



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

*A INFLUÊNCIA DA PRÁTICA DE MÚSICA DE CÂMARA NA PEDAGOGIA DA
PIANISTA HELENA SÁ E COSTA*

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

Ana Raquel Barbosa dos Reis Cunha

ESCOLA DAS ARTES

Porto, julho de 2016



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

*A INFLUÊNCIA DA PRÁTICA DE MÚSICA DE CÂMARA NA PEDAGOGIA DA
PIANISTA HELENA SÁ E COSTA*

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

Por Raquel Cunha

sob a orientação de *Professora Doutora Sofia Lourenço*

Porto, julho de 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a orientação da Professora Doutora Sofia Lourenço, no tempo que me concedeu na elaboração desta dissertação e na sua disponibilidade incansável e encorajadora com que sempre me orientou no processo de trabalho.

À Escola das Artes do Porto da Universidade Católica Portuguesa, que me proporcionou as ferramentas necessárias para a elaboração desta investigação.

Aos discípulos de Helena Sá e Costa, participantes nas entrevistas: Álvaro Teixeira Lopes, Caio Pagano, Fausto Neves, Fátima Travanca, Fernanda Salema, Helena Rocha, José Paulo Ribeiro da Silva, Manuela Gouveia e Sofia Lourenço; bem como ao colega e amigo de Helena Sá e Costa, o professor Luiz de Moura Castro.

Aos professores e alunos da Academia de Música de Vilar do Paraíso que participaram nos inquéritos realizados, mostrando a sua disponibilidade para responder no período de tempo pedido.

Ao musicólogo e amigo de infância, Tiago Manuel da Hora, pelas preciosas indicações para a realização das notas biográficas apresentadas em anexo.

Gostaria de agradecer ainda aos meus pais e amigos mais próximos, pela presença e incentivo constantes e o apoio fundamental da Doutora Isabel Barbosa, minha prima, na reta final da elaboração deste trabalho.

RESUMO

A presente dissertação *A INFLUÊNCIA DA PRÁTICA DE MÚSICA DE CÂMARA NA PEDAGOGIA DA PIANISTA HELENA SÁ E COSTA* pretende comprovar a importância da prática camerística na formação de um músico, o papel dessa prática como fator motivacional no ensino da música e o seu impacto na aprendizagem do instrumento musical. Todos estes aspetos serão sempre relacionados com o percurso artístico e pedagógico da pianista portuguesa Helena Sá e Costa (Porto, 26 de maio de 1913 – Porto, 8 de janeiro de 2006), assim como a sua influência nos seus discípulos na prática de Música de Câmara. Referenciando um dos principais marcos da pedagogia do piano do século XX português, pretendo demonstrar a verdadeira importância da existência de música de câmara em todos os níveis das escolas de música do país.

A metodologia usada para esta investigação consistiu numa pesquisa empírica, a qual pretende investigar a importância do trabalho de música de câmara na formação dos jovens estudantes de música, constatando a importância e repercussão do trabalho camerístico que a pedagoga e pianista Helena Sá e Costa teve nos seus discípulos. Para isso, foi utilizada uma abordagem quantitativa através de inquéritos e uma abordagem qualitativa com entrevistas. Foram realizadas dez entrevistas a antigos alunos de Helena Sá e Costa, assim como inquéritos colocados a professores de instrumento e alunos de piano da Academia de Música de Vilar do Paraíso, escola onde leciono presentemente. Os inquéritos tiveram como objetivo averiguar qual a importância, segundo a perspectiva de docentes e alunos, da prática de música de câmara ao longo da formação de um estudante de música. As entrevistas aos discípulos que contactaram diretamente com Helena Sá e Costa incluíram questões relacionadas com a prática camerística da pianista e a forma como esta influenciou, de alguma forma, a sua pedagogia.

As conclusões do estudo apontam para a música de câmara ser uma disciplina que pode afetar positivamente a motivação dos alunos para o processo de ensino aprendizagem da música, visto desenvolver a motivação intrínseca de cada um e fomentar nos alunos o interesse, consciência e eficácia musicais. Assim como na perspectiva dos discípulos de Helena Sá e Costa, esta era absolutamente adequada da inclusão da disciplina de Música de Câmara nos currículos dos cursos oficiais de música, fazendo ainda questão que cada um dos seus alunos tivesse a visão e sentisse a importância que esse trabalho representava para a sua formação.

Palavras-chave: música de câmara, Helena Sá e Costa, pedagogia.

ABSTRACT

The present dissertation *THE INFLUENCE OF CHAMBER MUSIC PRACTICE IN PIANISTA HELENA SÁ E COSTA PEDAGOGY* aims to demonstrate the value of chamber music practice during the training of a musician, the role of this practice as a motivational factor in music education and its impact on learning a musical instrument. All these aspects will be related to the artistic and pedagogical path of the pianist Helena Sá e Costa (Porto, May 26th 1913 – Porto, January 8th 2006), as well as her influence on her disciples in chamber music practice. Referencing one of the leading Portuguese piano pedagogy landmarks of the twentieth century, I intend to demonstrate the true importance of chamber music existence at all levels of the country's music schools.

The methodology used for this research consisted of an empirical research, which aims to investigate the importance of chamber music work in training young music students, noting the value and impact of Helena Sá e Costa's chamber work with her disciples. For this purpose, I used a quantitative approach through surveys and a qualitative approach with interviews. Ten interviews with former students of Helena Sá e Costa were made, as well as surveys placed to music teachers and piano students from Academia de Música de Vilar do Paraíso, school where I teach at the moment. The surveys aimed to find out the significance, according to teachers and students' perspective, of chamber music practice in a music student's training. The interviews with disciples who contacted directly with Helena Sá e Costa included questions related to her practice of chamber music and how this influenced, in some way, her pedagogy.

This study's findings point to the fact that chamber music is a discipline that can positively affect students' motivation for music teaching-learning process, as it develops intrinsic motivation and encourages students' interest, awareness and musical effectiveness. As well as the perspective of Helena Sá e Costa's disciples, she was absolutely an adept of the inclusion of chamber music discipline in the curricula of music

official courses, and also making sure that each one of her students had the vision and felt the value of this work in their training as musicians.

Keywords: chamber music, Helena Sá e Costa, pedagogy.

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABELAS	xiii
ÍNDICE DE FIGURAS	xiv
INTRODUÇÃO	1
ENQUADRAMENTO TEÓRICO	3
1 – Benefícios da prática de música de câmara e fatores motivacionais	3
1.1 – A música de câmara e o ensino de piano	8
2 – Influência pedagógica de Helena Sá e Costa através da música de câmara	10
2.1 – Retrato biográfico de Helena Sá e Costa	10
2.2 – A atividade pedagógica	13
2.3 – A atividade camerística	17
PESQUISA EMPÍRICA	25
3 – Metodologia	25
3.1 – Introdução	25
3.2 – Participantes	26
3.3 – Instrumentos de recolha de dados	27
3.4 – Inquérito	27
3.5 – Entrevista	28
3.6 – Requerimentos éticos	29
3.7 – Procedimentos	30
3.8 – Tratamento de dados	31
4 – Resultados e discussão	33
4.1 – Introdução	33
4.2 – Inquéritos a professores de instrumento	33
4.2.1 – Caracterização dos inquiridos	34
4.2.2 – Conceito e prática de música de câmara nas aulas	36

4.2.3 – Importância da disciplina de música de câmara no currículo de um músico em formação	38
4.2.4 – A música de câmara e os alunos de piano	41
4.3 – Inquéritos a alunos de piano	42
4.3.1 – Caracterização dos inquiridos.....	42
4.3.2 – Conceito e prática de música de câmara nas aulas	44
4.3.3 – Importância da disciplina de música de câmara no currículo de um músico em formação	48
4.4 – Entrevistas	50
4.4.1 – Caracterização dos entrevistados.....	50
4.4.2 – Grelha-sinopse das entrevistas.....	51
4.4.3 – Análise descritiva das entrevistas	58
4.5 – Comparação dos resultados dos Inquéritos e Entrevistas.....	62
CONCLUSÃO.....	65
BIBLIOGRAFIA	67
ANEXOS	71
Anexo I – Inquérito a professores de instrumento.....	71
Anexo II – Inquérito a alunos de piano	73
Anexo III – Declaração de consentimento informativo.....	76
Anexo IV – Estrutura da entrevista	77
Anexo V – Entrevistas aos discípulos de Helena Sá e Costa	78
Anexo VI – Grelha sinopse de alguns concertos de música de câmara realizados por Helena Sá e Costa.....	118
Anexo VII – Notas biográficas de músicos que tocaram com Helena Sá e Costa ...	125
Anexo VIII – Programas de concertos de Helena Sá e Costa encontrados no espólio Ivo Cruz.....	148

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Amostra total utilizada para a investigação	27
Tabela 2 - Caracterização dos inquiridos por género	34
Tabela 3 – Caracterização dos inquiridos por idade.....	34
Tabela 4 – Caracterização dos inquiridos por habilitação artística	35
Tabela 5 – Caracterização dos inquiridos por instrumento que lecionam.....	35
Tabela 6 – Respostas à questão 7	38
Tabela 7 – Respostas à questão 7.1	38
Tabela 8 – Caracterização dos inquiridos por género.....	42
Tabela 9 – Caracterização dos inquiridos por idade.....	43
Tabela 10 – Caracterização dos inquiridos por grau que frequentam	43
Tabela 11 – Amostra das entrevistas utilizada para a investigação.....	51
Tabela 12 – Grelha sinopse do primeiro contacto dos entrevistados com Helena Sá e Costa.....	51
Tabela 13 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a prática camerística de Helena Sá e Costa – Parte I	52
Tabela 14 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a prática camerística de Helena Sá e Costa – Parte II.....	53
Tabela 15 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a prática camerística de Helena Sá e Costa – Parte III.....	54
Tabela 16 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a implementação de uma disciplina de M.C. nos cursos oficiais de música – Parte I	55
Tabela 17 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a implementação de uma disciplina de M.C. nos cursos oficiais de música – Parte II.....	56
Tabela 18 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a implementação de uma disciplina de M.C. nos cursos oficiais de música – Parte III.....	57

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Gráfico representativo das respostas à questão 5 do inquérito	36
Figura 2 – Gráfico representativo das respostas à questão 6 do inquérito	37
Figura 3 – Gráfico resultante das respostas à questão 8	39
Figura 4 – Gráfico resultante das respostas à questão 9 do inquérito	41
Figura 5 – Gráfico ilustrativo das respostas à questão 4 do inquérito	44
Figura 6 – Gráfico ilustrativo das respostas à questão 5 do inquérito	45
Figura 7 – Gráfico representativo das respostas à questão 6 do inquérito	46
Figura 8 – Gráfico representativo das percentagens equivalentes às respostas à questão 6.1.3 do inquérito.....	47
Figura 9 – Gráfico com as percentagens resultantes das respostas à questão 7 do inquérito	48

INTRODUÇÃO

A experiência da prática camerística pode representar uma grande diferença no desenvolvimento do músico. O objetivo principal do presente trabalho consiste em investigar o papel da música de câmara como fator motivacional no ensino da música e o seu impacto na aprendizagem do instrumento musical. Dessa forma, achei pertinente investigar a influência da prática de música de câmara na pedagogia da pianista Helena Sá e Costa.

A atividade profissional do músico instrumentista está quase sempre ligada à atividade pedagógica, seja por opção profissional ou por necessidade de colocação no mercado de trabalho.

Para que o processo de ensino-aprendizagem tenha êxito, são necessárias algumas condições básicas, entre elas que o educador esteja disposto a transmitir conhecimento e que saiba orientar o aluno para que ele encontre o seu próprio caminho, não se limitando simplesmente a oferecer respostas prontas. E o aluno, por sua vez, deve estar disposto a receber as informações e saber ponderá-las (Chueke, 2006, cit in. Carvalho 2006).

Helena Sá e Costa, nascida no seio de uma família de riquíssimas tradições a nível cultural e humano, soube sempre, através da sua sensibilidade e inteligência, cultivá-las, ao mesmo tempo que absorvia novos conhecimentos que lhe eram proporcionados pelas extraordinárias experiências vividas e pelos contactos permanentes com as grandes figuras e centros culturais do mundo ocidental.

Ao longo do meu percurso musical, fui aluna e trabalhei pontualmente com alguns dos professores e pianistas que foram alunos de Helena Sá e Costa, mas nunca tive a oportunidade de trabalhar diretamente com ela. Talvez devido a não ter tido acesso mais direto à sua pedagogia na minha formação, senti necessidade de investigar um pouco mais sobre a sua vida, enquanto artista e professora, bem como de contactar com alguns dos

pianistas mais próximos de mim que estudaram com ela. O intuito foi o de me aproximar um pouco mais da forma dela trabalhar com os seus discípulos e de ver a música (sempre direcionando as questões para a música de câmara), forma essa que tantos cativou ao longo das gerações.

A propósito do carisma da irmã, Madalena Sá e Costa afirma que “ao pensar na sua personalidade, rica de talento, inteligência, constante atividade laboriosa e dedicação aos outros, com grande generosidade, passam na minha mente os maiores acontecimentos da sua vida que demonstram a sua grandeza artística.” (Sá e Costa, 2008, p. 190).

Helena Sá e Costa sempre teve o cuidado de desenvolver em cada um dos seus alunos a sua própria personalidade técnica e interpretativa, respeitando sempre a individualidade de cada um e escolhendo livremente o seu repertório. Todos os que tiveram o privilégio de escutar os seus conselhos e tomar contacto com a sua pedagogia, recordam-na de uma forma muito especial, tal como mostram os testemunhos encontrados na bibliografia utilizada.

A presente dissertação está organizada em duas partes principais. Na primeira parte, de enquadramento teórico, é apresentada uma recolha de bibliografia sobre os benefícios da prática de música de câmara e consequentes fatores motivacionais nos alunos – referindo-me no caso específico aos alunos de piano – e também há uma recolha de elementos biográficos de Helena Sá e Costa, relacionados com aspetos da sua pedagogia e atividade camerística. A segunda secção, parte empírica, reúne a análise estatística dos dados resultantes dos inquéritos relacionados com a prática de música de câmara, realizados a professores de instrumento e a alunos de piano da escola onde leciono – a Academia de Música de Vilar do Paraíso –, mas também a análise de conteúdo das entrevistas realizadas a antigos alunos e discípulos de Helena Sá e Costa.

Iniciei a presente dissertação com o intuito de, referenciando um dos principais marcos da pedagogia do piano do século XX português, demonstrar a verdadeira importância da prática de música de câmara em todos os níveis das escolas de música do país.

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1 – Benefícios da prática de música de câmara e fatores motivacionais

Se, ao nível social, a educação do bom gosto musical é um dos ingredientes que contribuem para a distinção, ao nível pessoal, o prazer da música nos domínios sensorial, emocional e intelectual é o lado não visível da felicidade de ouvir música de câmara, reconhecê-la e entendê-la. (Ribeiro, cit. in Nery et al., 2014, p. 139)

Os alunos de hoje são um público de características muito diversificadas entre si e, perante este panorama, é imperativo responder às necessidades individuais de cada caso. A experiência da prática camerística pode representar uma grande diferença no desenvolvimento do aluno de música, bem como proporcionar uma motivação e impacto na aprendizagem musical.

Diversos autores consideram benéfica a prática de música de câmara e defendem mesmo obrigatória a sua inserção no currículo de estudos dos alunos de música. Segundo Dias, a música de câmara é considerada como “uma ótima oportunidade de «pegar» no material humano e musical disponível e tentar, a partir desta realidade, chegar a um resultado musical mais profundo e precioso” (Dias, 1995/1996, p. 8). O mesmo autor acrescenta ainda, que a música de conjunto é uma das formas de ajudar o aluno a atingir a compreensão musical, beneficiando o desenvolvimento e a melhoria de determinadas competências musicais, tais como a consciencialização da pulsação/ritmo, o conceito de ritmo/pulsação sentido em conjunto, maior sensibilização às mudanças, fraseio e balanço rítmicos, maior independência e domínio rítmico, melhoria na capacidade de improvisação, descoberta do som do próprio instrumento. Bem como do som e maneira deste ser produzido nos outros instrumentos, desenvolvimento da capacidade auditiva, evolução da consciência estética, desenvolvimento de uma conceção dinâmica mais

abrangente, interiorização e aplicação de conceitos através da exploração do material temático e harmónico pelos vários instrumentos, progresso na capacidade de leitura de uma partitura e, conseqüentemente, da leitura à primeira vista. Para além do conhecimento das partes e vozes de um conjunto, evolução na capacidade de transposição e na leitura de claves distintas e, por fim, conhecimento, compreensão e domínio das formas, estilos e estruturas (Sousa, 2015, p. 13).

Tal como foi discriminado em cima, a prática de música de câmara pode ser uma forte ferramenta na formação do músico-pedagogo, uma vez que esta proporciona ao aluno uma maior bagagem musical e técnica para a interpretação, já que há uma grande troca de conhecimentos entre os colegas sobre aspetos como de execução e sonoridade, ou seja, maneiras diferentes de expressão de cada indivíduo que devem ser discutidas e equilibradas entre todos. Para Carvalho & Ray (2006), “através da experiência em tocar em conjunto o aluno aprende novos recursos de sonoridade existentes em outro instrumento, podendo transferir para o seu” (Carvalho & Ray, 2006, p. 1028).

