra completa a sua execução integral.
<i>Sonata</i>	Obra completa. ²	1 andamento escolhido.
<i>Peças</i>	2 peças. ²	1 escolhida.

Fonte: Programa de Piano Escola de Música do Conservatório Nacional

Tabela 11 - Programas da Classe de Piano para o 8º grau do Regime Supletivo.

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Aptidão Artística (PAA)
<i>Estudos</i>	3 Estudos. ³	Recital com a duração de 30 a 45 minutos, incluindo obrigatoriamente obras de dois períodos diferentes. O programa deve ser executado sem repetições, excetuando as que são essenciais para o equilíbrio formal da obra.
<i>Bach</i>	2 Prelúdios e Fugas do <i>Cravo Bem Temperado</i> (I / II) ou Obra completa original ou transcrita.	
<i>Sonata/ Concerto</i>	Obra completa. ³	
<i>Peças</i>	2 peças (podendo 1 ser de autor português). ³	

Fonte: Programa de Piano Escola de Música do Conservatório Nacional

² Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 6º, 7º e 8º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1º, 2º e 3º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante.

³ Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 7º e 8º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1º, 2º e 3º anos do antigo curso superior. O Programa da Prova de Aptidão Artística deverá ser executado obrigatoriamente de cor.

Tabela 12 - Programas da Classe de Piano para o 6º grau/10º ano do Regime Integrado e Curso Profissional.

	Programa Mínimo Obrigatório	1ª Prova	2ª Prova	3ª Prova
<i>Prova Técnica</i>	Escalas Maiores e menores de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática, tudo na extensão de 4 oitavas.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromática, escolhidas pelo Júri. Âmbito: Dó, Sol, Ré ou Lá.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escala cromática, escolhida pelo Júri. Âmbito: Mi, Si ou Fá.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromática, escolhidas pelo Júri. Âmbito: todas.
<i>Prova Artística</i>	4 Estudos. ⁴	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.
	2 Invenções a 3 vozes ou 2 Prelúdios e Fugas ou ainda obra completa (ex: Suite Francesa).			
	1 Sonata completa. ⁴			
	2 peças. ⁴			

Fonte: Programa de Piano Escola de Música do Conservatório Nacional

⁴ Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 6º, 7º e 8º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1º, 2º e 3º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante. O programa mínimo deverá ser apresentado na sua totalidade ao longo do ano letivo, dividido pelas 3 provas. Em todas as provas o programa deverá ser executado de cor.

Tabela 13 - Programas da Classe de Piano para o 7º grau/11º ano do Regime Integrado e Curso Profissional.

	Programa Mínimo Obrigatório	1ª Prova	2ª Prova	3ª Prova
<i>Prova Técnica</i>	<p>Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática, tudo na extensão de 4 oitavas.</p> <p>Escalas diatónicas e cromáticas em oitavas paralelas (dobradas), na extensão de 2 oitavas.</p>	<p>1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri.</p> <p>Âmbito de escolha: Dó#, Ré, Mib ou Mi.</p>	<p>1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri.</p> <p>Âmbito de escolha: Fá, Fá#, Sol ou Láb.</p>	<p>1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri.</p> <p>Âmbito de escolha: Lá, Sib, Si ou Dó.</p>
<i>Prova Artística</i>	<p>4 Estudos.⁵</p> <p>2 Prelúdios e Fugas ou Obra completa.</p> <p>1 Sonata completa.⁵</p> <p>2 peças.⁵</p>	<p>3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.</p>	<p>3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.</p>	<p>3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.</p>

Fonte: Programa de Piano Escola de Música do Conservatório Nacional

⁵ Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 7º e 8º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1º, 2º e 3º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante.

O programa mínimo deverá ser apresentado na sua totalidade ao longo do ano letivo, dividido pelas 3 provas. Em todas as provas o programa deverá ser executado de cor.

Tabela 14 - Programas da Classe de Piano para o 8º grau/12º ano do Regime Integrado e Curso Profissional.

	Programa Mínimo Obrigatório	1ª Prova	2ª Prova	Prova de Aptidão Artística (PAA)
<i>Prova Técnica</i>	Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática, tudo na extensão de 4 oitavas. Escalas diatónicas e cromáticas em oitavas paralelas (dobradas), na extensão de 2 oitavas.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Dó, Dó#, Ré, Mib, Mi e Fá.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Fá#, Sol, Láb, Lá, Sib e Si.	Recital com a duração de 30 a 45 minutos, incluindo obrigatoriamente obras de dois períodos diferentes. O programa deve ser executado de cor e sem repetições, excetuando as que são essenciais para o equilíbrio formal da obra.
<i>Prova Artística</i>	3 Estudos. ⁶	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	
	2 Prelúdios e Fugas ou Obra completa.			
	1 Sonata completa. ⁶			
	2 peças. ⁶			

Fonte: Programa de Piano Escola de Música do Conservatório Nacional

⁶ Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 7º e 8º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1º, 2º e 3º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante.
O programa mínimo deverá ser apresentado na sua totalidade ao longo do ano letivo, dividido pelas 3 provas. Em todas as provas o programa deverá ser executado de cor.

5.6. Análise e discussão de resultados

5.6.1. Qual o contexto e análise da Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça?

Forma:

Qualquer um dos andamentos da Sonata n.º 1 apresenta secções com material muito diferente, tornando fácil a sua distinção. No entanto, a organização existente entre as diferentes partes da obra não é assim tão óbvia, sendo muitas vezes difícil de enquadrar em modelos de forma pré-existentes. Aqui surgem algumas diferenças na interpretação da estrutura entre a minha análise e a de Patrícia Lopes Bastos. É relevante ter em consideração que nesta discussão, mais do que respostas de valor absoluto, surgem questões e possibilidades.

1º Andamento:

Como mencionado previamente, Lopes Bastos sugere a existência de 3 Grupos Temáticos apresentados na Exposição (comps. 1 a 89) de uma forma sonata. Já foi observado que verdadeiramente existem 3 secções claramente distintas de material que se poderá considerar temático. No entanto, não é de todo comum encontrar obras com uma forma sonata de 3 temas. Lopes Bastos sugere que o Desenvolvimento começa no compasso 90, e termina no compasso 126, dando início, no comp. 127, à Reexposição (com uma ponte). Aqui há uma diferença entre a visão do autor desta investigação e a de Lopes Bastos. Porque razão considera Lopes Bastos que o Desenvolvimento termina naquele momento, sendo claramente os compassos 127 a 132 o ponto máximo do desenvolvimento do material do terceiro grupo temático? Ao mesmo tempo, estes compassos relacionam-se estruturalmente com a secção que inicia no compasso 90, completando o padrão de intercalação do desenvolvimento do material do segundo e do terceiro tema ou grupo temático (ao completar 3 momentos em que cada um dos temas é progressivamente mais alterado/distorcido). Outro argumento neste sentido é a existência da indicação de Tempo 1 no compasso 133 e o regresso assumido ao material do primeiro grupo temático, apenas aí provocando uma sensação de retorno ao ouvinte. Poder-se-á argumentar que a Reexposição tem apenas início no compasso 147, uma vez que só aí se regressa às

mesmas notas (“tonalidade”) do início da obra e aproximadamente à mesma construção frásica. No entanto, a transição mais clara ocorre no compasso 133, justamente com a indicação de regresso ao tempo primo. Proponho então que a secção que Lopes Bastos chama Desenvolvimento se delimite pelos compassos 90 e 132. Na Reexposição regressa-se apenas a um dos temas (o primeiro), algo novamente pouco comum (já o sendo numa forma sonata “normal” com 2 temas, quanto mais numa hipotética forma sonata com 3). Evidentemente, estas observações deixam-nos em mãos uma estrutura atípica, compreendendo que pode servista como uma forma sonata, mas deixando margem para outras interpretações.

Proponho que se olhe para este andamento como uma forma ternária ABA. As duas secções A são formadas pelo material do primeiro grupo temático (diferindo uma da outra do modo explicado na análise descritiva da sonata) e a secção B contém a apresentação e o desenvolvimento do segundo e terceiro grupo temático. Talvez dentro de B se possa observar uma aproximação da forma sonata: verificam-se dois temas, o primeiro de construção mais masculina e vertical, e o segundo com uma construção mais melódica, feminina e horizontal; verifica-se também o desenvolvimento do material de ambos os temas. Assim, poder-se-á dizer que estão reunidas algumas das características principais de uma forma sonata: uma exposição com dois temas contrastantes e o desenvolvimento dos mesmos. Com esta abordagem não se encontra uma Reexposição, deixando incompleta a possível forma sonata contida em B.

Na verdade, Lopes Bastos também comenta a possibilidade de uma forma em arco ABA, afirmando que a primeira secção consta da apresentação dos três grupos temáticos, a segunda do desenvolvimento dos últimos dois, e a terceira do retorno ao primeiro. Ou seja, uma estrutura semelhante à que apresenta previamente, correspondendo cada uma das secções às que aponta nos seus gráficos e tabelas com as denominações das diferentes partes da forma sonata.

Creio que, apesar do controlo da forma, cuidado e precisão que são características da escrita de Lopes-Graça, ainda não nos foi possível decifrar a forma exata deste primeiro andamento da Sonata n.º 1.