Segundo Radice (2012), o termo “música de câmara” foi introduzido pelo teorista Marco Scacchi no século XVII. Este tipo de música sugeria uma performance em lugares privados, como câmaras de palácios ou residências de nobres. Entretanto, esta definição não conclui que a música de câmara era necessariamente executada por pequenos grupos de instrumentos, mas aponta para o aspeto intimista da música, devido ao ambiente. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, era comum as famílias reunirem-se em casa com convidados e tocar em conjunto, muitas vezes reduções de sinfonias ou óperas, como forma de confraternização: “a marvelous means for a family to be together as a family” (Baron, 1998, cit. in Bashford, 2010, p. 319). Hugh Reginald Haweis (1838 – 1901), violinista amador e entusiasta da prática de música em conjunto, descreve música de câmara segundo a sua experiência pessoal:

We find ourselves in a quiet, cheerful room at the back of a good house; it is morning; there are only four people present; they are all intent upon playing; they can all play, and there is no one present to molest with praise or blame. Two violins, viola, and violoncello, and the quartet is complete. [...] Four hours of it in the morning might seem enough; but that is nothing to the

quartet player. After lunch those four men will begin again, and work away till dusk. Then they will go out for a turn in the park or by the sea before dinner, and will very likely set to again after dinner, and play from nine till twelve o'clock. (Haweis, 1872, cit. in Bashford, 2010, p. 291)

Atualmente, a expressão é usada para música de concerto executada por um pequeno grupo de dois ou mais músicos, não sendo vinculado ao espaço da sua performance. Segundo Bashford, a música de câmara engloba os géneros de música que apresentam as convenções da “forma sonata”: trios com piano, sonatas em duo, quarteto de cordas, entre outros reportórios para pequenos ensembles instrumentais (Bashford, 2010, p. 292).

A música de câmara é certamente um dos géneros mais importantes, não só pelo seu imenso repertório, mas também porque é a base de construção arquitetónica de toda a música. Por outras palavras, uma grande sinfonia nada mais é do que uma expansão sonora de uma formação camerística, pois os princípios acústicos que costumam orientar a disposição orquestral são os mesmos, colocados de maneira mais clara na música de câmara.

Bashford também afirma, que muitos documentos sobre música de câmara referem e enfatizam a maior eclosão de concertos camerísticos públicos e de ensembles profissionais ao longo do século XIX, pois as exigências do repertório novo que ia sendo escrito requeriam músicos de grande qualidade (Bashford, 2010, p. 299).

A disciplina de música de câmara em Portugal não faz parte do currículo oficial do Curso Básico de Música e do Curso Complementar de Música apesar de, segundo a Portaria n.º 691/2009 de 25 de junho (alínea “d” do anexo nº 3), haver a possibilidade de se dar Classe de Conjunto como coro, orquestra ou música de câmara. Isto inibe a possibilidade de se ter orquestra e música de câmara. O aluno, tendo as três opções, acaba por escolher a que lhe causa menos transtorno a nível logístico e financeiro. Se olharmos para a realidade das escolas profissionais de música, o cenário já se torna diferente. Os alunos destas escolas têm direito à disciplina de música de câmara, e ainda, a projetos coletivos.

Deparamo-nos então com duas realidades longínquas que, distinguem afincadamente a diferença entre os alunos das academias/conservatórios e os alunos das escolas profissionais de música, no que diz respeito ao contacto com pequenos grupos de música. Na transição para o curso superior, com a introdução da música de câmara no plano curricular, a prestação destas duas realidades irá gerar diferentes resultados. Por outras palavras, para o aluno de uma escola profissional a experiência não será nova, podendo ele conseguir adquirir mais eficazmente as competências necessárias à prática da música de câmara, tornando-se assim um músico mais experiente. Latten (2001) sugere a inserção do ensino de música de câmara no currículo desde tenra idade, referindo que todos os alunos de instrumento deveriam ter no seu horário um espaço previsto para trabalho de música de câmara ou de um pequeno ensemble, considerando que esta prática “é capaz de cumprir objetivos e atingir metas que mais nenhuma forma de ensino musical consegue satisfazer” (Sousa, 2015, p. 20).

A música de câmara é um fator de motivação extrínseca que, conseqüentemente, pode desenvolver a motivação intrínseca de cada um, criando assim alunos mais interessados, conscientes e eficazes. A nível técnico e musical, os alunos aprendem a tocar em grupo, conhecem mais repertório (a par da sua respetiva história) e desenvolvem competências individuais que permitirão uma melhor interpretação das obras ao longo das suas experiências musicais.

Os alunos, ao encararem uma atividade como desafiadora dos seus limites a diferentes níveis, sentir-se-ão mais facilmente motivados a aprender de uma forma autónoma e independente. Ao refletirem durante as aulas, os alunos irão criar um pensamento crítico em relação à sua performance e, por conseguinte, um espírito de entreajuda que se tornará numa nova aprendizagem através da troca de ideias e conhecimentos. Segundo os autores Carvalho e Ray (2006), a prática de música de câmara permite que os alunos procurem a sua maneira de se expressarem artisticamente, mantendo a sua própria identidade, trazendo-lhes também uma maior bagagem musical e técnica para a interpretação.

Realçando a importância da música de câmara, Schmid (2000) afirma que a música de câmara “é a forma mais liberal da interpretação de uma peça”. Pesquisas realizadas por diversos investigadores descobriram que a implementação da disciplina de música de câmara pode desenvolver os níveis de uma performance individual, como questões técnicas, sonoras e uma maior consciencialização para o enquadramento

histórico. Para além disso, também permite desenvolver e aprofundar atitudes sociológicas perante a música e, conseqüentemente, fomentar o aumento da motivação.

Música de câmara, no sentido mais liberal da palavra, pode revelar-se uma boa aposta na alteração dos currículos dos programas instrumentais. Se aspirarmos a ter estudantes que se tornem músicos independentes que podem encontrar a sua própria música, por eles próprios, interpretar música à sua maneira, encontrar locais para tocar (ou cantar), e apresentarem bem a música, então teremos que valorizar a música de câmara... O papel do professor de instrumento neste novo tipo de programa passa menos por ser um maestro e mais um facilitador. (Schmid, 2000, p. 54)

Segundo Latten (2001), através da prática de música de câmara, os alunos progredem mais rapidamente no que diz respeito à responsabilidade individual ao nível da afinação e da técnica, ganhando também maior confiança no trabalho desenvolvido. Latten defende que, com esta prática, os alunos têm mais oportunidades de abordar diversos repertórios, adquirindo competências como a improvisação de melodias, variações e acompanhamentos, a capacidade de compor e fazer arranjos específicos para ensemble, o desenvolvimento da capacidade de auto e heteroavaliação performativa, e uma maior compreensão da música a nível histórico e cultural.

Para Goodman (2002, p. 156), existem quatro aspetos que, se forem explorados na prática de música de câmara, são fundamentais para o sucesso dos alunos: a coordenação rítmica, a comunicação entre os instrumentistas (quer auditiva, quer visual), a definição do papel de cada músico no grupo, e a definição dos fatores sociais implícitos nesta mesma prática. Dackow (1981, p. 38) corrobora esta ideia ao afirmar que há um acréscimo de responsabilidade nos alunos ao tocar em conjunto, visto terem de se preparar de uma forma irrepreensível, estando obrigatoriamente mais conscientes de questões como afinação, articulação (de maneira a que o grupo toque todo da mesma forma), variações de andamento, e nunca dependendo excessivamente do resto do grupo.

Como muitos dos professores de instrumento constatarem, o medo da performance em público é muito comum a quase todos os alunos, potenciando muitas vezes traumas e problemas psicológicos que desmotivam o aluno. Segundo Dias (1995/1996), a música

de câmara permite trabalhar o relacionamento em grupo, quer a nível pessoal, quer musical, bem como a atitude em palco, colmatando aspetos como o receio de tocar em palco referido em cima, “incentivando o aluno a não desistir e a procurar realizar as performances de forma prazerosa” (Sousa, 2015, p. 14).

Kokotsaki e Hallam (2007) apresentam a música de câmara como uma ferramenta social que impulsiona a criação de laços e fomenta as relações pessoais entre os seus membros, sendo uma prática muito valiosa aos níveis pessoal e social, uma vez que esta “helped them build up their personality and develop a strong sense of their own identity” (Kokotsaki & Hallam, 2007, p.13). Segundo a opinião destes autores, a participação em grupos de música de câmara é de grande importância para o aumento da motivação intrínseca para o estudo de música, contribuindo muitas vezes para que o aluno escolha para profissão seguir uma carreira musical.

Ainda mais, é de máxima importância colocar os nossos estudantes de música desde crianças em contacto com a música de câmara, pois, segundo Smith (2011), esta combinação entre crianças e música em conjunto é de grande potencial, quer musical, quer educacional. Isto porque são desenvolvidas capacidades como a imaginação, assim como é também despertado o interesse das crianças.

Para Ferreira (2011), implementando a disciplina de música de câmara no currículo, será possível “promover o crescimento de músicos independentes e, por sua vez, impulsionar o desenvolvimento de ensembles musicais mais evoluídos (Ferreira, 2011, p. 12).

1.1 – A música de câmara e o ensino de piano

“(…) Menuhin’s words of commendation and his powerful advocacy of chamber-music playing as a sure path to higher musicianship.” (Stevens, 1991, p. 182)

Tal como é referido por Bashford (2010, p. 323), cerca de um terço das obras listadas pela autora são quartetos de corda, corroborando a importância desta formação no repertório camerístico. Bashford afirma ainda, que grande parte do repertório camerístico é com piano, o que reflete uma centralidade neste instrumento para a música de câmara.

As pesquisas publicadas acerca da relação entre música de câmara e o ensino de um instrumento musical são escassas e, mais especificamente, quanto ao ensino de piano, a bibliografia é ainda mais reduzida.

Na opinião de Graves (2003), a música de câmara poderá incentivar os alunos de piano a estudar de uma forma mais perseverante, pois com um novo repertório eles sentem-se mais motivados, contribuindo também para estes aprofundarem a sua técnica e musicalidade. Segundo esta autora, os alunos poderão até continuar a tocar ao longo da vida adulta, porque a experiência de fazer música de câmara, entre outras coisas, é uma experiência social (Graves, 2003, p. 83). A autora vai ainda mais longe, ao afirmar que esta prática ajuda os alunos de piano a entender que o papel do piano num ensemble de música de câmara não é meramente o de acompanhador, mas sim um papel com igual importância relativamente aos seus companheiros instrumentais.

Para Graves (2003) e Breth (2010), quanto mais cedo for o contacto dos alunos com a prática de música em conjunto (no caso do piano, podem iniciar esta prática através dos duos a quatro mãos, por exemplo), mais cedo desenvolvem a noção de responsabilidade perante outros músicos e para com a própria música, fomentando ainda mais as suas amizades com os colegas.

A introdução de duetos de piano na disciplina de piano parece ser uma maneira eficiente de começar desde cedo a incentivar os alunos a estudar, pois, de acordo com Gallaway e Kirchner (2012), ao interagirem entre eles, os alunos desejam melhorar a sua técnica, empenhando-se mais, uma vez que a presença de um colega instiga sempre o outro a querer tocar melhor.

2 – Influência pedagógica de Helena Sá e Costa através da música de câmara

Quando se questionam pianistas portugueses sobre a sua formação e com quem trabalharam ao longo dos seus estudos musicais, há um nome que, maioritariamente, surge nas variadas respostas: Helena Sá e Costa. Para além disso, quando se referem a esta pianista e professora, mostram sempre uma grande admiração e carinho por ela e pela forma afável com que se relacionava com os seus alunos, com quem trabalhava repertório solista, mas também música de câmara.

2.1 – Retrato biográfico de Helena Sá e Costa

“O espírito poético tem de nascer cedo e a exigência do rigor técnico e rítmico deve, naturalmente, caminhar paralelamente com a boa e variada linguagem musical.” (Sá e Costa, 2001, p. 27)

Helena Moreira de Sá e Costa (26 de maio de 1913 – 8 de janeiro de 2006) foi uma pianista e professora, nascida no Porto, neta de Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853 – 1924), fundador do Conservatório de Música do Porto e do Orpheon Portuense, filha da pianista Leonilda Moreira de Sá e Costa (1882 – 1964) e do pianista e compositor Luiz Costa (1879 – 1960).

Segundo Mont’Alverne, Helena Sá e Costa “terá começado a ganhar gosto especial pela música bastante cedo, aos 2 anos de idade, ao ouvir o seu pai tocar estudos de Chopin logo pela manhã antes de começar a lecionar”, começando, com a mesma idade, “as primeiras experiências ao piano” (Mont’Alverne, 2016, p. 9).

A vida artística de Helena Sá e Costa “começou muito cedo, quando deu o primeiro concerto, apenas com 7 anos de idade, na presença do rei D. Pedro V” (Pires, 1996, p. 12). A partir dessa altura, começou a ter aulas regulares com o seu pai e, simultaneamente, era ouvida por Vianna da Motta, quando este se deslocava ao Porto (Mont’Alverne, 2016, p. 9).

Nos anos que se foram seguindo, apresentou-se a solo por várias vezes no Teatro de S. João, em recitais, serões musicais e festas de caridade.

Aos 18 anos, formou um duo com a sua irmã Madalena, violoncelista, iniciando uma colaboração permanente que preencheu um período de mais de cinquenta anos. A estreia deste duo teve lugar no Teatro Gil Vicente do Palácio de Cristal, em maio de 1931. Depois desse concerto, começaram a atuar com regularidade em Lisboa, Porto e Coimbra, e também em programas radiofónicos da Emissora Nacional (Mont’Alverne, 2016, p. 9).

Com 19 anos, estreou-se no Teatro Nacional de S. Carlos, onde tocou o primeiro concerto de Mendelssohn, com a Orquestra da Academia dos Amadores de Música, sob a direção de Pedro Blanch. Com a mesma orquestra, atuou dois anos mais tarde no Teatro Rivoli.

Concluiu com nota máxima o curso superior de piano na classe de Vianna da Motta, durante o qual teve a oportunidade de interpretar o segundo concerto de Saint-Saëns no estúdio da Emissora Nacional em Lisboa, sob a direção de Pedro de Freitas Branco (Mont’Alverne, 2016, p. 10).

Após a atribuição do Prémio Beethoven (prémio atribuído aos alunos do Conservatório Nacional de Lisboa classificados com 20 valores no exame final), sucederam-se os recitais e concertos com as Orquestras Filarmónica de Lisboa e Sinfónica da Emissora Nacional, as participações em programas desta estação de rádio e as colaborações com solistas reputados (Pires, 1996):

Este galardão, instituído pelo Conservatório Nacional de Lisboa para distinguir antigos alunos, classificados com 20 valores no exame final, veio confirmar as excecionais capacidades da jovem artista, manifestadas não só durante a sua curta passagem por aquele estabelecimento de ensino, como

também através dos numerosos concertos já realizados em Portugal. (Pires, 1996, p. 30)

Em 1935, finalizados os estudos em Portugal, Helena Sá e Costa foi bolsista da Junta de Educação Nacional, partindo nesse verão para Paris, onde aperfeiçoou os seus ensinamentos com Paul Loyonnet (1889 – 1988) e Alfred Cortot (1877 – 1962), tendo obtido elogiosas referências por parte de ambos. Helena Sá e Costa refere-se a Cortot como sendo um intérprete e pedagogo que a impressionava muito:

(...) porque quando a gente o via no palco parecia uma pessoa muito longínqua, bastava aquela auréola que ele tinha de grande conferencista. Ele fazia conferências na Sorbonne sobre música, era concertista, tinha muitas análises nas edições... Apesar disso, ele a ensinar era uma pessoa muito humana. Estava sempre a entusiasmar-me a tocar coisas mais difíceis. (Sá e Costa, 2001, p. 31)

Foi-lhe também atribuído o prémio “Moreira de Sá”, instituído pelo Orpheon Portuense, para galardoar artistas portugueses com projeção internacional, tendo sido, nesse mesmo ano, convidada a interpretar o concerto para 3 pianos de J. S. Bach com os seus pais e a Orquestra Sinfónica Nacional do Teatro São Luiz, promovido pela Emissora Nacional e comentado por Vianna da Motta (Mont’Alverne, 2016).

A atividade concertista de Helena Sá e Costa quase vacilou no ano de 1939, marcado pela morte do seu irmão Luís, aos 29 anos de idade. Segundo afirmações da própria pianista, nesta fase mergulhou no estudo e análise d’*O Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach, encontrando algum conforto para a sua dor.

Na mesma altura, recebeu o convite por parte do Maestro Ivo Cruz, Diretor do Conservatório Nacional, para ingressar no corpo docente deste estabelecimento de ensino, preenchendo a vaga deixada por Vianna da Motta. Nesta altura, a jovem pianista inicia uma nova fase da sua carreira ao aceitar o primeiro cargo oficial na mais importante escola de música do país, onde permaneceu durante seis anos (Pires, 1996). Em 1944, foi-lhe atribuído o Prémio Vianna da Motta, instituído pela Emissora Nacional. Este prémio

destinava-se a galardoar anualmente um pianista português, mediante prestação de provas públicas. Nesse ano, o júri era constituído por Vianna da Motta, Pedro de Freitas Branco, Marie Levêque de Freitas Branco, Armando José Fernandes e Pedro Prado.

Helena Sá e Costa, sempre ávida de conhecimento e de contactos com as mais eminentes personalidades musicais, jamais descurou uma oportunidade de enriquecimento das suas qualidades artísticas, procurando incessantemente conselhos, trocando experiências e invadindo domínios para além da execução e interpretação pianísticas.

2.2 – A atividade pedagógica

“Dos antigos alunos inquiridos acerca dos sistemas pedagógicos utilizados, nem um só mencionou um «método» seguido por Helena Sá e Costa, antes realçaram a grande flexibilidade do seu ensino e a ausência de imposições quanto a caminhos a seguir.” (Pires, 1996, p. 88)

Oficialmente, a carreira docente iniciou-se aos 26 anos, com o convite para o Conservatório Nacional, mas o contacto com o ensino já vinha de anos anteriores, realizado no Porto ainda num âmbito familiar. Durante os fugazes seis anos que lecionou no Conservatório, não dispôs de tempo suficiente para criar uma “escola”, mas mesmo assim surgiram daí nomes de assinalável prestígio no panorama musical português: Grazi Barbosa, Dinora Leitão, Mercedes Carbonel e Margarida Magalhães de Sousa.

Todavia, foi no Conservatório de Música do Porto que a sua atividade docente se desenvolveu mais longa e intensamente. Com o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, Helena Sá e Costa interrompeu as suas funções de docente em Lisboa, tendo ido para a Suíça prosseguir os seus estudos de aperfeiçoamento. Embora convidada por Maria Adelaide de Freitas Gonçalves, então Diretora do Conservatório de Música do Porto, a

integrar o núcleo de professores desta instituição, só quatro anos depois viria a aceitar o cargo. Ao preencher a vaga deixada por seu pai, entre 1949 e 1970, Helena Sá e Costa “adotou a escola por ele definida, enriquecendo-a com a sua própria experiência e com o substrato proveniente de outros Mestres e outras culturas” (Pires, 1996, p. 88). Sintetizou o que tinha aprendido das escolas francesa e alemã, introduzindo uma forte componente ibérica, através do contacto direto que teve com compositores e intérpretes.