2º Andamento:

Como já foi referido anteriormente, este andamento apresenta 4 secções distintas e Lopes Bastos organiza-as numa estrutura ternária que é concluída por uma grande Coda. Esta análise é coerente, especialmente observando as 3 primeiras secções da obra (podendo claramente interrelacionar-se com uma forma ABA). A quarta e última secção também se aproxima de A, mas apresenta fortes alterações em comparação com as anteriores. A análise desta secção como uma Coda não deixa de suscitar algumas questões. Primeiramente, presume-se que uma Coda é precedida por um momento conclusivo. Os compassos que antecedem o início desta secção (em especial o último), em vez de assim o serem, são instáveis tanto rítmica como melodicamente, e não caminham de maneira óbvia para algum ponto em específico. Esta secção é também uma versão “distorcida” de A, sendo um momento de intensidade expressiva elevada, não só pela dinâmica que contrasta com a das secções que lhe dão origem (*forte*, ao invés de *mezzoforte*), como pelos caminhos melódicos “inesperados” que toma. O outro ponto que faz questionar a sua validade enquanto Coda, é a sua estrutura, sendo praticamente idêntica à estrutura de base de A e percorrendo essencialmente um caminho semelhante, podendo torná-la tanto ou mais relevante que as secções anteriores (especialmente tendo em conta os pontos anteriormente mencionados). O número de compassos desta secção evidencia isto, tendo mais 1 que a primeira versão de A e menos 1 que a segunda. Surge então a questão: se esta secção não for uma Coda, qual é a forma deste andamento? Não há respostas exatas. Talvez se possa considerar uma forma ABAA. No entanto, as primeiras duas versões de A são muito mais próximas do que a terceira. Ao mesmo tempo, apesar das suas fortes diferenças, não é possível dissociar por completo esta secção de A, dificultando a possibilidade de a considerar uma espécie de C.

Posto isto, e estando consciente de que não há regras extremamente claras para definir que é ou não uma Coda e qual o seu valor numa obra, poder-se-á considerar que a proposta de Lopes Bastos (ABA + Coda) continua a ser a que melhor responde ao problema da forma neste andamento.

3º Andamento:

Mais uma vez, a forma que se pode observar neste andamento é uma forma ternária. À semelhança do segundo andamento, surgem questões sobre a Coda sugerida por Lopes Bastos. No entanto, neste caso a alternativa não é que esta componha uma quarta secção da obra, mas sim que o que Lopes Bastos considera uma Coda, não passe de uma nova tomada de rumo na secção em que se insere. Sem dúvida que deste modo, a segunda parte A difere consideravelmente da primeira, mas talvez esta parte que as distingue, se tiver de ser intitulada, se possa considerar um momento cadencial.

De que modo se verificam as técnicas de composição apontadas por Jorge Peixinho?

Muitos dos “aspectos estilísticos” que Jorge Peixinho aponta na sua homenagem ao compositor e que refere estarem presentes desde as suas primeiras obras são observáveis na primeira sonata para piano de Fernando Lopes-Graça, alguns de forma mais discreta e moderada, outros utilizados com frequência, sendo, por vezes, completamente estruturantes nesta obra.

O emprego de zonas de ostinato é evidenciado logo no início do primeiro andamento, sendo um elemento presente em toda a primeira e última secções.

A utilização de progressões cromáticas é utilizada de um modo relativamente discreto, aparecendo em linhas isoladas, por exemplo nos desenhos da mão esquerda como modo de preparação de modulações durante a apresentação do terceiro grupo temático (no primeiro andamento). Surge também no segundo andamento, novamente na mão esquerda, com maior frequência e relevo na construção de passagens: o caminho harmónico na segunda metade de qualquer uma das secções deste andamento é construído essencialmente através destas progressões.

A aplicação de poli-acordes e de processos de sobreposição politonal também acontece nesta obra. No terceiro andamento, o constante distanciamento de 7ª menor entre as duas mãos força a existência de campos harmónicos diferentes em cada uma. A relação entre o acompanhamento e a melodia nas partes A do segundo

andamento revela a sobreposição politonal e a utilização de diferentes percursos harmónicos em cada uma. No mesmo andamento, o início da secção central pode ser caracterizado pelo choque harmónico dos acordes subentendidos de Lá maior e de Lá menor.

As transposições de oitava são muito frequentes, surgindo, por exemplo, no primeiro andamento: nos desenhos cromáticos da mão esquerda (“disfarçando” os cromatismos) e nos momentos de contraste entre *forte* e *pianissimo* da apresentação do terceiro grupo temático. No segundo andamento, as transposições de oitava são elemento estruturante tanto na construção do desenho do acompanhamento como da melodia, de maneira bastante evidente.

No primeiro andamento pode-se observar a utilização de técnicas de alargamento e contração métrica, por exemplo, na construção frásica do terceiro material temático.

A utilização de processos e da escala de tons inteiros está presente ao longo de toda a obra. No primeiro andamento, a voz superior da primeira secção é construída com base na escala de tons inteiros, bem como as modulações nos compassos 48 a 51. A primeira parte do acompanhamento do início do segundo andamento realiza-se através do mesmo processo. No terceiro andamento há muitas sequências construídas unicamente com a escala de tons inteiros e até a característica figura temática do primeiro compasso (que acompanha todo o andamento) tem início com um segmento desta escala.

O emprego de princípios de simetria é de maior importância nesta obra, tendo uma função completamente estruturante em qualquer um dos andamentos e utilizada de maneiras bastante variadas (como “previra” Jorge Peixinho). É importante notar, desde já, que é possível observar uma forma em arco em qualquer um dos andamentos da obra, que sugere já um eixo de simetria criado pela secção central. No primeiro andamento, é possível identificar movimentos simétricos em qualquer um dos grupos temáticos. No primeiro, cada um dos 3 elementos que o constitui tem um eixo simétrico: o trilo tem eixo em Dó#, o arpejo tem o eixo em Dó e a melodia tem eixo em Lá (na sua primeira nota). O segundo grupo temático é caracterizado por um movimento ascendente e descendente (utilizando as mesmas notas em ambos os

caminhos) apresentando um eixo vertical. Ao mesmo tempo os movimentos das duas mãos são opostos, não espelhando exatamente as relações intervalares, ou seja, sem uma simetria perfeita, mas, ainda assim, simétricos na direção do seu movimento (criando um eixo horizontal). No terceiro grupo temático a simetria encontra-se nas vozes melódicas, deslocando-se sempre em movimentos de direção oposta através de intervalos iguais. A um nível estrutural, o terceiro grupo temático apresenta mais uma relação simétrica nas duas primeiras secções que o constituem (do comp. 55 ao comp. 68 e do comp. 69 ao comp. 81), ao “repetir” o processo realizado na primeira, mas invertendo a direção dos intervalos das vozes melódicas. O resto do andamento é construído recorrendo ao material destes 3 grupos temáticos, estando assim os espelhos e eixos simétricos “entranhados” em todo o andamento. No segundo andamento a simetria é menos óbvia, no entanto é possível identificá-la. Ao compararmos a estrutura melódica de A com B, verificamos que em A há uma longa descida, seguida de uma subida relativamente rápida e que em B, se inicia com uma subida maior, que nos leva a uma descida mais rápida. Mesmo dentro da secção B a 4ª perfeita é utilizada inicialmente de um modo ascendente e a 2ª maior de um modo descendente, invertendo essas funções a partir do momento da queda. No terceiro andamento, a simetria define a sua forma. A secção B forma-se espelhando A através da direção dos seus intervalos. Ao mesmo tempo, a estrutura de cada uma destas secções (excetuando a última) apresenta uma forma em arco, em cujo eixo se realiza uma modulação. Cada uma das secções separadas por este eixo pode ser organizada em duas partes menores, que surgem por ordem inversa após o mesmo.

5.6.2. Quais os desafios técnicos e expressivos com que se poderá deparar um pianista ou aluno de piano, a fim de se preparar para a apresentação desta obra?

Ao observar atentamente os resultados da pesquisa técnica e expressiva da sonata através do estudo da obra ao instrumento é possível expor de forma sintetizada os principais desafios que poderão surgir no caminho de quem se aventura na sua preparação.

- Polifonia – a duas, três e por vezes a quatro vozes, surgindo essencialmente

no primeiro andamento. Na polifonia a três vozes, o material de cada uma difere consideravelmente das outras, no entanto, duas formam um ostinato, permanecendo inalteradas durante a grande maioria do tempo. Nos momentos de polifonia a duas vozes, estas geralmente apresentam um gesto de origem imitativa.