Devido ao grande interesse que Helena Sá e Costa tinha pelos mais diversos tipos de repertório, possuía uma enorme facilidade para interpretar os géneros barroco, clássico, romântico e contemporâneo, ensinando-os aos seus discípulos. “Foram organizadas numerosíssimas audições de classe, onde conseguiu promover a execução de «integrais», e/ou importantes grupos de obras de Mozart, Chopin, Debussy e Bartók” (Mont’Alverne, 2016, p. 16).

Pela sua classe no Conservatório, mas também através do ensino particular, passaram muitos dos nossos conceituados pianistas e professores que hoje dão continuidade à sua escola, sendo alguns desses nomes Olga Pratts, Pedro Burmester, Sofia Lourenço, Álvaro Teixeira Lopes, Luís Filipe Sá, Fausto Neves, Manuela Gouveia, Fernanda Salema, Maria de Fátima Travanca, José Paulo Ribeiro da Silva, Caio Pagano, Helena Rocha, entre muitos outros. Alguns destes pianistas foram convidados a participar nesta dissertação de mestrado, dando o seu testemunho através das entrevistas colocadas.

Segundo Mont’Alverne, “D. Helena nunca rejeitou aqueles que adotam um ou outro método de ensino, muito pelo contrário. Admira-os, uma vez que proporcionam possibilidade de renovação de ideias” (Mont’Alverne, 2016, p. 16).

Em 1983, quando foram criadas as Escolas Superiores de Música de Lisboa e do Porto, integradas nos respetivos Institutos Politécnicos (estabelecendo no ensino da música a separação dos níveis secundário – conservatório – e superior), Helena Sá e Costa, já depois de aposentada do serviço de docente do Conservatório de Música do Porto, obteve uma autorização especial do Governo que lhe permitiu voltar a exercer funções oficiais, tendo estado envolvida na organização e lançamento dos primeiros cursos Superiores Politécnicos de Música, bem como delineando planos de estudo e designando docentes (foi convidada a presidir à Comissão Instaladora da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo). Logo desde o início, e ainda antes de tomar posse,

Helena Sá e Costa fez “um esboço do que poderia ser a nova instituição de ensino, quais os primeiros cursos a abrir, quais os docentes que deveriam passar a integrar o quadro da futura Escola e qual o equipamento necessário à fase de arranque” (Mont’Alverne, 2016, p. 17). Mesmo já retirada das funções oficiais da Escola Superior de Música, Helena Sá e Costa continuou a realizar seminários de “Pedagogia e didática do instrumento” durante os anos que se seguiram à sua exoneração.

De grande importância foram também os cursos de interpretação e seminários que orientou em Espinho, nos cursos de férias “Costa do Sol” no Estoril e em Cascais, na Casa de Mateus em Vila Real e na Academia de Verão do “Mozarteum” em Salzburgo. Também participou em pequenos cursos de piano e pedagogia na Academia de Amadores de Música, em Lisboa, nas Escolas Superiores de Música do Porto e das cidades alemãs de Karlsruhe e Wuppertal, nas Universidades norte-americanas do Texas e de Connecticut, no Centro Albert Schweitzer em Gunsbach (França), assim como em diferentes cidades da Suíça, Itália, Inglaterra e Canadá.

Nos cursos da “Costa do Sol”, no Estoril, Helena Sá e Costa colaborava também nas palestras feitas por Croner de Vasconcelos e João de Feitas Branco no início dos cursos para os convidados estrangeiros, onde interpretava pequenas obras de autores portugueses como Vianna da Motta ou Francisco Lacerda.

“A participação de D. Helena nos cursos de interpretação foi constante ao longo de mais de 30 anos, muitas vezes acompanhadas de séries dedicadas à análise das obras tocadas” (Mont’Alverne, 2016, p. 18). Helena Sá e Costa convidava artistas de renome internacional para fazerem uma análise de obras como *O Cravo Bem-Temperado* de Bach (Croner de Vasconcelos), a sonata pré-Beethoveniana (Filipe Pires), música espanhola (Joaquim Rodrigo), entre muitos outros temas.

De acrescentar a tudo isto, está o gosto enorme que Helena Sá e Costa tinha em dar aulas:

Dar aulas é, naturalmente, pôr em execução uma série de ensinamentos recebidos, o fruto das nossas experiências e aquela «visão» que nos ilumina.

(...) tenho a impressão de que no acto de ensinar há algo duma força própria que se põe em acção e transcende o nosso quotidiano. (...) com noção do verdadeiro papel do professor que é um transmissor de tantas regras e referências recebidas, incrustadas na lógica e na tradição. Juntem-se-lhe ideias pessoais e, nunca o esqueçamos, muita atenção à personalidade do aluno, sempre com calor humano, sem o qual, na minha maneira de ver, as boas (?) intenções serão infrutíferas. (Sá e Costa, 2001, p. 82)

Segundo Mont'Alverne, Helena Sá e Costa era da opinião de que os alunos mais dotados deviam perder menos tempo com exercícios e/ou estudos e aprofundarem mais as obras (Mont'Alverne, 2016, p. 25). Ainda mais concretamente, a pianista sempre defendeu que se os alunos apresentavam determinada sensibilidade para interpretar um dado repertório, também seriam capazes de solucionar determinadas dificuldades sem qualquer ajuda, sendo apenas necessária a chamada de atenção para esse aspeto. Helena Sá e Costa afirmava também que só se consegue ser um bom professor através da prática, conhecendo vários tipos de temperamento dos alunos, sendo a paciência uma das principais qualidades de um bom professor.

Segundo Pires, “a sua contribuição no campo do ensino ficará para sempre marcada nas futuras gerações de pianistas Portugueses” (Pires, 1996, p. 98). Francisco Pina, discípulo de Helena Sá e Costa, afirma que o que a distinguiu dos outros professores de piano era

Um amor verdadeiro, são e constante aos seus alunos, que ia muito para além da interface da pedagogia, uma vez que era permanente o interesse em encontrar formas de os envolver na formação diferenciada, pela referenciação a mestres estrangeiros seus conhecidos, (b) na pedagogia dos mais novos, quer no âmbito particular, quer no âmbito da profissionalização pedagógica, e (c) no desenvolvimento da atividade concerto. (Mont'Alverne, 2016, p. 60)

Helena Rocha, também sua discípula, conta que como pedagoga “era genial. Motivava os alunos com várias audições, recitais e concursos... e encorajava-os a ir para o estrangeiro. Ela tinha um carinho especial com os alunos. Sempre atenta e sempre com um entusiasmo especial, o qual era contagiante...” (Mont’Alverne, 2016, p. 66).

Fernanda Salema, pianista e discípula de Helena Sá e Costa, refere que “ela tinha muito carinho e até um certo orgulho nos seus discípulos, transformava-os numa autêntica família, na qual tentava preservar a harmonia e o respeito” e que a sua “forma elevada de fazer e de viver a ARTE emanava das suas indicações, sugestões e exemplificações, criando por vezes momentos únicos, que marcavam um discípulo para sempre.” (Mont’Alverne, 2016, p. 54).

Fausto Neves conta que, devido ao facto de Helena Sá e Costa ser “muito amada por todos, não [havia] um pianista português que não tivesse entrado no número 53 do Largo da Paz” para tocar e aprender com ela. (Mont’Alverne, 2016, p. 50).

Em suma, Helena Sá e Costa, mesmo em períodos de mais longa atividade pedagógica, nunca se deixou submergir pelo ensino, pois a vocação manifestou-se com igual fulgor quer no âmbito artístico, quer no pedagógico, o que constitui um espantoso exemplo de permanente equilíbrio, hábil administração do tempo e poder de concentração.

2.3 – A atividade camerística

Helena Sá e Costa iniciou os estudos em Berlim, em 1936, com Edwin Fischer (1886 – 1960) e, juntamente com a sua irmã, frequentou os cursos de Música de Câmara regidos por Paul Grümmer (1879 – 1965), em Potsdam. Durante cerca de três anos, Helena e Madalena Sá e Costa apresentaram-se em concertos no Palácio Mármore daquela cidade, mas com o despoletar da Segunda Grande Guerra, os estudos em Berlim das duas irmãs ficaram suspensos, tendo surgido outras oportunidades. (Mont’Alverne, 2016, p. 10).

A partir do início da década de 40, Helena Sá e Costa apresentou-se regularmente com um grande número dos mais reputados solistas nacionais e estrangeiros, numa atividade intensa, abrangendo os mais diversos reportórios e nunca interrompendo os concertos a solo, com orquestra e com a sua irmã. Alguns dos programas desses concertos, encontrados no espólio do maestro Ivo Cruz, são apresentados no Anexo VIII da presente dissertação.

A sua estada em Lisboa permitiu-lhe o contacto com artistas estrangeiros, como a cantora Ans Bierman, o violinista Philip Newman (1904 – 1966) e o violoncelista Paul Grümmer.

Alguns dos nomes mais sonantes com quem tocou foram o cantor Martial Singher (1904 – 1990), a quem Ravel dedicou a sua *Chanson Épique*, a segunda canção do *Don Quichotte à Dulcinée* (derradeira obra do compositor), o violoncelista Maurice Maréchal (1892 – 1964), as pianistas Maria Cristina Lino Pimentel (1908 – 2008) e Marie Levêque de Freitas Branco (1903 – 1986), os violinistas Arthur Grumiaux (1921 – 1986) e Giovanni Bagarotti, e as cantoras Tony Rosado (1923 – 1996) e Blanca Maria Seoane.¹

O ano de 1945 foi repleto de atuações em Espanha, muitas delas com a sua irmã Madalena, concertos esses realizados nas Associações de Cultura Musical de Madrid, Baelona, Vigo e outras cidades espanholas.

Para além de ser dirigida por inúmeros maestros famosos, a sua atividade concertista levou-a inúmeras vezes a Espanha, França, Inglaterra, Alemanha, Áustria, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Suíça, Hungria, Itália, Estados Unidos da América, Canadá, Brasil, Angola e Moçambique.

Com o fim da Segunda Grande Guerra, Helena Sá e Costa voltou a participar nos cursos de Edwin Fischer (1886 – 1960) e Paul Grümmer (1879 – 1965) em Lucerna e Zurique, tendo tocado com Fischer em variados concertos, alguns dos quais em Portugal, destacando-se os Concertos para 2, 3 e 4 pianos de J. S. Bach, com outros pianistas como Sequeira Costa, Maria Lévéque de Freitas Branco e Maria Cristina Lino Pimentel.

A propósito dos concertos para vários pianos de Bach que Helena Sá e Costa interpretou, Madalena Sá e Costa refere que:

¹ As notas biográficas de alguns músicos com quem Helena Sá e Costa tocou encontram-se no Anexo VII desta dissertação, assim como uma grelha sinopse dos seus concertos de música de câmara no Anexo VI.

Temos de lembrar um acontecimento verdadeiramente extraordinário que tive a felicidade de acompanhar: a série de concertos com Edwin Fischer, a sua orquestra e a orquestra nacional da Bélgica, na Alemanha, Bélgica e França, executando concertos de Bach para dois, três e quatro pianos. (Sá e Costa, 2008, p. 191)

Como acompanhadora oficial dos cursos regidos por Edwin Fischer (1886 – 1960), Paul Grümmer (1879 – 1965), Pablo Casals (1876 – 1973) e Sándor Végh (1912 – 1997), e apresentando-se com frequência nos rádios de Lausanne, Genebra e Zurique, o contacto direto com estes mestres proporcionou-lhe uma ligação intensa com a pedagogia de todos eles.

Durante os anos 50, formou o Trio Portugália, juntamente com a sua irmã e o violinista Henri Mouton, tendo sido a sua atividade no domínio da música de câmara muito intensa também. As décadas de 60 e 70 alargaram ainda mais a lista de intérpretes que a escolheram como sua colaboradora: os violoncelistas János Starker (1924 – 2013), Pierre Fournier (1906 – 1986) e Maurice Gendron (1920 – 1990), por exemplo. Ao longo destas décadas, foi chamada a atuar no Festival de Prades, a convite de Pablo Casals, nos Festivais Gulbenkian, do Estoril, de Espinho e de Sintra, mas também no de música de câmara contemporânea em Cità di Udine (Itália), em Estrasburg, Maiorca, etc. (Pires, 1996).

Tal como mostram os parágrafos anteriores, Helena Sá e Costa, na sua vida artística, dedicava-se muito à música de câmara. Como a própria diz, a propósito do Trio Portugália, “foi imensa a nossa atividade” (Sá e Costa, 2001, p. 201):

Quando tocávamos em Cidades de Província, eu sabia de antemão que não iria encontrar pianos bons a valer (...) mas, apesar de tudo, era grande o entusiasmo que púnhamos nesses concertos. Era a boa harmonia que reinava, era o prazer de contribuir para dar música a públicos carentes de música, era tocar belos programas de Trio e fazer parte dessa rede de larga dimensão –

a Pro Arte – posta em acção, em boa hora, pelo Dr. Ivo Cruz, Director do Conservatório Nacional e um punhado de devotados colaboradores. (Sá e Costa, 2001, p. 201)

A propósito da sua enorme atividade artística em música de câmara, cujo repertório apelidava de “magnífico” (Sá e Costa, 2001, p. 94), Helena Sá e Costa refere que todas as *tournées* poderiam parecer desgastantes, mas no lugar da fadiga, existia “a alegria de tocar música sã, recriada, vivida, e a satisfação harmónica do conjunto, bem ensaiado e espontaneamente participado.” (Sá e Costa, 2001, p. 70)

Tendo sido o seu avô o fundador do Orpheon Portuense, Helena Sá e Costa teve desde sempre uma ligação muito forte a esta instituição:

Olhar os antigos «Anais» do Orpheon Portuense faz pensar. A audição integral dos Quartetos de Beethoven, a prodigiosa música de câmara em abundância, as habituais colaborações de Guilhermina Suggia, as aparições de Pablo Casals, a festa Vianna da Mota no seu 70º aniversário, tantas datas e comemorações, além das séries gloriosas, ao longo dos anos, são milagres bem vivos, numa época em que, sem dúvida alguma, o gosto pela música imperava. (Sá e Costa, 2001, p. 200)

Segundo Manuel Deniz Silva, o Orpheon Portuense foi “uma das instituições pioneiras da rede de sociedades de concertos privadas que constituíram, entre o final do século XIX e meados do século XX, um dos principais agentes organizativos da vida musical portuguesa” (Nery et al., 2014, p. 102). Desde a sua formação que a programação de todas as temporadas do Orpheon Portuense incluía concertos de música de câmara (com a designação de *Sessões de Música de Câmara*), onde eram selecionados “repertórios identificados com a modernidade (...) associados à ideia de *música absoluta*” e escolhidos “artistas especializados, capazes de interpretar a música num patamar de transcendência técnica e artística requerido por esses repertórios” (Ribeiro, cit. in Nery et al., 2014, p. 144).

Parece-me pertinente referir que, mesmo antes da fundação do Orpheon em 1881, Moreira de Sá já tinha iniciado no Porto uma corrente de divulgação da música de câmara, através da constituição da “Sociedade de Quarteto” e, posteriormente, da “Sociedade de Música de Câmara”.

É neste ambiente que, depois de Luiz Costa ter sucedido a Moreira de Sá na direção do Orpheon, Helena Sá e Costa entra na direção artística, sucedendo a seu pai e avô, seguindo com a mesma tradição programática, mas “inovando na intensificação de intérpretes e obras de compositores portugueses, na audição de obras de autores associados ao radicalismo estético da primeira metade do século XX e (...) alargando e abrindo progressivamente as atividades do Orpheon ao público em geral” (Ribeiro, cit. in Nery et al., 2014, p. 143).

Nas entrevistas realizadas a discípulos de Helena Sá e Costa apresentadas na dissertação de Mont’Alverne (2016), pude retirar ideias sobre qual o repertório de música de câmara que mais incentivava os seus alunos a ouvir e, conseqüentemente, a tocar. Por exemplo, Álvaro Teixeira Lopes refere o “repertório existente para violoncelo e piano, violino e piano, trios e quartetos” (Mont’Alverne, 2016, p. 41). Para o pianista Fausto Neves, Helena Sá e Costa demonstrava um conhecimento “enciclopédico” do repertório de piano e de música de câmara (Mont’Alverne, 2016, p. 46). O mesmo pianista referiu ainda, que:

(...) em música de câmara [Helena Sá e Costa] privilegiou os clássicos Mozart e Beethoven, Brahms e alguns compositores mais ligados ao repertório violoncelístico (com Madalena Sá e Costa) como Falla, Eccles, Marin Marais, Popper. Lembro-me de uma excelente sonata de Franck com Alberto Lisy, ou recitais inesquecíveis com os violoncelistas Maurice Gendron e János Starker. (Mont’Alverne, 2016, p. 47)

Na entrevista a Fernanda Salema, esta cita “apenas algumas obras que me proporcionaram momentos de elevação, prazer e saudade”, como, por exemplo, a *Sonata n.º1 para violoncelo e piano* de Beethoven e a *Sonata Arpeggione* de Schubert, que tocava

com a sua irmã Madalena, bem como a Sonata de Cesar Franck (Mont'Alverne, 2016, p. 53). Fernanda Salema destaca também que Helena Sá e Costa

aconselhava muito peças a 4 mãos, como sonatas de Mozart, *Dolly* de Fauré, reduções de sinfonias de Beethoven, por considerar o trabalho em conjunto mais gratificante e até mais eficaz, na medida em que obriga a ser-se capaz de ultrapassar os problemas, para não interromper o «partenaire». (Mont'Alverne, 2016, p. 54)

Francisco Pina, também discípulo de Helena Sá e Costa, refere, como repertório camerístico mais tocado e trabalhado pela pianista, obras para violoncelo e piano, como a *Sonata em Sol menor para piano e violino* de Händel, a *Sonata VI, RV 48* de Vivaldi, as *12 Variações sobre Tema de Judas Macabeu de Händel* de Beethoven, o *Lied ohne Worte em Ré* de Mendelssohn, a *Sonata em Dó* de Marcello, a *Fantasiestücke Op. 73* de Schumann, a *Sonata n.º1 Op. 38* de Brahms e, para canto e piano, as *Seis Canções para Voz e Piano* de Mendelssohn e as *Canções Espanholas Antigas* de Federico Garcia Lorca. Francisco Pina relata que Helena Sá e Costa

tinha um fraquinho assumido pela riqueza dos diferentes conjuntos de Música de Câmara (...), daí que tenha desenvolvido o duo com a irmã (...) e tenha mantido um enorme empenho na programação de concertos de agrupamentos de câmara através do Orpheon Portuense, do qual foi Diretora Artística, sempre que isso foi possível.” (Mont'Alverne, 2016, p. 63)

O pianista Luís Filipe Sá refere que Helena Sá e Costa trabalhava muito a leitura à primeira vista com os alunos através de “sinfonias e quartetos de Haydn, Beethoven, muitas reduções para 4 mãos, obras de Hindemith, Fauré (...) alguns dos quais compositores portugueses. Mas sempre com texturas diversificadas.” (Mont'Alverne, 2016, p. 72). Pedro Burmester conta que esse trabalho de leitura à primeira vista era feito “com ela também, a quatro mãos geralmente, até mais do que sozinho.” (Mont'Alverne, 2016, p. 87).