- Articulação - quase todo o tipo de articulação está presente em contextos variados, por vezes surgindo indicações diferentes para vozes ou elementos diferentes que ocorrem em simultâneo. Podem-se encontrar, por exemplo: *staccato*, *staccatissimo*, *tenuto*, *marcato*, *marcato* e *staccato*, *legato*, *non legato*.
- Passagens rápidas - presentes em muitos contextos, nomeadamente no trilo caracterizante do primeiro andamento; em sequências de acordes em bloco ou quebrados (no mesmo andamento), na repetição de notas através do duplo-escape no segundo andamento; e em segmentos de escala ou gestos floreados (ao longo de todo o terceiro andamento).
- Acordes quebrados - sequências de elevada precisão rítmica de diferentes acordes quebrados, muitas vezes ao mesmo tempo nas duas mãos (com acordes diferentes em cada).
- Escalas - não ocorrendo na sua forma mais pura, mas cuja abordagem técnica se pode revelar semelhante em relação ao terceiro andamento.
- Espectro dinâmico - grande variedade acústica, variando entre o *pianissimo* e o *fortissimo*. No entanto, a escrita não revela momentos de elevadíssima massa sonora, devido a uma certa finura característica das texturas musicais desta sonata.
- Dificuldade de compreensão da linguagem – com muitas características da música da primeira metade do séc.XX, já não se deixando reger pelos padrões tonais do século anterior, explorando também ritmos e métricas irregulares. As secções estão divididas por blocos claros, geralmente com texturas com poucos elementos e de fácil distinção. O desenvolvimento do material é claro,

sendo fácil realizar associações entre as diferentes secções e processos de escrita.

- Expressão - não contendo necessariamente momentos de forte sentimentalismo ou filosofia, revela-se mais quase como que um “jogo” matemático (não obstante, muito físico) de ritmo, cores, dinâmicas e timbres, podendo até vir a provocar sensações acústicas tridimensionais.

De um modo geral, esta obra apresenta um conjunto de dificuldades muito variado. Com exceção do terceiro andamento (que efetivamente requer um desenvolvimento técnico extremamente avançado), as restantes possíveis dificuldades que surgem na preparação da obra já exigem um determinado grau de competência, não sendo isoladamente extraordinariamente desafiantes. Talvez se possa considerar que o que torna a o processo de aprendizagem desta peça mais exigente seja a diferença da natureza entreos diversos desafios de moderada/avançada dificuldade presentes.

5.6.3. Qual a possível utilidade pedagógica desta obra e como se poderá enquadrarno contexto atual do ensino da música em Portugal?

Diferenças entre os programas de piano de diferentes regimes de piano da EAMCN:

O Regime Integrado e o Curso Profissional seguem o mesmo programa, sendo apenas relevante comparar o programa que corresponde a ambos com o programa do Regime Supletivo. As diferenças não são muitas, variando essencialmente no sistema de distribuição das provas de avaliação. O programa de 6º grau é semelhante a todos os regimes. No 7º grau a componente da Prova Técnica do Regime Integrado e do Curso Profissional compreende a realização de escalas diatónicas e cromáticas em oitavas dobradas, que não está incluído na componente de Escalas e Arpejos do Regime Supletivo. Relativamente ao 8º grau, o programa mínimo obrigatório do Regime Supletivo não contém o conjunto de escalas e arpejos (correspondentes à Prova Técnica dos outros dois regimes) que se verifica nos graus anteriores. O Regime Integrado e o Curso Profissional, por sua vez, mantêm no seu programa mínimo obrigatório a componente de avaliação da técnica, contendo esta as mesmas indicações que as do grau anterior.

A Sonata n.º 1 de Fernando Lopes-Graça e os programas de piano selecionados:

Apesar de, no programa mínimo obrigatório dos graus até ao 5º já estarem incluídas obras polifónicas (tais como Invenções a 2 e 3 vozes), é apenas no 6º grau que surge a obrigatoriedade do estudo de Prelúdios e Fugas do *Cravo Bem Temperado* de J.S. Bach (obra através da qual há um grande aprofundamento da polifonia). Adicionalmente, no 7º grau já se pressupõe um nível de à-vontade técnico e teórico para a realização de qualquer escala, algo que não se verifica ainda no programa do 6º grau. A complexidade polifónica e de texturas da Sonata n.º 1 de Lopes-Graça, bem como a exigência técnica inerente à obra (com especial atenção ao seu terceiro andamento) sugere que a introdução desta obra no 6º grau se possa revelar precoce para a generalidade dos alunos.

Os programas do 7º e 8º graus são bastante aproximados no que toca ao seu conteúdo programático. Os exercícios e obras contidos nos seus programas já poderão indicar o desenvolvimento das capacidades interpretativas e técnicas necessárias à preparação desta obra. É natural que o estudo prévio de uma maior quantidade de obras como as que são referidas nos programas em questão confira a um aluno uma melhor preparação para a superação das dificuldades com que este se pode deparar no processo de aprendizagem desta sonata, favorecendo, devido ao conhecimento de que se trata de uma peça com tantos desafios (que são também de naturezas tão variadas), a sua introdução a alunos que frequentem um grau mais avançado. A assimilação das qualidades desenvolvidas na preparação de um maior número de Estudos pode conferir a um aluno uma técnica mais versátil e completa, vindo também a possuir um maior número de ferramentas para a abordagem técnica de uma obra desta variedade no seu conteúdo. A continuação do estudo de Prelúdios e Fugas (geralmente preferidos à preparação de outra obra completa) providencia ao aluno uma melhor compreensão da relação entre diferentes vozes/elementos do material contrapontístico. As Sonatas previstas no programa poderão auxiliar na melhor compreensão da forma e dos seus elementos estruturantes. As peças livres também têm potencial de se vir a revelar úteis, em especial na introdução dos estilos e das estéticas menos abordadas nas categorias de peças anteriormente mencionadas.