No que respeita a música de câmara, Maria Teresa Macedo destaca a formação do trio Portugália, “cujo repertório abrangia os compositores clássicos, românticos e alguns autores do século XX, nomeadamente portugueses.” (Mont’Alverne, 2016, p. 80).

Pedro Burmester refere que Helena Sá e Costa “adorava música de câmara e fazia muita” e ainda que dava “muito valor a isso” (Mont’Alverne, 2016, p. 89).

PESQUISA EMPÍRICA

3 – Metodologia

3.1 – Introdução

Por *Metodologia*, define-se o “capítulo ou secção de um projeto dedicado à apresentação das questões ou hipóteses do estudo e respetivas premissas, dos procedimentos de coleta e de análise dos dados” (Rauen, 2013, p. 9). Segundo este autor, a metodologia deve conter:

- a) Qual será o desenho metodológico adotado?
- b) Quem ou o que será objeto da pesquisa?
- c) Onde, quando e como serão coletados e analisados os dados?
- d) Que instrumentos serão necessários para coletar e analisar os dados?
- e) Qual será o cronograma da consecução da pesquisa?
- f) Que recursos serão necessários para a consecução da pesquisa?
- g) O trabalho deverá ser submetido a Comitês de Ética?

Esta pesquisa empírica pretende investigar a importância do trabalho de música de câmara na formação dos jovens estudantes de música, constatando a importância e repercussão do trabalho camerístico que a pedagoga e pianista Helena Sá e Costa teve nos seus discípulos. Para isso, foi utilizada uma abordagem quantitativa através de inquéritos e uma abordagem qualitativa com entrevistas.

3.2 – Participantes

Depois de definido o problema, o desenho metodológico, bem como os seus instrumentos de coleta de dados (inquéritos e entrevistas), procedi à seleção de uma amostra. Esta é definida por L. d'Hainaut (1975) como “o conjunto de elementos sobre os quais se recolheram efetivamente dados” (L. d'Hainaut, 1975, cit. in Albarello et al., 2005, p. 57). Terminada a elaboração dos inquéritos e entrevistas, e antes de estes serem apresentados à amostra escolhida, foram sujeitos a um teste piloto.

De forma conseguir dar resposta às questões lançadas neste estudo, tornou-se imperioso encontrar uma população amostral que tivesse estudado com Helena Sá e Costa (no caso das entrevistas), assim como professores de instrumento e alunos de piano (no caso dos inquéritos) da Academia de Música de Música do Vilar do Paraíso (AMVP), escola onde leciono.

Para as **entrevistas**, foram selecionados treze discípulos de Helena Sá e Costa (dos quais responderam nove) e um amigo e colega bastante próximo da pianista (o pianista e pedagogo Luiz de Moura Castro), especificamente escolhidos por serem, a meu ver, personalidades inseridas na atualidade da performance e ensino da música em Portugal e no estrangeiro, com uma enorme experiência profissional. Esta escolha teve como objetivo averiguar a influência que a prática camerística teve no ensino desta artista e o efeito e impacto que este trabalho teve nos seus discípulos. Esta seleção segue a linha daquilo que Guerra (2010, p. 40) sugere sobre as metodologias qualitativas se basearem numa “representatividade social”, ao invés de uma “representatividade estatística”.

Para os **inquéritos**, foram selecionados trinta professores de instrumento da AMVP (dos quais responderam vinte e nove) e vinte e cinco alunos de piano da AMVP (dos quais responderam vinte e três), com o objetivo de cruzar informações sobre a prática ou não de música de câmara nos cursos básico e secundário de música.

Tabela 1 – Amostra total utilizada para a investigação

	Discípulos de D. Helena	Professores de instrumento	Alunos de piano
Entrevistas	10		
Inquéritos		29	23

3.3 – Instrumentos de recolha de dados

Neste estudo, foram utilizadas duas formas de coleta de dados: inquéritos e entrevistas. Cada um destes métodos foi escolhido pelos motivos apresentados nos pontos seguintes. Todavia, existiu sempre a intenção de complementaridade entre estes dois métodos, com o propósito de atingir os objetivos principais desta investigação.

3.4 – Inquérito

Sendo um dos objetivos principais desta investigação mostrar a importância da música de câmara ao longo da formação de um músico (mais em particular, de um aluno de piano), é primordial conhecer a opinião de um número elevado de professores de instrumento e de alunos de piano sobre a questão da prática camerística. Para esse efeito, foi escolhida uma abordagem quantitativa, com a ideia de envolver uma maior quantidade de participantes, através da utilização de um inquérito destinado a professores de instrumento (cf. Anexo I) e um outro destinado apenas a alunos de piano (cf. Anexo II).

Ambos os inquéritos foram realizados de raiz, contendo:

- Questões fechadas: só permitem uma resposta possível para cada indivíduo (por exemplo: género, idade, instrumento, estudos realizados).
- Questões semiabertas: é colocada uma questão, dando de seguida a possibilidade de avaliar e explicar a resposta dada (por exemplo: se respondeu SIM, explique de que forma).
- Questões filtro: limitam o grupo de pessoas que irá responder às questões seguintes (por exemplo: “se a resposta é SIM”, seguida pela questão).
- Questões de escolha múltipla com estimação ou escala progressiva: questões com várias alternativas, com intensidades ascendentes ou descendentes (por exemplo: de 0 a 5, qual a importância de...).

3.5 – Entrevista

Segundo Albarello (2005, p. 86), “a utilização da entrevista pressupõe que o investigador não dispõe de dados «já existentes», mas que deve obtê-los”.

Assim sendo, o método qualitativo da entrevista foi escolhido para este estudo com o objetivo de dar a conhecer o trabalho camerístico da pianista e pedagoga Helena Sá e Costa e de que forma incentivava os seus discípulos através da música de câmara, bem como a opinião desses discípulos sobre a importância da inclusão dessa disciplina aos currículos do ensino básico e secundário de música em Portugal.

A entrevista colocada foi uma entrevista diretiva, com questões padronizadas para todos os participantes, cuja ordem foi pré-estabelecida, com questões fechadas e abertas (cf. Anexo IV).

Foi ainda solicitada a participação dos entrevistados com convite prévio, explicando o propósito das entrevistas e para que seriam utilizadas, e os mesmos foram questionados sobre a possível publicação das suas respostas na presente dissertação. Da mesma forma, foi exposto aos entrevistados desde o início que as suas respostas não

seriam anónimas, pois o interesse das mesmas residia não só no seu conteúdo, mas em especial pela razão do entrevistado se tratar de uma figura preponderante e de destaque na atualidade do panorama musical português e, em alguns casos, internacional.

3.6 – Requerimentos éticos

O anonimato das respostas dos **inquéritos** realizados a professores e alunos da AMVP foi garantido na íntegra, pois em nenhum lugar do inquérito é pedido o nome dos participantes, porém incluíram maiores e menores de idade. Embora tenha sido necessário entregar um pedido de autorização aos encarregados de educação dos alunos menores de idade, todos puderam participar no inquérito. Este pedido foi solicitado através de uma carta com o seguinte conteúdo (cf. Anexo III):

- Uma breve apresentação da investigadora.
- Uma curta apresentação do projeto de investigação a desenvolver.
- A explicação dos procedimentos utilizados.
- A garantia do sigilo das informações divulgadas pelos participantes.
- O próprio pedido de autorização.

No caso das **entrevistas**, foi solicitada a participação voluntária dos entrevistados, sem necessidade de recorrer ao anonimato.

3.7 – Procedimentos

Os **inquéritos** realizados a professores e alunos foram ambos submetidos a um teste prévio com três professores e quatro alunos de uma outra escola de música, de forma a poder verificar a sua clara compreensão.

Para Albarello, “um «bom» questionário não é aquele que está bem escrito, mas aquele que é bem compreendido pela pessoa a que se destina” (Albarello et al., 2005, p. 73).

Após a validação do inquérito piloto, procedi ao contacto com os participantes através de correio eletrónico e também pessoalmente. Nesse contacto, foi feita a apresentação da investigadora e do propósito da investigação em curso, bem como o meio escolhido para a concretização desse objetivo. Tal como referido no ponto 3.6 desta dissertação, no caso dos alunos menores de idade, juntamente com o inquérito foi entregue um pedido de autorização aos respetivos encarregados de educação.

O contacto para as **entrevistas** realizou-se das seguintes formas: pessoalmente, por telefone e por correio eletrónico. Dos catorze contactos efetuados, dez colaboraram, participando na investigação.

Devido à disponibilidade limitada de tempo e, em alguns casos, à distância, todos os entrevistados preferiram responder por correio eletrónico, pois ser-lhes-ia permitido responder às questões da entrevista no seu próprio ritmo, devolvendo-a assim que terminada.

3.8 – Tratamento de dados

Nos **inquéritos**, tendo em conta a variedade presente na tipologia das questões apresentadas, diferenciaram-se três tipos de tratamentos, nomeadamente:

1. No que toca às **questões fechadas e questões filtro**, estas acabaram por servir como guias orientadoras para o restante fio condutor do inquérito.
2. Nas **questões semiabertas**, onde o inquirido podia responder pelas suas próprias palavras e falar da sua própria experiência, foi necessário tratá-las de forma qualitativa, submetendo-as a uma redução de dados, onde as diferentes informações se apresentassem de forma mais simplificada e divididas entre os dados que deveriam ser conservados e os que seriam excluídos (Albarelo et al., 2005, p. 123). De seguida, os dados foram organizados de forma a poder analisá-los e realizar uma comparação entre eles.
3. Nas **questões de escolha múltipla com escolha progressiva**, procedeu-se a um tratamento quantitativo dos dados recolhidos, tratamento esse onde, primeiramente, se realizou uma análise com tabelas de frequência, como resumo das diferentes respostas, através das variáveis analisadas. Posteriormente, foram elaborados os gráficos comparativos através do programa *Excel*. No final, estes resultados foram comparados, sendo possível retirar conclusões.

No que concerne às **entrevistas**, as respostas foram tratadas de forma qualitativa, seguindo a proposta de análise de conteúdo simplificado de Guerra (2010), processo esse que consistiu nas seguintes fases:

1. **Transcrição:** em nenhum dos casos foi necessário recorrer à transcrição, visto todos os participantes terem enviado as suas respostas por correio eletrónico.
2. **Leitura das entrevistas:** após receber todas as entrevistas respondidas, procedi à impressão de cada uma delas, de forma a poder fazer uma leitura minuciosa de cada uma delas e ser-me mais fácil sublinhar as partes que considerei serem mais relevantes (afirmações importantes, informações comuns ou discordantes entre as diversas respostas), sendo ainda feitas anotações, resumindo as repostas em poucas palavras.
3. **Construção de uma grelha como sinopse das entrevistas:** com esta grelha, foi-me possível fazer uma simplificação dos temas e categorias principais das questões, facilitando a comparação entre as entrevistas realizadas. Tal como refere Guerra (2010), “as sinopses são sínteses dos discursos que contêm a mensagem essencial da entrevista e são fiéis, inclusive na linguagem, ao que disseram os entrevistados” (Guerra, 2010, p. 73).
4. **Análise descritiva:** por fim, a informação extraída através da grelha foi comparada e os resultados foram relatados de maneira a “contar ao leitor o que nos disseram os entrevistados, mas em lugar de contar 25 opiniões, agregam-se as diferentes lógicas do que nos foi contado” (Guerra, 2010, p. 77).

4 – Resultados e discussão

4.1 – Introdução

Neste último capítulo da presente dissertação serão inicialmente apresentados e analisados os resultados das entrevistas e dos inquéritos a professores e alunos, separadamente. A ideia desta distinção é, por um lado, discernir as diferentes perspectivas de alunos, professores e antigos discípulos de Helena Sá e Costa sobre a importância da prática de música de câmara nas instituições de ensino especializado da música. Por outro lado, através das entrevistas, pretende-se destacar a importância que Helena Sá e Costa deu sempre à música de câmara, influenciando sempre os seus alunos para que formassem um ensemble.

Seguidamente, todos os dados serão comparados de forma a comprovar a importância da prática de música de câmara ao longo de toda a formação de um músico, bem como a sua influência na pedagogia da pianista Helena Sá e Costa.

Por fim, tecerei as minhas conclusões, corroborando aquilo que já foi possível averiguar ao longo da investigação teórica realizada.

4.2 – Inquéritos a professores de instrumento

O intuito de elaborar um inquérito destinado a professores de instrumento foi o de averiguar qual a importância que tem, para estes, a prática de música de câmara entre alunos dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música.

4.2.1 – Caracterização dos inquiridos

Conforme já foi referido, a totalidade da amostra são 29 professores de instrumento da Academia de Música de Vilar do Paraíso. De seguida, são apresentados os inquiridos caracterizados através de diversas variáveis: género, idade, instrumento que lecionam e habilitação artística.

Tabela 2 - Caracterização dos inquiridos por género

Género	Número	Percentagem
Masculino	15	51,7
Feminino	14	48,3
Total	29	100,0

A maioria dos inquiridos (51,7%) é do género masculino, enquanto 48,3% é do género feminino.

Tabela 3 – Caracterização dos inquiridos por idade

Idade	Número	Percentagem
De 20 a 34 anos	11	37,9
De 35 a 50 anos	17	58,6
Mais de 50 anos	1	3,5
Total	29	100,0

Confirma-se que a maioria dos inquiridos (58,6%) se situa na faixa etária de entre os 35 e os 50 anos, seguida pela faixa etária de entre os 20 e os 34 anos com o valor de 37,9%, e apenas um dos inquiridos (3,5%) tem mais de 50 anos.

Tabela 4 – Caracterização dos inquiridos por habilitação artística

Habilitação Artística	Número	Percentagem
Licenciatura	15	51,7
Mestrado	14	48,3
Outra	0	0,0
Total	29	100,0

A maioria dos participantes (51,7%) é licenciada e os restantes 48,3% são possuem o grau de mestre.

Tabela 5 – Caracterização dos inquiridos por instrumento que lecionam

Instrumento	Número	Percentagem
Piano	9	32,1
Violino	2	7,1
Viola d’arco	1	3,2
Guitarra	3	10,7
Harpa	1	3,2
Acordeão	1	3,2
Percussão	2	7,1
Flauta transversal	2	7,1
Clarinete	1	3,2
Oboé	1	3,2
Saxofone	2	7,1
Trompa	1	3,2
Trompete	1	3,2
Trombone	1	3,2
Canto	1	3,2
Total	29	100,0

Esta tabela ilustra a variedade de instrumentistas incluídos na amostra inquirida. Na totalidade, destaca-se uma maioria de professores de piano (32,1%).

4.2.2 – Conceito e prática de música de câmara nas aulas

Apresento em baixo as percentagens das respostas às primeiras perguntas do inquérito sobre a designação de música de câmara e a sua prática nas aulas.

Contagem de Costuma falar aos seus alunos sobre a designação e a prática de música de câmara?

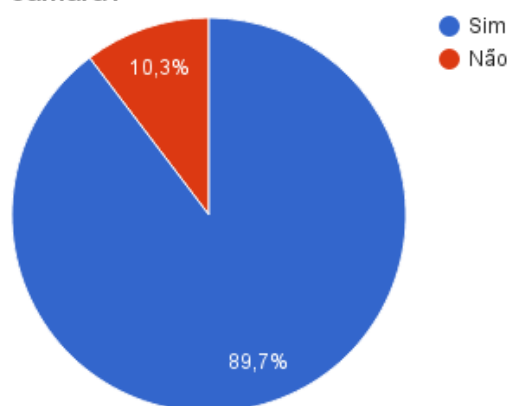


Figura 1 – Gráfico representativo das respostas à questão 5 do inquérito

Contagem de Costuma incentivar os seus alunos para a prática de música de câmara?

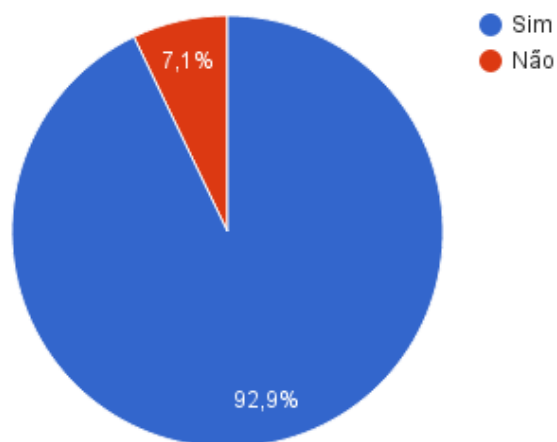


Figura 2 – Gráfico representativo das respostas à questão 6 do inquérito

A grande maioria dos participantes (89,7%) falam aos seus alunos sobre a designação e a prática de música de câmara e 92,9% dos inquiridos incentiva-os à sua prática.

Quando questionados sobre a forma como os incentivam, a maioria referiu a formação de pequenos ensembles, apresentando-se em audições ou outros eventos organizados, aproveitando as aulas partilhadas para trabalhar esse repertório. No caso dos professores de piano, houve uma grande referência ao trabalho de repertório a 4 mãos nas aulas.

Um dos inquiridos refere que, com a prática de música de câmara nas aulas, “os alunos vão percebendo que a forma de tocar não pode ser sempre a mesma, a riqueza tímbrica a explorar no instrumento é maior, assim como os problemas de junção e afinação diferentes”.

Outro participante afirma que “costuma abordar essa temática com os alunos mais velhos (secundário), incentivando-os a juntarem-se a outros colegas e a formarem grupos, salientando a importância desta prática que no fundo é o alicerce de qualquer músico”.

4.2.3 – Importância da disciplina de música de câmara no currículo de um músico em formação

De seguida, apresento os dados resultantes das respostas às questões relacionadas com a importância da música de câmara no currículo de um estudante de música.

Em relação à questão 7: “Na sua opinião, deveria ser implementada uma disciplina de música de câmara, ao longo dos cursos básico e/ou secundário do ensino especializado da música?”, as respostas foram unânimes:

Tabela 6 – Respostas à questão 7

Questão 7	Número	Percentagem
Sim	29	100,0
Não	0	0,0
Total	29	100,0

Ou seja, todos os professores concordam com a implementação da disciplina de música de câmara no currículo dos seus alunos.

Na questão 7.1, onde são questionados se essa disciplina deve ser implementada no curso básico, secundário ou em ambos, as respostas foram as seguintes ilustradas na tabela:

Tabela 7 – Respostas à questão 7.1

Questão 7.1	Número	Percentagem
Básico	2	6,9
Secundário	9	31,0
Ambos	18	62,1
Total	29	100,0

A maioria dos participantes (62,1%) defende que a disciplina de música de câmara deve existir em ambos os cursos, básico e secundário, afirmando ser “importante em qualquer fase da aprendizagem a interação musical e pessoal com outros alunos/músicos”. Outro inquirido refere que “a música de câmara desenvolve inúmeras competências musicais e, desde a mais tenra idade, desenvolve o sentido rítmico, o ouvido, o gosto musical, para além de competências sociais como a tolerância, a capacidade de trabalhar em equipa, a humildade, a liderança saudável”. Cerca de um terço dos participantes (31%) concordam que música de câmara deveria ser apenas implementada no ensino secundário, visto os alunos já apresentarem “um maior domínio do instrumento”, “onde os conhecimentos musicais começam a ficar mais consistentes” e onde os alunos já têm uma “maior preparação, bases técnicas e liberdade de expressão no instrumento”. Todavia, todos estão de acordo no que diz respeito a este tipo de trabalho “criar laços emocionais entre os alunos, podendo ajudar muito no desenvolvimento musical e também no desempenho solístico”.

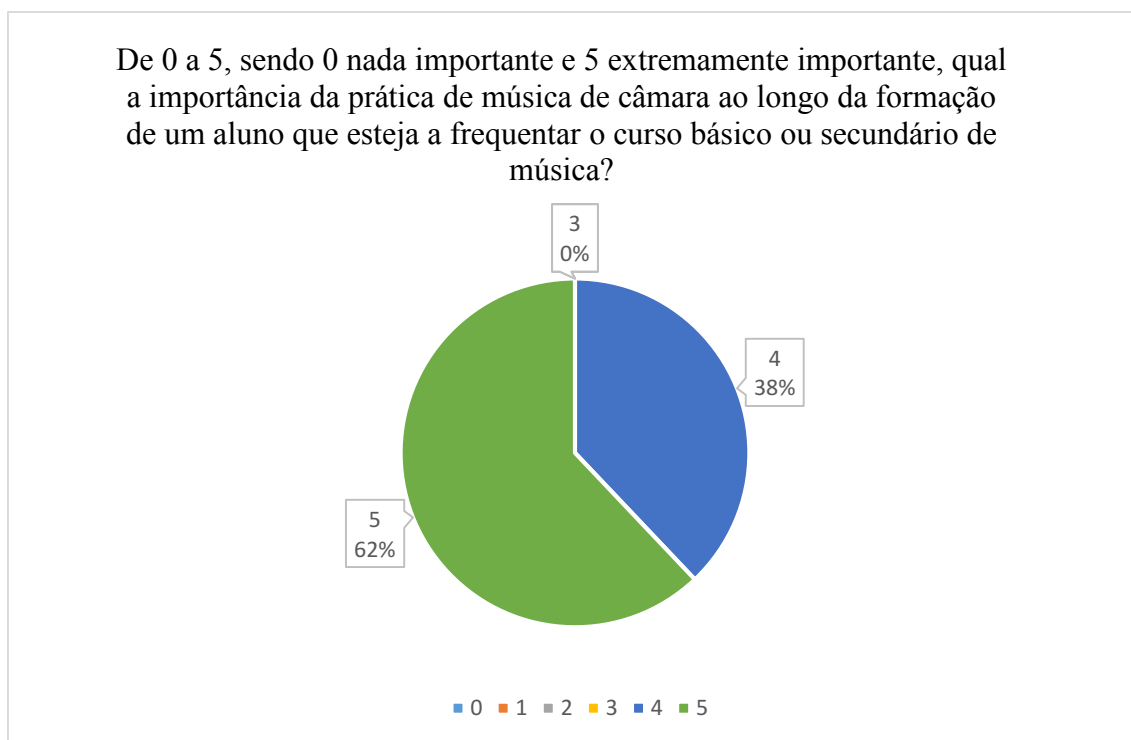


Figura 3 – Gráfico resultante das respostas à questão 8

Com este gráfico, pode observar-se que a maioria dos participantes (62%) concordam que é de extrema importância (nível 5) a inserção da disciplina de música de câmara nos currículos dos alunos, sendo os restantes inquiridos (38%) da opinião de também ser importante (nível 4).

As justificações pedidas para a resposta a esta questão, baseiam-se em afirmações como “a prática de música de câmara é mais um complemento, juntamente com outros, que pode contribuir para o sucesso académico, artístico e social, na formação de um indivíduo, devido a fatores como espírito de grupo e partilha”. Um outro inquirido refere que “este tipo de trabalho potencia as capacidades musicais dos alunos, assim como as relações, a tolerância e o saber ouvir”. Um outro participante ainda vai mais longe, afirmando que “a música de câmara é uma vertente da prática musical, com muito repertório existente e que deve ser dada a conhecer aos alunos durante o seu percurso escolar, podendo tornar-se uma opção profissional”. Foi também realçado por um inquirido que “a prática de música de câmara ao longo da formação de um aluno de música pode influenciar beneficemente na motivação, no crescimento da sua musicalidade, no sentido de responsabilidade, nas competências de leitura e técnicas, entre outras”.

Outros aspetos mencionados pelos inquiridos relacionados, a seu ver, com os benefícios da prática da música de câmara pelos alunos, prendem-se com o desenvolvimento da leitura de uma partitura, o trabalho da sonoridade e afinação, o conhecimento de mais repertório e estilos diferentes, o aprender a ouvir melhor o outro e ainda um acréscimo de responsabilidade, criando a necessidade de conhecer muito bem a própria parte, de forma a ter um mais à-vontade na performance.

Em suma, a maioria destaca que a prática camerística só traz benefícios para os alunos, sendo extremamente importante no crescimento de um instrumentista, pois ajuda o aluno a desenvolver as suas capacidades técnicas, auditivas, expressivas, sociais e muitas outras mais.

4.2.4 – A música de câmara e os alunos de piano

Na última questão do inquérito, todos os professores foram remetidos para os alunos de piano e para o facto da sua performance ser quase sempre “a solo”, sendo pedido para refletir se, para estes, a prática de música de câmara seria ainda de maior importância.

Contagem de Para os alunos de piano, que quase sempre tocam a solo, acha que será a prática de música de câmara ainda mais impor...

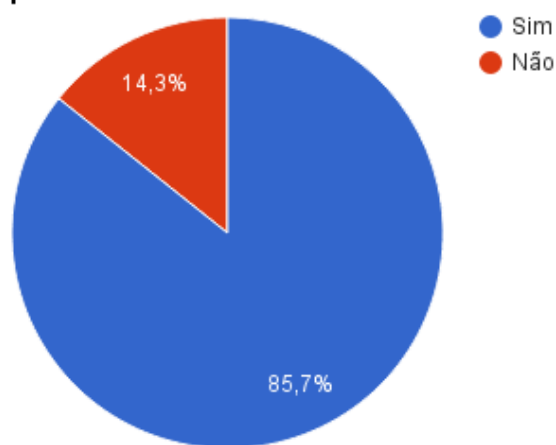


Figura 4 – Gráfico resultante das respostas à questão 9 do inquérito

Mais uma vez, a maioria dos participantes (85,7%) concorda que será mais importante para os alunos de piano terem contacto com a prática camerística, pois “não estão habituados a ouvir alguém senão eles próprios”. Para além disso, “tocar com outros colegas e partilhar música com eles pode ser estimulante a vários níveis e um excelente complemento à prática solística inerente ao curso de piano”. Um dos inquiridos vai mais além e relata que “muitos pianistas parecem não estar habituados a ouvir os outros a «respirar» antes de tocar ou até a contar os compassos de espera num ensemble ou orquestra. Isso sem dúvida deve-se a alguma lacuna na sua formação e/ou à falta de prática de ensemble ou pequenos grupos”. Foi também referido por um outro participante que “o repertório de música de câmara que inclui piano é vastíssimo e é importante tocá-lo e divulgá-lo”.

Todavia, 14,3% dos inquiridos discordam, destacando que a prática de música de câmara entre alunos “é igualmente importante” para todos, sendo a importância desta disciplina “igual para todos os instrumentistas”.

4.3 – Inquéritos a alunos de piano

O objetivo de realizar inquéritos destinados apenas aos alunos de piano (do curso básico e secundário) foi o de verificar se estes tinham a consciência do que é música de câmara, da sua importância e se a praticavam com alguma regularidade entre colegas.

4.3.1 – Caracterização dos inquiridos

A totalidade da amostra, como já referido, são 23 alunos de piano da Academia de Música de Vilar do Paraíso, dos cursos básico e secundário de música. A seguir, são apresentados os inquiridos, caracterizados através das diferentes variáveis: género, idade, grau que frequentam

Tabela 8 – Caracterização dos inquiridos por género

Género	Número	Percentagem
Masculino	10	43,5
Feminino	13	56,5
Total	23	100,0

A maioria dos inquiridos (56,5%) é de género feminino, enquanto que 43,5% é de género masculino.

Tabela 9 – Caracterização dos inquiridos por idade

Idade	Número	Percentagem
Menos de 15 anos	16	69,6
15 anos ou mais	7	30,4
Total	23	100,0

Por observação da tabela anterior, conclui-se que a maior parte dos participantes (69,6%) tem menos de 15 anos e 30,4% tem 15 anos ou mais.

Tabela 10 – Caracterização dos inquiridos por grau que frequentam

Grau	Número	Percentagem
1º	0	0,0
2º	6	26,2
3º	5	21,8
4º	3	13,0
5º	3	13,0
6º	3	13,0
7º	0	0,0
8º	3	13,0
Outro	0	0,0
Total	23	100,0

A tabela acima mostra que a maioria dos alunos participantes (26,2%) frequentam o 2º grau, seguida pelos alunos do 3º grau, com o valor de 21,8%. Na totalidade da amostra destaca-se uma maioria de alunos que frequentam os 2º e 3º graus e uma minoria de alunos dos 4º, 5º, 6º e 8º graus.

4.3.2 – Conceito e prática de música de câmara nas aulas

Apresento, de seguida, as percentagens das respostas às primeiras perguntas do inquérito sobre a designação de música de câmara e a sua prática pelos alunos.

Contagem de Conheces o termo "música de câmara"?

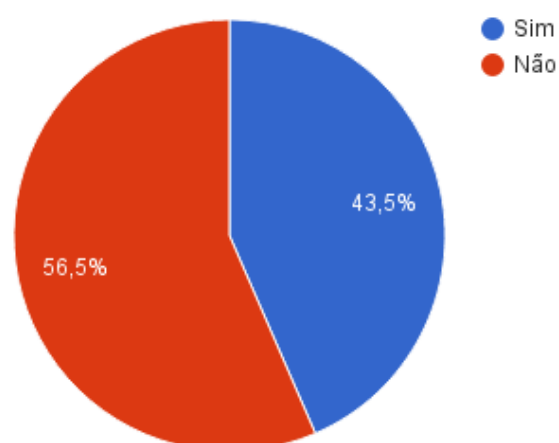


Figura 5 – Gráfico ilustrativo das respostas à questão 4 do inquérito

De acordo com o gráfico, pode concluir-se que a maioria dos inquiridos (56,5%) desconhece o termo “música de câmara” e, quando lhes foi perguntado o que achavam que significava, deram respostas como: “música que é gravada”, “grupo de músicos”, “orquestra com poucos membros”, entre outras semelhantes.

Os restantes participantes (43,5%) que afirmaram conhecer o conceito “música de câmara”, definiram o mesmo como “um género de música tocado, normalmente, por poucos instrumentos ou um pequeno coro”, “música tocada numa sala por um número reduzido de instrumentistas”, “música executada por um número reduzido de instrumentistas”, entre outras definições semelhantes.

Contagem de Já alguma vez fizeste música de câmara?

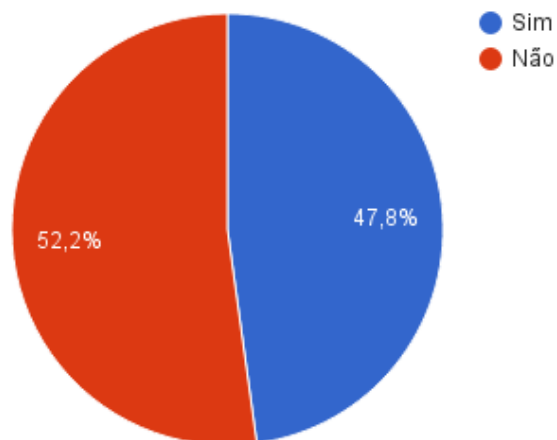


Figura 6 – Gráfico ilustrativo das respostas à questão 5 do inquérito

Ao observar o gráfico em cima, denota-se que a maioria dos participantes neste inquérito (52,2%) nunca fez música de câmara e os restantes 47,8% já tiveram essa experiência.

Os alunos que afirmaram já ter feito música de câmara, ao lhes ser perguntado como definiriam essa experiência, referiram que “foi uma experiência interessante que permitiu interagir com outros colegas”, “é uma forma diferente de estudo, pois temos de nos ouvir uns aos outros”, “experiência bastante enriquecedora, uma vez que foi a primeira vez que toquei com outros instrumentos e aprendi a acompanhar outros instrumentistas”. Um inquirido realçou o facto de ter sido uma experiência “enriquecedora e inovadora, uma vez que só usufruí dela após 7 anos de educação musical”. Outro participante relatou ter-se sentido “mais exposta” e que teria de dar o seu melhor ao tocar com outros colegas.

Aos alunos que constataram nunca ter feito música de câmara, foi-lhes perguntado se gostariam de ter essa experiência e porquê. Todos os participantes responderam SIM (100%) e justificaram como sendo “importante ter a experiência de tocar em conjunto com outros instrumentistas”, ou porque gostariam de “aprender um novo género

musical”, também para “adquirir novos conhecimentos e experiências”, bem como imaginam que essa experiência “crie novas amizades”.

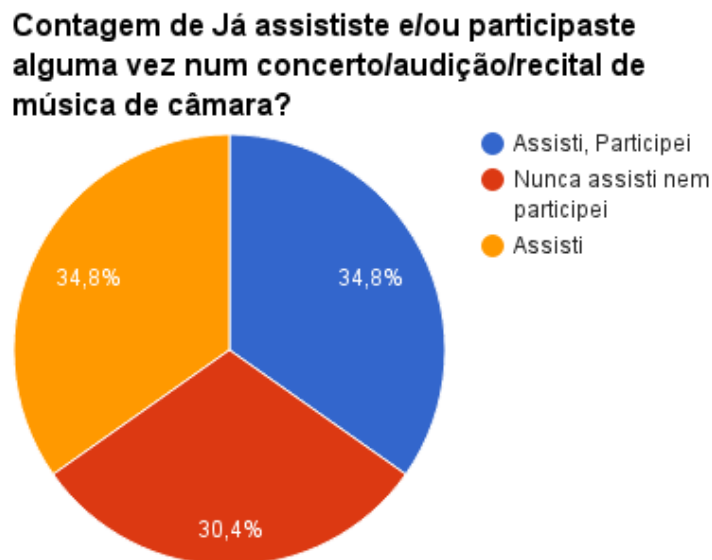


Figura 7 – Gráfico representativo das respostas à questão 6 do inquérito

Pela análise do gráfico acima ilustrado, pode afirmar-se que a maioria dos inquiridos já assistiram e participaram num concerto de música de câmara (34,8%) ou apenas assistiram (34,8%) e apenas uma minoria nunca assistiu ou participou (30,4%).

Para os que assistiram e/ou participaram num concerto de música de câmara, foi-lhes pedido para descrever o que mais gostaram do concerto. As respostas mais abundantes foram referentes ao “contraste entre as diferentes vozes/instrumentos” e “combinação de diferentes timbres”, “todos os instrumentistas estarem a tocar coordenados”, “as melodias cruzarem-se, a capacidade dos músicos de se perceberem sem palavras e de tocarem em conjunto notas e entradas diferentes” e o facto de “conseguir-se ouvir a melodia de cada instrumento”. Um inquirido, que afirmou já ter participado num concerto de música de câmara, refere a importância da sua “realização pessoal por ter conseguido fazer música com colegas”.

Quando lhes foi questionado se se lembravam das obras interpretadas nos concertos que assistiram, a maioria não se lembrava, embora dois dos participantes tenham indicado a obra *Credo in US* de John Cage, interpretada por professores da Academia de Música de Vilar do Paraíso, no concerto mensal de fevereiro de 2016.

Contagem de Aprendeste algo de novo com esse concerto?