Esta perspectiva pode indicar uma preferência pela introdução desta obra apenas no 8º grau. No entanto, é preciso ter em consideração que todos os alunos são diferentes e que há uma grande margem de adaptação das obras escolhidas, dentro do programa definido. No 7º grau, como anteriormente referido, já poderá ser possível que seja sensato que um aluno prepare uma peça deste nível de dificuldade. Do mesmo modo, é necessária a consciência de que talvez nem todos os alunos de 8º grau tenham adquirido as competências necessárias para o encargo da sua preparação.

Introdução no programa:

A obra abordada nesta investigação trata-se de uma Sonata, porém, como se observou na análise realizada para responder à primeira pergunta de investigação, a sua forma é invulgar. Não há dúvida de que há certos elementos desta sonata que vão de encontro a determinados padrões mais comuns à generalidade das sonatas estudadas em contexto pedagógico (tendendo geralmente para sonatas do período Clássico). O primeiro andamento é o de maior duração e provavelmente pode ser visto como o andamento principal da obra. Nele estão presentes alguns processos de desenvolvimento temático característicos de uma forma sonata. O segundo andamento é mais lento e também o mais lírico. O terceiro e último andamento, rápido e virtuoso, apresenta uma forma e organização mais simples e com ele se completa uma estrutura frequente dos (muito frequentemente) três andamentos de uma sonata: rápido - lento - rápido.

Apesar de todos estes fatores, é de conhecimento geral que há uma forte preferência (devidamente justificada) nas instituições de ensino da música para a escolha de uma sonata clássica (ou, nalguns casos, de início do período Romântico) para o cumprimento do programa em vigor. Isto torna extremamente improvável que se utilize esta obra para preencher o parâmetro “Sonata” do mesmo. No seguimento deste raciocínio, esta obra será mais provável de se enquadrar no programa como “Peça livre”, que também tem as suas implicações. A Sonata n.º 1 ainda é relativamente extensa enquanto “Peça Livre” (aproximadamente de 10 a 12 minutos) tendo e conta a duração prevista das provas de avaliação, o que pode reafirmar que a mesma se aplicará melhor ao 8º grau, que prevê uma maior duração da prova final.

Utilidade pedagógica da obra:

Já se verificou que esta sonata é muito completa. Todos os andamentos têm conteúdo muito diferente, exigindo uma abordagem específica para cada. Ao longo de toda a obra pode observar-se uma grande variedade de texturas, ambientes e construções. Ao preparar esta peça é de esperar que haja um desenvolvimento considerável na capacidade de criar ambientes extremamente diversificados e de inter-relação entre eles. Em todo os tipos de material presentes nesta obra, há um conjunto de desafios técnicos e expressivos, passando pela polifonia de natureza imitativa e de vozes “semi- independentes”, pelas texturas de coral (que progressivamente se tornam menos vocais, passando a ser mais rítmicas e compactas), pela distorção e desconstrução dos gestos musicais, pelo virtuosismo presente em passagens extremamente rápidas, entremuitos outros.

Esta obra obriga ao seu intérprete que apresente uma personalidade forte e versátil, contida numa só linguagem que se deve apresentar rica, consistente e muito bem estruturada. A compreensão desta sonata implica também a compreensão de algumas ferramentas de escrita presentes na música erudita composta essencialmente na primeira metade do séc.XX, podendo proporcionar uma introdução mais gradual a uma linguagem mais recente. Verificou-se também que muitas das ferramentas de composição mais utilizadas por Fernando Lopes-Graça e que caracterizam a sua distinta linguagem musical e artística se revelam nesta sonata. Assim se poderá concluir que esta obra também poderá ser um excelente primeiro passo para conhecer este compositor entrar no “mundo” que é a sua obra.

5.7. Reflexão Final

Nesta investigação é abordada a Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça. Pretendendo compreender qual a sua possível utilidade no ensino da música, foi necessário fazer um estudo aprofundado sobre a obra, contemplando o contexto em que esta foi escrita, produzindo uma análise da mesma e identificando as várias problemáticas associadas à sua preparação e performance. Ao procurar sistematizar este processo de descoberta, formularam-se 3 perguntas de investigação:

- 1- Qual o contexto e análise da Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça?
- 2- Quais os desafios técnicos e expressivos com que se poderá deparar um pianista ou aluno de piano, a fim de se preparar para a apresentação desta obra?
- 3- Qual a possível utilidade pedagógica desta obra e como se poderá enquadrar no contexto atual do ensino da música em Portugal?