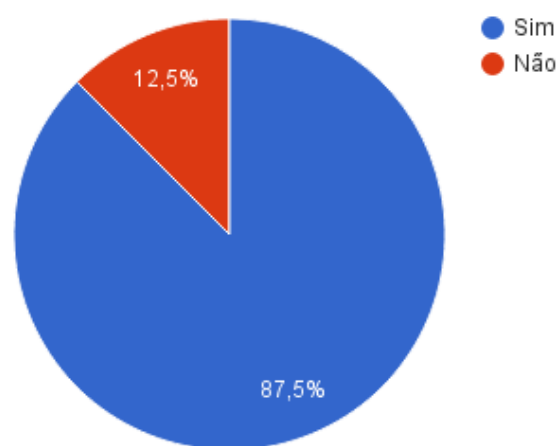


Figura 8 – Gráfico representativo das percentagens equivalentes às respostas à questão 6.1.3 do inquérito

Quando questionados se aprenderam algo de novo com o(s) concerto(s) de música de câmara a que assistiram e/ou participaram, a maioria dos participantes (87,5%) respondeu que SIM, enquanto apenas um inquirido (12,5%) afirmou não ter aprendido nada de novo.

Posteriormente, aos que tinham respondido SIM nessa questão, foi-lhes pedido para explicarem o que aprenderam de novo. Nessa alínea, houve respostas relacionadas com a importância de saber “ouvir não só o meu instrumento, mas também os outros”, aprender a “identificar as várias vozes e a compreender como estas fazem sentido juntas”, aprender a “ouvir-me e aos outros enquanto toco” e também a “importância da classe de conjunto para se fazer música em conjunto e não só a solo”. Um dos inquiridos vai mais longe, ao afirmar a importância de “conseguir ouvir o que o outro colega faz, tentando minimizar a audibilidade dos seus erros e a segui-lo independentemente de rubatos e

outras mudanças de andamento que este faça”. Outro participante relata que, no concerto a que assistiu, “não havia a presença de um maestro, o que possibilitava uma maior interação entre os músicos e esse fator tornou o concerto bastante interessante e apelativo”. Um outro aluno referiu que o facto de ir a concertos já é muito importante, apenas pelo facto de conhecer novo repertório (“Se for a concertos aprendo sempre alguma coisa, por exemplo, novas peças...”).

4.3.3 – Importância da disciplina de música de câmara no currículo de um músico em formação

Da mesma forma que os professores de instrumento foram questionados sobre a importância da prática de música de câmara ao longo dos cursos básico e/ou secundário do ensino especializado da música, optei por colocar a mesma questão aos alunos, de forma a averiguar se estes apresentavam visões semelhantes às dos professores.

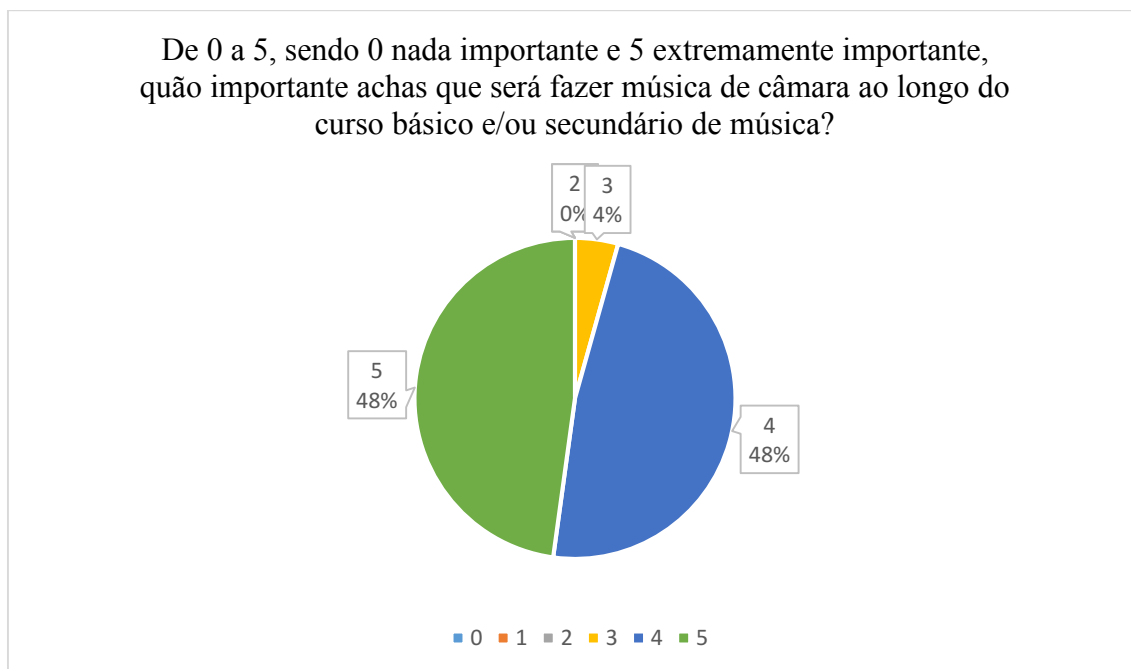


Figura 9 – Gráfico com as percentagens resultantes das respostas à questão 7 do inquérito

Com este gráfico, pode observar-se que 48% dos participantes consideram de extrema importância (nível 5) a prática de música de câmara ao longo do seu percurso pelos cursos básico e secundário de música, e também 48% dos inquiridos consideram ser importante (nível 4) essa prática camerística ao longo da sua aprendizagem. Apenas um inquirido (4%) considera ser de relativa importância (nível 3) essa mesma prática.

As justificações às escolhas dadas na questão em cima discutida, baseiam-se em frases como “experiência enriquecedora que todos os músicos devem ter”, “interagir com outros músicos”, “ajuda a nossa coordenação com o(s) colega(s) e aprender a ouvir os outros”, referem a importância de saber “ouvir, saber entrar no tempo, motivar e confiança”, é também “um meio de conhecer outros instrumentos”. Um dos inquiridos destaca a importância de aprender a “tocar com diferentes músicos e diferentes instrumentos, contribuindo para uma melhor experiência musical e preparação para o futuro”. Outro participante refere que “a música de câmara é importante, visto que, para além de abrir os nossos horizontes para além da música de solista, também permite o desenvolvimento de outras características enquanto músicos”. Uma outra frase que achei relevante foi “ficamos a gostar mais do nosso instrumento e aprendemos mais sobre ele”, o que vem corroborar a ideia de a motivação ser desencadeada nos alunos através da prática camerística ao longo dos seus estudos musicais. Outros inquiridos realçaram ainda a importância de um grupo “estabelecer regras, como ouvirem-se uns aos outros e respeitar opiniões”, sendo a música “uma forma de o aprender”; e ainda “qualquer tipo de experiência que enriqueça a nossa experiência musical é importante”, “para o crescimento musical e cultural do aluno”. Um participante afirma também que a prática de música de câmara “ajuda os instrumentistas a desenvolverem a sua qualidade de performance (individual e coletiva), uma vez que o trabalho com outro colega pode ajudar-nos a ter melhor sentido rítmico e a saber ouvir o outro”.

4.4 – Entrevistas

4.4.1 – Caracterização dos entrevistados

Tal como já foi descrito no subcapítulo 3.2, a totalidade da amostra foram 10 entrevistados:

- **Álvaro Teixeira Lopes:** pianista, diretor da Escola de Música Silva Monteiro e docente na Universidade de Aveiro.
- **Caio Pagano:** pianista e docente na Escola Superior de Artes de Castelo Branco.
- **Fausto Neves:** pianista e docente na Escola Profissional de Música de Espinho e na Universidade de Aveiro.
- **Fátima Travanca:** pianista e docente no Conservatório de Música do Porto.
- **Fernanda Salema:** pianista e docente no Conservatório de Música do Porto e no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga.
- **Helena Rocha:** pianista e ex-docente na *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*.
- **José Paulo Ribeiro da Silva:** pianista e professor acompanhador na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto.
- **Luiz de Moura Castro:** pianista e docente na Universidade de Hartford, Connecticut e na *Escuela Juan Pedro Carrero* em Barcelona, Espanha.
- **Manuela Gouveia:** pianista e docente na *Music Conservatory of Bonn*, Alemanha, e na *Musicant, Escola d'Educació Musical* em Barcelona, Espanha.
- **Sofia Lourenço:** pianista e docente na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto e na Universidade Católica Portuguesa.

As respostas às entrevistas encontram-se no Anexo V deste trabalho.

Tabela 11 – Amostra das entrevistas utilizada para a investigação

Ex-alunos de Helena Sá e Costa				
Entrevistas	Escolas profissionais	Universidades	Conservatórios	Outros
	3	7	4	1

4.4.2 – Grelha-sinopse das entrevistas

Apresento, em seguida, várias grelhas, como sinopse das entrevistas realizadas. Estas grelhas apresentam uma síntese dos temas abordados ao longo das entrevistas, com o intuito de poder estabelecer uma comparação e interpretação mais rápidas e práticas entre elas.

Tabela 12 – Grelha sinopse do primeiro contacto dos entrevistados com Helena Sá e Costa

Discípulos	Primeiro contacto com Helena Sá e Costa
Álvaro Teixeira Lopes	13/14 anos, casa da pianista
Caio Pagano	25 anos, aulas e seminários em Cascais
Fausto Neves	7/8 anos, aulas semanais
Fátima Travanca	Casa da pianista
Fernanda Salema	3º ano de piano, Conservatório do Porto
Helena Rocha	13 anos ouviu-a em concertos, 16 anos tornou-se aluna
José Paulo Ribeiro da Silva	15 anos, Cursos Internacionais de Música do Estoril
Luiz de Moura Castro	1972, concertos para <i>Juventudes Musicales</i>
Manuela Gouveia	5 anos, aulas constantes
Sofia Lourenço	aos 10 anos, aulas cada quinze dias, casa da pianista

Tabela 13 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a prática camerística de Helena Sá e Costa – Parte I

Questões relacionadas com a prática camerística de D. Helena	Discípulos			
	Álvaro Teixeira Lopes	Caio Pagano	Fausto Neves	Fátima Travanca
Formações camerísticas onde a ouviu em concerto	Com sua irmã, outros violoncelistas, violinistas, em trio, quarteto, orquestra de câmara.	Com sua irmã Madalena, em Sintra.	Com sua irmã, J. Starker, M. Gendron, T. Varga, A. Lizzi, 4 mãos com F. J. Azevedo, trio com Madalena Sá e Costa e Bridget Moura Castro, José O. Lopes, 2 pianos com Pedro Burmester.	Com sua irmã.
Visão do trabalho colaborativo	Visão muito orquestral, carácter dialogante, imaginação musical extraordinária, grande conhecedora do repertório.	Perfeita sincronia, sugestão aos alunos de trabalhar com Sándor Végh.	Perfeita interação musical, conhecimento vastíssimo do repertório, alegria de fazer música em conjunto, trabalho de detalhe nos ensaios.	Grande preocupação em se ouvir mutuamente, incidindo nas questões de ritmo e de tempo, mas também na ideia musical (carácter e estilo).
Defensora da prática camerística	“Muito defensora!”, entusiasmo enorme, “admiração sem limites pelo repertório camerístico”.	“Defensora e protetora”, pediu ao aluno para acompanhar o violoncelista André Navarra.	Imprescindível na formação do instrumentista, incitava a prática de M.C., incluindo-a no currículo da ESMAE-IPP.	Muito defensora, profundo conhecimento do repertório, visão orquestral da partitura.

Tabela 14 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a prática camerística de Helena Sá e Costa – Parte II

Questões relacionadas com a prática camerística de D. Helena	Discípulos		
	Fernanda Salema	Helena Rocha	José Paulo Ribeiro da Silva
Formações camerísticas onde a ouviu em concerto	Com sua irmã, duos com cordas, sopros, canto, trios (“Trio Portugália”), H. Mouton, F. Broos (“Quarteto Portugália”), H. Beck, “com personalidades de topo mundial”, S. Végh, J. Starker, M. Gendron, José O. Lopes, R. Gorr, P. Newman, A. Grumiaux, L. Hoelscher, entre muitos outros.	Duos, trios, quartetos, quintetos, com sua irmã, S. Végh, M. Eisenberg, entre muitos outros.	Duos com diferentes violinistas e violoncelistas de renome internacional.
Visão do trabalho colaborativo	Conhecimento muito profundo, noção perfeita das proporções e do equilíbrio, influência de S. Végh, buscar o sentido das “arcadas” a um violino ou violoncelo para frasear peças de tecla, apelar à orquestração, enriquecendo e valorizando a obra, fazia de memória reduções para piano de excertos de quartetos de cordas ou sinfonias.	-	Extraordinária riqueza dos seus conselhos, ideias e conhecimentos.
Defensora da prática camerística	Essencial ao desenvolvimento artístico, cultural e intelectual de um músico, estimulou alunos a praticar M.C. com a maior seriedade, tocando-as de memória.	Aconselhava alunos a fazer M.C.	Grande defensora, muito importante para o desenvolvimento musical do instrumentista, conhecendo novos repertórios e tendo contacto com diferentes instrumentistas, alargando capacidades criativas e elasticidade na execução.

Tabela 15 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a prática camerística de Helena Sá e Costa – Parte III

	Discípulos		
Questões relacionadas com a prática camerística de D. Helena	Luiz de Moura Castro	Manuela Gouveia	Sofia Lourenço
Formações camerísticas onde a ouviu em concerto	Sonatas e trios com sua irmã.	Com sua irmã, em trio com H. Mouton (“Trio Portugália”), outros agrupamentos.	Com sua irmã, E. de Oliveira, acompanhava os próprios alunos.
Visão do trabalho colaborativo	Pureza de estilo (desde Bach até aos modernos), beleza e variedade de som, elegância e bom gosto.	Enorme disciplina, as duas irmãs tocavam em concerto de memória.	Junção do equilíbrio rítmico e tímbrico entre o piano e o(s) outro(s) instrumento(s), incentivava alunos a fazer M.C. com entusiasmo e regularidade.
Defensora da prática camerística	“Tenho a certeza que seria positiva”.	Não só defensora, achava uma necessidade para a formação de um músico, “visão universalista” da música, intercâmbio artístico-cultural.	Defendia e dava o exemplo com a sua atividade artística (Quarteto Portugália, concertos para 3 e 4 pianos de <i>J. S. Bach</i>) e pedagógica.

Tabela 16 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a implementação de uma disciplina de M.C. nos cursos oficiais de música – Parte I

Questões relacionadas com a implementação de M.C.	Discípulos			
	Álvaro Teixeira Lopes	Caio Pagano	Fausto Neves	Fátima Travanca
Helena Sá e Costa seria adepta da implementação dessa disciplina	“Sem dúvida!”	“Tenho certeza disso.”	“Seria grande entusiasta e defensora”.	“Acho que sim”. Sempre se interessou por ouvir alunos de M.C.
Perspetiva pessoal sobre a implementação de M.C.	Sim. A M.C. reforça a partilha, o diálogo e a construção em conjunto, devia existir nos currículos escolares.	Sim. A M.C. foi praticada por todos os maiores compositores do nosso repertório e consiste na melhor parte da obra deles.	Sim, no curso secundário seria o ideal. É um excelente meio para “ouvir” a 100% o seu instrumento, conhecer mais repertórios, épocas e outros instrumentos	Sim, pois obriga a uma análise dos músicos com quem se toca e a abrir a mente a novas ideias.
Importância da M.C. para os alunos de piano	É da maior relevância “a fruição da música através da partilha”.	“Os pianistas devem aprender a tocar, frasear e respirar”, dimensão mais humana do seu toque.	“Sendo o pianista o instrumentista mais solitário que existe” é muito importante a interação rítmica, dinâmica, agógica, etc.	É imperativo pois o piano “é o instrumento base para grande parte do repertório”.
Sugestões	-	Inserir nas escolas a disciplina de M.C., “não como passatempo, mas como uma categoria distinta”.	Criar a disciplina com obras bem escolhidas do riquíssimo património musical.	Escola dar autonomia aos professores de selecionar os melhores alunos para fazer M.C.

Tabela 17 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a implementação de uma disciplina de M.C. nos cursos oficiais de música – Parte II

Questões relacionadas com a implementação de M.C.	Discípulos		
	Fernanda Salema	Helena Rocha	José Paulo Ribeiro da Silva
Helena Sá e Costa seria adepta da implementação dessa disciplina	Sim, quer fizesse ou não parte do currículo, Helena Sá e Costa fazia questão que cada um dos seus alunos “tivesse a visão e sentisse a importância que esse trabalho representava para a sua formação”.	“Mas sem dúvida”.	Sim.
Perspetiva pessoal sobre a implementação de M.C.	Seria “um sonho maravilhoso” implementar M.C. logo no ensino básico.	Importantíssimo, pois proporciona aos alunos ultrapassar a dificuldade na leitura musical, rítmica e conhecimento de pulsação.	A M.C. deve ser uma “constante na formação de qualquer músico.”
Importância da M.C. para os alunos de piano	Pianistas são músicos “solitários”, precisam ter oportunidades de tocar em conjunto, de forma a apurarem o sentido estético.	Devia ser obrigatória!	É muito importante para o desenvolvimento musical de um pianista conhecer novos repertórios através da prática de M.C.
Sugestões	Disciplinas de opção bem organizadas (ex.: piano de acompanhamento), reservar a M.C. a um “grupo mais restrito, que demonstrasse verdadeiro empenho e boas possibilidades de corresponder às exigências”.	-	-

Tabela 18 – Grelha sinopse das questões relacionadas com a implementação de uma disciplina de M.C. nos cursos oficiais de música – Parte III

Questões relacionadas com a implementação de M.C.	Discípulos		
	Luiz de Moura Castro	Manuela Gouveia	Sofia Lourenço
Helena Sá e Costa seria adepta da implementação dessa disciplina	Sim.	“Absolutamente”, pois sempre incitou e animou os seus alunos a fazer M.C.	“Não tenho dúvidas”, pois até “teve a oportunidade de o fazer na prática, no exercício do seu cargo de Presidente do Conselho Científico da Escola Superior de Música do IPP”.
Perspetiva pessoal sobre a implementação de M.C.	Sim, no modelo americano a M.C. aparece em todos os níveis.	“Absolutamente necessário e quanto mais cedo, melhor.”	Sim, desenvolve “competências de socialização e cidadania” e capacidades de audição e respirar em simultâneo.
Importância da M.C. para os alunos de piano	Indispensável, pois obriga o aluno a adaptar-se a outros instrumentos e a utilizar outros recursos estéticos para além do piano solo. Aumenta as possibilidades de emprego como pianista músico.	Imprescindível, “o piano é o instrumento que pode tocar com todos os outros”. A literatura é riquíssima e, para um pianista, é essencial o conhecimento da mesma.	Para um pianista atingir “um nível de performance de excelência”, deve adquirir “competências técnicas e artísticas” que resultam da prática de M.C., melhorando também o nível motivacional de crianças e jovens.
Sugestões	-	Reformular a programação do ensino, introduzindo o repertório de câmara como disciplina obrigatória. Professores com experiência devem orientar e agrupar alunos.	Criação da disciplina de M.C. como obrigatória na formação específica.

4.4.3 – Análise descritiva das entrevistas

De seguida, vão ser apresentados os resultados das entrevistas, a partir da comparação da informação extraída das grelhas realizadas e apresentadas anteriormente. A discussão dos resultados será organizada em função das temáticas que foram surgindo ao longo das entrevistas.

4.4.3.1 – Forma como Helena Sá e Costa encarava o trabalho colaborativo e músicos com quem fez música de câmara

Regra geral, todos os entrevistados mencionaram ter assistido aos concertos do duo de violoncelo de piano de Helena Sá e Costa com a sua irmã, Madalena Sá e Costa. Fausto Neves indica outros nomes com quem a ouviu tocar, como János Starker (violoncelo), Maurice Gendron (violoncelo), Tibor Varga (violino), Alberto Lizzi (violino), Fernando Jorge Azevedo (duo pianístico a 4 mãos), Pedro Burmester (2 pianos), José de Oliveira Lopes (canto) e trio com Madalena Sá e Costa e Bridget de Moura Castro (clarinete). Fernanda Salema menciona outros nomes, como Sándor Végh (violino), Rita Gorr (canto), Philip Newman (violino), Arthur Grumiaux (violino) e Ludwig Hoelscher (violoncelo). Helena Rocha conta ter assistido a Helena Sá e Costa tocar com M. Eisenberg e Sofia Lourenço relata um concerto no Teatro Rivoli com o violinista Elmar de Oliveira. Fernanda Salema e Manuela Gouveia referem também o importante trio formado por Helena Sá e Costa, Madalena Sá e Costa e o violinista Henri Mouton, denominado por “Trio Portugália” que, posteriormente, deu origem ao “Quarteto Portugália”, com a participação do violoncelista François Broos.

Quanto à forma como Helena Sá e Costa encarava a prática de música de câmara, quatro dos seus ex-discípulos (Álvaro Teixeira Lopes, Fausto Neves, Fernanda Salema e José Paulo Ribeiro da Silva) destacam o seu **profundo e vasto conhecimento do repertório**. É também apontado por quase todos os entrevistados a sua “perfeita interação musical” (cf. Neves), resultante da sua “**grande preocupação de que se ouvissem mutuamente**” (cf. Travanca), assim como da sua “**noção das proporções e do equilíbrio**”

vão perfeitas” (cf. Salema). Para além disto, é ainda mencionado pelos seus ex-discípulos a sua **“enorme disciplina”** (cf. Gouveia) e **“trabalho de detalhe nos ensaios”** (cf. Neves), a sua **“visão muito orquestral”** (cf. Lopes), apelando sempre à orquestração mesmo nas obras de piano solo (cf. Salema), a sua **alegria de fazer música em conjunto** (cf. Neves), **incentivando constantemente os seus alunos a fazer música de câmara com entusiasmo e regularidade** (cf. Lourenço).

Desta forma, é fácil de observar que Helena Sá e Costa era uma defensora acérrima da prática camerística, tendo chegado mesmo a incluir a disciplina de Música de Câmara no currículo dos cursos da Escola Superior de Música do Instituto Politécnico do Porto, aquando do “exercício do seu cargo de Presidente do Conselho Científico” (cf. Lourenço). Alguns dos entrevistados referiram mesmo que a pianista e pedagoga era **“defensora e protetora”** da prática camerística (cf. Pagano), considerando-a **imprescindível na formação de um instrumentista** (cf. Neves) e **essencial ao desenvolvimento artístico, cultural e intelectual de um músico** (cf. Salema e Silva), pois permite aos alunos conhecer **novos repertórios** e **contactar com diferentes instrumentistas**, alargando **capacidades criativas** e **“elasticidade exigida na execução** de cada instrumentista para o seu bom entrosamento nesse conjunto” (cf. Silva). Helena Sá e Costa, para além de aconselhar frequentemente os seus alunos a fazer música de câmara, dava o exemplo com a sua **intensa atividade artística** (“Quarteto Portugália”, concertos para 3 e 4 pianos de *J. S. Bach*) (cf. Lourenço). Para a pianista e pedagoga, a prática camerística era uma “necessidade” para a formação de um músico, fomentando o **intercâmbio artístico-cultural** (cf. Gouveia).

4.4.3.2 – Implementação da disciplina de Música de Câmara nos cursos oficiais de música (básico e secundário)

Quando interrogados sobre Helena Sá e Costa ser ou não adepta da inclusão da disciplina de Música de Câmara nos currículos dos cursos oficiais de música, todos os entrevistados responderam que não tinham quaisquer dúvidas sobre a sua aprovação neste assunto. Fernanda Salema acrescenta ainda que, quer fizesse ou não parte do currículo, Helena Sá e Costa fazia questão que cada um dos seus alunos “tivesse a visão e sentisse a importância que esse trabalho representava para a sua formação” (cf. Salema).

Quanto à visão mais pessoal de cada entrevistado sobre a implementação de música de câmara nos cursos básico e secundário do ensino especializado da música, todos responderam que estão de acordo, afirmando ser “importantíssimo” (cf. Rocha) e “**absolutamente necessário e quanto mais cedo, melhor**” (cf. Gouveia). Algumas das justificações apresentadas para a importância da prática de música de câmara foram as seguintes:

- reforça a partilha, o diálogo e a construção em conjunto (cf. Lopes)
- foi praticada por todos os maiores compositores do nosso repertório, consistindo, em muitos casos, na melhor parte da obra deles (cf. Pagano)
- é um excelente meio para ouvir na totalidade o seu instrumento, conhecer mais repertórios, épocas e instrumentos (cf. Neves)
- obriga a uma análise dos músicos com quem se toca e a abrir a mente a novas ideias (cf. Travanca)
- proporciona aos alunos ultrapassar a dificuldade na leitura musical, rítmica e conhecimento da pulsação (cf. Rocha)
- desenvolve “competências de socialização e cidadania” e capacidades de audição e respirar em simultâneo (cf. Lourenço)

Luiz de Moura Castro destaca que, no modelo americano, a disciplina de música de câmara surge em todos os níveis. De todos os entrevistados, apenas Fausto Neves realça ser imprescindível a inclusão dessa disciplina no curso secundário, pelo menos.

4.4.3.3 – A importância da música de câmara para os alunos de piano

Na minha perspetiva, achei pertinente (tal como aconteceu nos inquéritos a professores de instrumento) colocar a questão sobre a importância da prática camerística no caso particular dos alunos de piano, visto estes tocarem muito raramente com outros instrumentistas

Tal como foi relatado por Fausto Neves e Fernanda Salema, o pianista é “o **instrumentista mais solitário** que existe” (cf. Neves), sendo da maior importância “**aprender a tocar, frasear e respirar**” **em conjunto** com os outros instrumentistas (cf.

Pagano), aprendendo também a ter **interação rítmica, dinâmica, agógica**, etc. (cf. Neves). Foi mencionada por Luiz de Moura Castro a necessidade de o aluno de piano se adaptar a outros instrumentos, utilizando **recursos estéticos para além do piano solo** e aumentando as possibilidades de emprego.

Outro aspeto que destacaram como fundamental a existência de uma prática camerística para os alunos de piano foi o facto de ser “o instrumento que pode tocar com todos os outros” (cf. Gouveia), existindo uma **literatura riquíssima**: “é o instrumento base para grande parte do repertório” (cf. Travanca) e que deve ser dada a conhecer e a trabalhar a esses alunos.

Num aspeto mais geral, foi referida a relevância da “fruição da música através da **partilha**” (cf. Lopes), o que, regra geral, faz com que o **nível motivacional** das crianças e jovens que estão a aprender um instrumento aumente (cf. Lourenço), tal como comprova a literatura.

Ainda mais: segundo Sofia Lourenço, é através das “competências técnicas e artísticas” que advêm da prática de música de câmara que um pianista pode atingir “um nível de performance de excelência”.

4.4.3.4 – Sugestões para a inclusão da disciplina de música de câmara nos currículos das escolas oficiais de música

Depois de lidas todas as sugestões fornecidas pelos entrevistados, pude constatar que, mesmo as mais pertinentes são de difícil execução nas escolas e pelos mais variados motivos, sendo um deles a questão económica. Todavia, serão indicadas de seguida as que me pareceram de distinguir:

- criar a disciplina com obras bem escolhidas do riquíssimo património musical (cf. Neves)
- a escola dar autonomia aos professores de seleccionar os melhores alunos para fazer música de câmara em vez de frequentarem apenas as classes de conjunto (cf. Travanca). Reservar a disciplina de música de câmara a um “grupo mais restrito” e que demonstre “verdadeiro empenho e boas possibilidades de corresponder às exigências” (cf. Salema)

- criar disciplinas de opção bem organizadas, como, por exemplo, piano de acompanhamento, onde poderá ser trabalhado muito do repertório camerístico com piano (cf. Salema)
- reformular a programação do ensino, introduzindo o repertório de câmara como disciplina obrigatória na formação específica (cf. Gouveia, Pagano e Lourenço)
- selecionar professores com experiência para orientar e agrupar os alunos (cf. Gouveia)

4.5 – Comparação dos resultados dos Inquiridos e Entrevistas

Como conclusão da discussão dos resultados, foi realizada uma comparação dos resultados dos inquiridos e das entrevistas, no que diz respeito à importância da prática de música de câmara na formação de um aluno de música, mais especificamente, no caso dos alunos de piano.

Os motivos da relevância dessa prática explanados por todos os participantes, quer pelos inquiridos, quer pelos entrevistados, coincidiram praticamente na sua totalidade, implicando uma concordância entre a opinião dos estudantes de piano, dos professores de instrumento e dos ex-alunos da pianista e pedagoga Helena Sá e Costa.

Assim sendo, apresento de seguida e em forma de lista, um resumo de todos os fatores apresentados pelos participantes nesta investigação sobre a influência tão positiva e construtiva da prática camerística ao longo da formação de qualquer músico:

- promove a interação musical e pessoal com outros alunos/músicos, conhecendo outros instrumentos e as suas especificidades técnicas;
- cria oportunidades aos alunos de conhecer e trabalhar novos repertórios e diferentes estilos e épocas musicais;
- desenvolve inúmeras competências musicais, como o sentido rítmico, a noção de afinação, a leitura e o gosto musical;

- desenvolve competências sociais como a tolerância, a capacidade de trabalhar em equipa, a humildade, a liderança saudável;
- cria laços emocionais entre os alunos, podendo ajudar muito no desenvolvimento musical e também no desempenho solístico;
- permite aos alunos conhecer melhor e explorar mais o próprio instrumento;
- contribui para o sucesso académico, artístico e social, na formação de um indivíduo, devido a fatores como espírito de grupo e partilha;
- potencia as capacidades musicais dos alunos, assim como as relações, a tolerância e o saber ouvir;
- é uma vertente da prática musical, com muito repertório existente e que deve ser dada a conhecer aos alunos durante o seu percurso escolar, podendo tornar-se uma opção profissional;
- influencia beneficemente na motivação, no crescimento da sua musicalidade, no sentido de responsabilidade, nas competências de leitura e técnicas, entre outras;
- é um complemento à prática solística inerente ao curso de qualquer instrumento;
- o repertório de música de câmara que inclui piano é vastíssimo e é importante tocá-lo e divulgá-lo.

Como tem sido possível observar ao longo da análise dos resultados dos inquéritos e das entrevistas, os dados obtidos nesta investigação verificam a literatura examinada na revisão bibliográfica. A melhoria de determinadas competências musicais resultante da prática de música de câmara é referida por autores como Dias (1995/1996), Graves (2003), Latten (2010), Schmid (2000) e Sousa (2015). A oportunidade de criar uma maior bagagem musical e técnica para a interpretação, bem como a possibilidade de trabalhar o equilíbrio entre todos os colegas, sobre aspetos como de execução e sonoridade é mencionada por Carvalho & Ray (2006). O facto de a música de câmara permitir a abordagem de mais repertórios é afirmado por Latten (2010) e o facto de também criar um acréscimo de responsabilidade nos alunos é referido por Dackow (1981). A definição de fatores sociais implícitos nesta prática é destacada por Dias (1995/1996), Goodman (2002) e Kokotsaki & Hallam (2007) e a conseqüente motivação no estudo do instrumento é realçada por Gallaway & Kirchner (2012). Bashford (2010) refere ainda o que alguns discípulos de Helena Sá e Costa mencionaram: grande parte do repertório camerístico é com piano, sendo esta prática fundamental para os alunos de piano.

CONCLUSÃO

Perante os resultados apresentados é evidente a importância da música de câmara nos mais diversos níveis, sendo uma ferramenta muito importante nos currículos das escolas de música para a aquisição e consolidação de competências necessárias a uma aprendizagem musical mais completa. Esta opinião é corroborada pelos discípulos da pianista e pedagoga Helena Sá e Costa e por Graves (2003), que considera que os estudantes que se envolvem desde cedo na prática de música de câmara desenvolvem um sentido de responsabilidade perante os outros colegas músicos e a música em si mesma.

Apesar da disciplina de música de câmara não fazer parte do currículo dos alunos do curso básico e complementar de música, e sabendo das contensões económicas e financeiras que o país atravessa (e, por consequência, o ensino artístico), não é de todo impossível inserir a disciplina de música de câmara no currículo de qualquer escola do ensino artístico (sejam conservatórios ou academias). Tal como foi sugerido por alguns discípulos de Helena Sá e Costa, poderiam ser criadas disciplinas de opção bem organizadas, como a de piano de acompanhamento, e reservar a disciplina de música de câmara para grupos mais restritos de alunos que demonstrassem qualidades, vontade e empenho.

Desta forma, ao possibilitar a prática camerística aos alunos, estaríamos a desenvolver neles inúmeras capacidades, como o conhecimento de repertório de outros instrumentos para além do seu, desenvolvimentos das noções de ritmo e de pulsação, bem como da leitura musical, uma vez que o aluno se encontra sujeito ao andamento e capacidade de leitura do grupo, vendo-se quase obrigado a seguir os seus colegas. Para além disto, a prática coletiva pode ser uma ferramenta muito importante, não só no desenvolvimento de um aluno de música, conforme já foi referido, mas também no crescimento de um instrumentista como um todo, já que lhe confere habilidades que vão muito além da técnica instrumental, como por exemplo: a capacidade de comunicar em grupo e aceitar outras ideias musicais distintas, moldar-se aos colegas.

Em suma, a música de câmara é uma disciplina que pode afetar positivamente a motivação dos alunos para o processo de ensino-aprendizagem da música, visto

desenvolver a motivação intrínseca de cada um, porque fomenta nos alunos o interesse, consciência e eficácia musicais.

À semelhança da vida artística intensa da pianista e pedagoga Helena Sá e Costa, que tantas vezes se apresentou em grupos de música de câmara e com os nomes mais importantes do panorama musical da época, penso ser de referir a importância de um “professor-performer”. É, a meu ver (e confirmado por esta investigação), primordial manter, em paralelo à atividade docente, uma atividade artística bem presente, incentivando os alunos a assistir e também a participar em concertos.

BIBLIOGRAFIA

Albarello, L., Digneffe, F., Hiernaux, J.-P., Maroy, C., Ruquoy, D. & Saint-Georges, P. (2005). *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.

Bashford, C. (1980). Chamber Music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. www.grovemusic.com [consultado em 2 de junho de 2016]

Bashford, C. (2010). Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain. In: *Journal of the American Musicological Society*, 63(2), University of California Press, pp. 291-360.

Breth, N. O. (2010). Adding chamber music to the piano studio. In: *American Music Teacher*, 53(2), pp. 16-19.

Carvalho, V. D. & Ray, S. (2006). Intersecção da prática camerística com o ensino do instrumento musical. In: *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília, Brasil, pp. 1027-1031. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/13_Pos_Perf/13POS_Perf_06-114.pdf [consultado em 2 julho 2015]

Crespi Rubio, I. (2013). *O Professor Invisível: A influência do pianista acompanhador na aprendizagem musical dos estudantes de instrumento*. Berlim: Novas Edições Acadêmicas.

Dackow, S. (1981). A proposal for chamber music in the high school curriculum. In: *Music Educators Journal*, 67(9), pp. 38-41.

Dias, P. B. S. (1995/1996). A música de conjunto como meio de atingir a compreensão musical. In: *Guia pedagógico para o Ensino de Música de Câmara: seminário de 5º ano*, editado por Nancy Lee Harper. Aveiro, Universidade de Aveiro.

Ferreira, F. (2011). *A influência da música de câmara no ensino de saxofone*. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Gallaway, D. & Kirchner, J. M. (2012). Dynamic duos – Energize and synergize while teaching piano duets. In: *American Music Teacher*, 61(5), pp. 16-19.

Goodman, E. (2002). Ensemble performance. In: *Musical Performance – A Guide to Understanding*, editado por John Rink, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 153-165.

Graves, J. (2003). Chamber music for the precollege student: You say tomato, I say tomaahito – Let's call the whole thing off!. In: *American Music Teacher*, 53(2), pp. 83-84.

Guerra, I. C. (2010). *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo – Sentidos e formas de uso*. Cascais: Príncipia.