A fim de encontrar respostas para cada uma das perguntas, procedeu-se a uma metodologia diferente para cada. Para contextualizar esta obra, recolheram-se informações relevantes sobre a vida de Lopes-Graça, sobre obras anteriores e contemporâneas do mesmo compositor e também sobre os trabalhos já realizados sobre a mesma. Foi também realizada uma análise desta obra, procurando posteriormente as pontes entre a informação recolhida e a que é possível retirar da mesma análise. Paralelamente, efetuou-se um prolongado estudo da mesma ao piano, a fim de compreender através da prática consciente e metodológica quais são os problemas que surgem na sua preparação e quais algumas das possíveis soluções para os mesmos. Procurando resposta à terceira pergunta de investigação, é feita uma comparação entre os objetivos deduzíveis do plano curricular da disciplina de piano da EAMCN, e as dificuldades esperadas durante a preparação da sonata.

Os resultados da pesquisa realizada para responder à primeira pergunta de investigação permitiram criar uma nova análise da obra, propondo uma abordagem à forma ligeiramente diferente da anteriormente proposta por Patrícia Lopes Bastos, mas confirmando várias das suas conclusões. A comparação feita com as técnicas de composição presentes em obras anteriores e contemporâneas de Lopes-Graça foi de

encontro com os padrões identificados através da mesma análise, concluindo que será uma obra exemplificativa da sua linguagem musical. A pesquisa realizada ao instrumento permitiu identificar alguns dos principais problemas técnicos e expressivos associados à preparação desta obra, bem como alguns exercícios que poderão ser úteis para os solucionar, facilitando o processo de aprendizagem e respondendo à segunda pergunta de investigação. Por fim, fazendo uma comparação entre os resultados obtidos na procura por resposta às duas perguntas de investigação anteriores e o nível esperado em diferentes graus do ensino da música, deduziu-se que esta obra exige um nível avançado, podendo apenas fazer sentido introduzi-la nos anos mais tardios do ensino da música. Ao mesmo tempo, pôde verificar-se que esta obra se revela bastante didática, podendo trazer muitos tipos de conhecimento e de novas capacidades/competências a quem a prepara.

Uma investigação desta natureza tem sempre algumas fragilidades, dada a subjetividade na interpretação de qualquer obra e também ao quão individual é a abordagem ao instrumento e ao estudo de cada um. As complicações inerentes a esta temática podem dificultar a formulação de respostas extremamente conclusivas. No entanto, a pesquisa e reflexão realizadas acrescentam alguma informação valiosa sobre a abordagem a esta sonata, que poderá ser utilizada tanto no estudo individual da obra como na prática pedagógica.

Este trabalho permite ainda aprofundar o conhecimento existente sobre a escrita de Fernando Lopes-Graça, possibilitando uma melhor compreensão da sua obra e acrescentando informação que pode ser útil para quem quiser estudá-lo ou tocar/preparar peças suas. Poderá também ser interessante vir a realizar um estudo mais aprofundado sobre a relação que esta sonata tem com as correntes artísticas da altura em que foi composta, bem como a influência que teve noutras obras (tanto do mesmo compositor como de outros seus contemporâneos e que o sucederam).

Este trabalho poderá ser um ponto de partida para o estudo de outras obras de Fernando Lopes-Graça, nomeadamente das suas 5 restantes sonatas.

6. Conclusão

O Estágio do Ensino Especializado contemplado pelo Mestrado em Ensino da Escola Superior de Música de Lisboa incidu sobre a classe da professora Ana Valente, na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. Esta experiência alargou o conhecimento do mestrando relativamente a muitos parâmetros envolvidos na atividade de docente numa instituição de ensino da música em Portugal.

Através da realização do Estágio e da elaboração do correspondente Relatório, foi possível aprofundar os conhecimentos sobre o funcionamento de uma instituição desta natureza. A convivência com os espaços, os professores e os alunos da escola permitiram desenvolver uma noção mais completa sobre as implicações da prática pedagógica, nomeadamente sobre os mecanismos de funcionamento da escola, a abordagem da instituição ao ensino, os processos de avaliação, a relação entre colegas no meio profissional, entre muitos outros.

Foi um privilégio poder assistir às aulas da professora cooperante, que tem uma vasta carreira de sucesso enquanto pedagoga nesta instituição. O conhecimento obtido através desta experiência nunca poderá ser descrito na sua totalidade num Relatório de Estágio, existindo até a consciência de que ainda há muito sobre o qual refletir, tendo expectativa de que, ao longo dos anos que virão, muito do que foi observado venha a revelar-se ainda mais útil do que ao que é presentemente. As aulas lecionadas pela professora demonstraram um alto nível de domínio não só pedagógico, mas também relativo ao instrumento e à música. A capacidade de análise da professora, permite-lhe fazer uma leitura dos alunos para que discretamente se adapte às necessidades de cada um, sendo consistentemente exigente e ao mesmo tempo revelando uma enorme sensibilidade para com eles, mesmo que não seja óbvia para a perceção exterior.

O ano letivo teve os seus altos e baixos, e foi também interessante compreender que, mesmo um professor experiente e conceituado não pode fazer tudo. Os alunos são muito mais do que o que é possível observar em aula e, por muito que um professor de instrumento possa ter uma grande influência na vida de um aluno, há fatores que transcendem o seu alcance. Um professor nunca deve desistir dos seus alunos, mas

deve estar consciente das limitações da sua relação.

As aulas que o estagiário pôde lecionar foram também extremamente valiosas. Poder ensinar alunos que já aprendem numa instituição com um elevado nível de educação musical revelou-se um grande desafio. Felizmente, houve resultados positivos, percebendo que foi possível ajudar os alunos. Houve também partes menos boas, revelando ainda muito espaço para melhoria. A reflexão sobre esta experiência permitiu encontrar algumas possíveis soluções para estas falhas pedagógicas.

Paralelamente foi desenvolvido um projeto de investigação aprofundando os conhecimentos sobre o contexto, análise e performance da Sonata n.º 1 para piano de Fernando Lopes-Graça, bem como criando uma ponte entre a obra e o ensino da música.

Trata-se de uma investigação de carácter sobretudo descritivo, recolhendo informação de várias fontes, desenvolvendo uma análise teórica da sonata e analisando também o processo de aprendizagem da obra ao instrumento, compilando toda a informação e refletindo sobre ela.

Foram encontradas possibilidades de resposta para as três perguntas de investigação formuladas. Notando que há uma subjetividade inerente ao tema, por muito que tenha existido um grande esforço para ser o mais objetivo o possível, os resultados obtidos estão também sujeitos à interpretação do leitor. Independentemente desta realidade, muita da informação resultante pode vir a revelar-se útil na abordagem desta obra, tanto numa perspetiva teórica, como para um intérprete e para um professor de música/piano.

As respostas encontradas abrem espaço para o desenvolvimento de outras investigações, nomeadamente relacionadas com as obras de Fernando Lopes-Graça e com o ensino.

O caminho que foi necessário percorrer para a realização desta investigação foi de maior utilidade para o mestrando. Foram desenvolvidas capacidades de pesquisa e reflexão que serão certamente aplicadas futuramente num contexto profissional, tanto quanto intérprete como professor.

Bibliografia

Bastos, P. C. F. L. (2007). As sonatas e sonatinas para piano solo de Fernando Lopes-Graça. *Universidade de Aveiro*.

<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/8976/1/209552.pdf>

Cascudo, T. (2017). Modernismo e internacionalismo como programa: o compositor Fernando Lopes-Graça e a sociedade de concertos Sonata (Lisboa, 1942-1960). *Resonancias*, 40, 71–100. <https://doi.org/10.7764/res.2017.40.5>

Da Cruz, C. B. (2016). Música, educação e cultura segundo Lopes Graça. *Imprensa Politécnico De Lisboa*, 227–248.

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

Da Silva Neves, F. M. (2016). Imagem estética e expectativa musical na obra de Fernando Lopes-Graça. *Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte*.

<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/22447/1/286538.pdf>

de Assis, Paulo e Delgado, Cristina (2010). *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*. Casa da Música e CESEM.

Dmitri Bron. (2010c, March 19). *Piano Masterclass Gyorgy Sebok 1987 part 6 of 6* [Video], YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=GDul3frbXOg>

Fontes, F. (2016). Ao fio dos anos e das horas: poética do fragmento em Fernando Lopes-Graça (Tese de Doutoramento em Ciências Musicais). *IPL (Instituto Politécnico de Lisboa no âmbito do PROTEC - Programa de Apoio à Formação Avançada de Docentes do Ensino Superior Politécnico)*.

Giesecking, W. & Leimer, K. (2013). *Piano Technique*. Dover Publications.

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

Kochevitsky, George (1996). *The Art of Piano Playing: A Scientific Approach* Alfred Publishing Company Inc.

Vieira, Diana M. B. (2019). 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. *Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música de Lisboa*