Kokotsaki, D. & Hallam, S. (2007). Higher education music students' perceptions of the benefits of participative music making. In: *Music Education Research*, 9(1), pp. 93-109. Disponível em: <http://eprints.ioe.ac.uk/2302/1/Kokatsaki2007Perceived93.pdf> [consultado em 10 de janeiro de 2016]

Latten, J. E. (2001). Chamber music for every instrumentalist. In: *Music Educators Journal*, 87(5), pp. 45-53.

Mont'Alverne, A. (2016). *A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa*. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Nery, R. V., Sousa, G. V., Hora, T. M., Araújo, H. L. G., Rigaud, J. H., Pestana, M. R., Beirão, C. W., Silva, M. D., Ribeiro, J. C., Lourenço, S. & Andrade, C. V. (2014). *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008) – Tradição e Inovação*. Porto: Universidade Católica Editora.

Pires, F. (1996). *Helena Costa - Tradição e Renovação*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.

Radice, M. A. (2012). *Chamber Music: An essential history*. Michigan. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=SJr7rxTvx2AC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [consultado em 2 de julho de 2015]

Rauen, F. J. (2013). *Projeto de Pesquisa: Redação e Normalização*. Universidade do Sul de Santa Catarina PARFOR/UNISUL.

Sá e Costa, H. (2001). *Uma Vida em Concerto – Helena Sá e Costa – Memórias*. Porto: Campo das Letras.

Sá e Costa, M. (2008). *Memórias e Recordações*. Vila Nova de Gaia: Gailivro.

Schmid, W. (2000). *Challenging the status quo in school performance classes: New approaches to band, choir, and orchestra suggested by the music standards* (B. Reimer ed.). Reston: The National Association for Music Education.

Smith, T. F. (2011). Presenting chamber music to young children. In: *General Music Today*, 24 (2), pp. 9-16.

Sousa, A. S. V. (2015). *Impacto da música de câmara no ensino de piano: estudo exploratório com alunos do 2º e 3º ciclos do ensino básico*. Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, Portugal.

Stevens, D. (1991). Menuhin: A Symposium, a Concert, a Conservation. In: *The Musical Times*, 132 (1778), Musical Times Publications, pp. 182-185.

ANEXOS

Anexo I – Inquérito a professores de instrumento

Este Inquérito insere-se na investigação para a dissertação “*A influência da prática de música de câmara na pedagogia da pianista Helena Sá e Costa*”, no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Escola das Artes do Porto da Universidade Católica Portuguesa.

Por favor, responda com sinceridade. A sua opinião é muito importante.

Os dados recolhidos serão usados exclusivamente como material de trabalho nesta investigação e são confidenciais e anónimos.

Preencha, sempre que possível, com um X. Muito obrigada pela sua colaboração.

1. Idade

De 20 a 34 anos	De 35 a 50 anos	Mais de 50 anos

2. Género

Masculino	Feminino

3. Habilitação artística: _____

4. Instrumento: _____

5. Costuma falar aos seus alunos sobre a designação e a prática de música de câmara?

Sim	Não

6. Costuma incentivar os seus alunos para a prática de música de câmara?

Sim	Não

6.1. Se a resposta é SIM, explique de que forma.

7. Na sua opinião, deveria ser implementada uma disciplina de música de câmara, ao longo dos cursos básico e/ou secundário do ensino especializado da música?

Sim	Não

- 7.1. Se a resposta é SIM, acha que seria mais adequado ser implementada essa disciplina no curso básico, secundário ou em ambos? Pode justificar a sua resposta?

8. De 0 a 5, sendo 0 nada importante e 5 extremamente importante, qual a importância da prática de música de câmara ao longo da formação de um aluno que esteja a frequentar o curso básico ou secundário de música? Pode justificar a sua resposta?

0	1	2	3	4	5

9. Para os alunos de piano, que quase sempre tocam a solo, acha que será a prática de música de câmara ainda mais importante? Pode justificar a sua resposta?

Sim	Não

TERMINOU O PREENCHIMENTO DESTE INQUÉRITO.
MUITO OBRIGADA PELA SUA COLABORAÇÃO!

Anexo II – Inquérito a alunos de piano

Este Inquérito insere-se na investigação para a dissertação “*A influência da prática de música de câmara na pedagogia da pianista Helena Sá e Costa*”, no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Escola das Artes do Porto da Universidade Católica Portuguesa.

Por favor, responde com sinceridade. A tua opinião é muito importante.

Os dados recolhidos serão usados exclusivamente como material de trabalho nesta investigação e são confidenciais e anónimos.

Preenche, sempre que possível, com um X. Muito obrigada pela tua colaboração.

1. Idade

Menos de 15 anos	15 anos ou mais

2. Género

Masculino	Feminino

3. Grau que frequentas: _____

4. Conheces o termo “música de câmara”?

Sim	Não

4.1. Se sim, o que significa?

4.2. Se não, o que achas que significa?

- *Se não conheces o conceito “música de câmara”, a definição é a seguinte: música executada por um pequeno número de instrumentos ou vozes, geralmente até um máximo de 10 músicos.*
- *Agora responde às próximas questões.*

5. Já alguma vez fizeste música de câmara?

Sim	Não

5.1. Se sim, como definirias a experiência?

5.2. Se não, gostarias de ter essa experiência? Porquê?

6. Já assististe e/ou participaste alguma vez num concerto/audição/recital de música de câmara?

	Sim	Não
Assisti		
Participei		

6.1. Se sim:

6.1.1. O que mais gostaste do concerto?

6.1.2. Tens memória das obras/autores interpretadas(os)?

6.1.3. Aprendeste algo de novo com esse concerto? Se sim, o quê?

Sim	Não

7. De 0 a 5, sendo 0 nada importante e 5 extremamente importante, quão importante achas que será fazer música de câmara ao longo do curso básico e/ou secundário de música? Porquê?

0	1	2	3	4	5

TERMINASTE O PREENCHIMENTO DESTE INQUÉRITO.
MUITO OBRIGADA PELA TUA COLABORAÇÃO!

Anexo III – Declaração de consentimento informativo

Exmo. Sr. Encarregado de Educação,

Eu, Ana Raquel Barbosa dos Reis Cunha, aluna do Mestrado em Ensino da Música da Escola das Artes do Porto da Universidade Católica Portuguesa, estou a realizar um trabalho de investigação que tem por tema “*A influência da prática de música de câmara na pedagogia da pianista Helena Sá e Costa*”.

Para dar continuidade à minha investigação, peço a sua autorização para entregar um inquérito em suporte de papel ao seu educando, no final de uma aula, para ele preencher e me devolver no momento.

Todos os dados recolhidos no inquérito serão confidenciais e anónimos, sendo o uso e respetivo resultado desses dados estritamente académico.

Agradecida pela atenção

Raquel Cunha

Eu, _____, Encarregado de Educação do/a
aluno/a _____, autorizo / não autorizo a
participação do meu educando neste estudo.

Data __ / __ / _____

Encarregado de Educação

Anexo IV – Estrutura da entrevista

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?
 - a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?
 - b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?

Anexo V – Entrevistas aos discípulos de Helena Sá e Costa

ENTREVISTA – Álvaro Teixeira Lopes

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

Como era já aluno de uma aluna sua, Isabel Rocha, o contacto com a Sr^a D. Helena foi feito pela minha professora da altura. Penso que teria treze ou catorze anos quando fui a casa da pianista pela primeira vez.

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Inúmeras vezes. Com sua irmã muito regularmente, com outros violoncelistas e violinistas, em trio, quarteto e orquestra de câmara.

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

Helena Costa, mesmo quando tocava a solo, tinha uma visão muito orquestral da música. O seu carácter dialogante era reforçado quando tocava com outros instrumentos. Grande conhecedora do repertório musical em geral, eram recorrentes os exemplos que dava nas aulas, servindo-se das mais variadas obras: para quarteto, trio, cantatas, etc.

Quando acompanhava os seus alunos nas aulas ou em contexto de exames, o conhecimento e a forma como executava a parte da orquestra demonstrava tanto uma imaginação musical extraordinária (baseada em timbres dos instrumentos de orquestra), como um prazer imenso em participar nessa vivência conjunta.

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

Muito defensora! Tive a oportunidade de tocar para Sr.^a D. Helena recorrentemente com diferentes músicos e formações: Fausto Neves, António e Iwona Saiote, Pedro Couto Soares, José Pereira de Sousa, Gisela Neves, Solistas do Porto e Quarteto Suggia e outros, e o entusiasmo com que nos ouvia e dava indicações era enorme, demonstrando sempre uma admiração sem limites pelo repertório camerístico.

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Sem dúvida!

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

O partilhar, o diálogo e a construção em conjunto são elementos fundamentais na construção de um músico e de um indivíduo. A Música de Câmara pode reforçar todos esses aspectos desde muito cedo através dessa oferta nos currículos escolares.

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?

b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?

Penso que já respondi implicitamente a essa pergunta nos pontos anteriores, resta-me reforçar a importância da implementação da disciplina, baseado na minha própria experiência como pianista. Para mim, foi e é, da maior, senão mesmo a maior, relevância a fruição da música através da partilha com outros músicos desta nossa linguagem comum e que sendo vivida intensamente pelos elementos que a estão a executar pode levar a um prazer forte de cumplicidade e fruição elevada.

ENTREVISTA – Caio Pagano

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

Tinha eu 25 anos, e estava decidido a abrir novos caminhos. Eu havia chegado do Brasil por mãos do compositor Camargo Guarnieri, e comecei a ter aulas com Sequeira Costa, no que depois se tornou impossível; sem orientação, segui o conselho de um colega, Ricardo Requejo, que me apresentou a D. Helena. Principiaram então quase dois anos de aulas e seminários em Cascais.

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Claro, ouvi-a tocar com sua irmã Madalena, em Sintra.

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

Com sua irmã havia perfeita sincronia; e a D. Helena recomendava em Cascais que tomássemos lições com Sándor Végh, com quem fui, mais tarde, trabalhar na Alemanha; ela, portanto, abriu-me as portas do universo camerístico.

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

Defensora e protetora; meu primeiro concerto no Orpheon Portuense foi a pedido dela, para acompanhar o grande violoncelista Navarra. Depois desta experiência, decidi-me dedicar mais tempo ao repertório camerístico, o que faço até hoje.

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Tenho certeza disso. Tanto ela como eu, se fôssemos dirigir a organização dos cursos de música, tornaríamos a música de câmara disciplina oficial.

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

Nem preciso justificar: os cursos vivem da existência de repertórios que os justifiquem. Ora, a música de câmara foi praticada por todos os maiores compositores do nosso repertório. E consiste, na grande maioria das vezes, na melhor parte da obra deles...aqui está a melhor justificativa! Até Chopin, que basicamente só escreveu para piano, deixou significativa obra: a grandiosa sonata para violoncelo.

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?

b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?

Sim, os pianistas devem aprender a tocar, frasear e respirar como fazem os instrumentos de corda e sopro, dando a eles uma dimensão mais humana de seu toque. Muitas vezes deploro as execuções demasiado mecânicas, e creio que isso se deve à falta de contacto com instrumentos de corda e sopro. Sugiro que se insira nas escolas a disciplina música de câmara, não como passatempo, mas como uma categoria distinta.

ENTREVISTA – Fausto Neves

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

Toquei para ela em criança (7-8 anos). A minha mãe foi sua aluna.

Contacto mais sério no Curso do Estoril de 1973.

Aula semanal a partir de outubro de 1973 até 1978, quando parti para o estrangeiro, após a conclusão do Curso Superior de Piano.

Ou em férias cá, ou após o meu regresso definitivo (1983) toquei-lhe variadíssimas vezes, normalmente quando queria rodar uma nova obra ou um novo programa. Este regime durou até poucos dias antes do seu falecimento.

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Duo piano-violoncelo com a sua irmã; Madalena Moreira de Sá e Costa (muito frequentemente);

Duo pianístico a 4 mãos com Fernando Jorge Azevedo;

Duo piano-violoncelo com János Starker;

Duo piano-violoncelo com Maurice Gendron;

Duo piano-violino com Tibor Varga;

Duo piano-violino com Alberto Lizzi

Trio com Madalena Costa e Bridget Moura e Castro (clarinete);

Duo com José de Oliveira Lopes (canto);

A dois pianos com Pedro Burmester (e orquestra);

...e muitos outros que certamente não me estarei a recordar...

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

A sua perfeita interacção musical, o conhecimento vastíssimo do repertório – testemunhei nos bastidores do Teatro S. João a escolha na hora dos extras que ela

e János Starker iam fazendo e tocando... - e, dependendo da qualidade do parceiro, a minúcia no trabalho de detalhe nos ensaios quanto ao fraseio, articulação, etc. De realçar a alegria que para ela era fazer música em conjunto. Qualquer leigo presente no público o notava.

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

Achava imprescindível a Música de Câmara na formação do instrumentista e, no caso dos seus alunos, dos pianistas. Sempre ouvi os seus incitamentos à prática da Música de Câmara e eu próprio vivi a situação de seu aluno nessa especialidade, pois sendo a minha irmã Gisela Neves, violoncelista e aluna de Madalena Costa, tínhamos por vezes aulas com ela. Lembro-me também que num dos cursos do Estoril onde todos os Verões leccionava, para além do repertório pianístico que cada um levava para trabalhar, distribuiu já lá várias obras de conjunto: 4 mãos e dois pianos.

Por último lembro que no início da então Escola Superior de Música do IPP (hoje ESMAE), apesar do ainda escasso número de alunos, ela própria incentivava a abertura da disciplina no currículo, arranjando e propondo repertórios, não tendo já à data funções docentes (apenas masterclasses), ocupando-se do seu trabalho de primeira presidente da Comissão Instaladora da escola.

Segundo a sua própria autobiografia, foi muitas vezes embalada a dois pianos: seus pais, os pianistas Leonilda Moreira de Sá e Luís Costa, colocavam frequentemente o seu berço entre os dois pianos, tocando-lhe música apropriada.

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Não tenho qualquer dúvida que seria grande entusiasta e defensora.

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

Sim. Sendo o principal objectivo de um músico “ouvir” a 100% o seu instrumento, a Música de Câmara é um excelente meio para apurar esse sentido. Por outro lado, abre o conhecimento do instrumentista a outros repertórios, épocas e ao conhecimento de outros instrumentos com as suas particularidades, donde a menor não será certamente o timbre específico de cada um, que poderá enriquecer a audição interna/imagem estética que o instrumentista poderá buscar na sua prática individual.

Eventualmente a questão que se pode levantar aqui será o nível básico, ainda com limitações de diferente complexidade nos vários instrumentos existentes... A audição do(s) outro(s) instrumento(s) e a devida interacção poderá ser feita eventualmente no âmbito de classes de conjunto e, também não menosprezando com essa escolha, a básica actividade coral.

Penso que no secundário haverá já mais condições técnicas do aluno e abertura de repertório para qualquer formação.

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

Sim.

a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?

Sendo o pianista o instrumentista mais solitário que existe (grande número de horas de estudo solitário) será sempre um momento de festa poder “dialogar” musicalmente com alguém, para além da interacção rítmica, dinâmica, agógica, etc.

b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?

Criar a disciplina, desde logo com um bom catálogo de obras, bem escolhidas do riquíssimo património musical que herdámos e que está

constantemente a ser alargado por compositores actuais. Este último aspecto permite juntar instrumentos com menos repertório, assim como formações menos ortodoxas.

ENTREVISTA – Fátima Travanca

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

O meu primeiro contacto com a Professora Helena Sá e Costa deu-se, propositadamente, na casa do Largo da Paz, no Porto, com o objetivo de tocar para ela e, caso fosse aceite, poder fazer parte de tão prestigiada classe.

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Ouvi-a tocar várias vezes com a irmã, Madalena Sá e Costa, portanto piano e violoncelo.

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

Sempre uma grande preocupação de que se ouvissem mutuamente, incidindo muito nas questões de tempo e ritmo, mas também na ideia musical da obra, nomeadamente quanto a carácter e estilo.

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

A Professora Helena Sá e Costa foi sempre muito defensora do trabalho da Música de Câmara. A Professora Helena Sá e Costa tinha um profundo conhecimento de todas as grandes obras e muito facilmente acontecia, numa aula de piano, ir buscar exemplos relacionados que se encontravam em trios ou quartetos para demonstrar determinadas passagens. Era também comum exemplificar qualquer tipo de sonoridade, articulação ou mesmo equilíbrio de sons, falando dos vários instrumentos que fizessem parte desse exemplo.

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Acho que sim. Eu tive a oportunidade de levar alguns alunos de Música de Câmara da minha classe do Conservatório de Música do Porto a tocarem para ela e foi sempre demonstrado um grande prazer em ouvi-los.

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

Não existe a disciplina de Musica de Câmara, mas penso que já se fazem alguns grupos. Havendo a disciplina de Classes de Conjunto, e atendendo ao nível dos alunos bem como aos seus horários, é possível fazer grupos de Música de Câmara. Os próprios professores conseguem gerir se um aluno com excelente aproveitamento tem mais vantagem em fazer Coro ou Orquestra ou trabalhar determinada obra para um duo, trio ou quarteto. Há mesmo casos de alunos que podem fazer parte de dois ou três grupos. Estou a referir-me evidentemente ao que se passava no Conservatório de Musica do Porto enquanto lá dei aulas e não tendo conhecimento do que acontece noutras escolas. Em todo o caso seria sempre benéfica a implementação da disciplina no aspeto em que o estudo de um instrumento é sempre um trabalho muito individualista e a Música de Câmara obriga a uma análise dos músicos com quem se toca e também a abrir a mente a novas ideias.

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?

b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?

Os alunos de piano têm obrigatoriamente que fazer muita Música de Câmara já que é o instrumento base para grande parte do repertório da mesma. Tem sempre muita influência ouvir e perceber outros instrumentos – até a voz – já que todos têm especificidades diferentes.

a) Sem dúvida que é da máxima importância que estes alunos possam tocar em conjuntos vários, preferencialmente diversificando com cordas, sopros e canto ao longo da sua formação.

b) Não me é possível fazer sugestões já que só tenho conhecimento do que se passava no Conservatório de Música do Porto, conforme refiro no ponto 6 e nesta escola havia realmente autonomia dos professores quando apresentavam ao então Conselho Pedagógico determinado projeto que podia ou não ser aprovado. Não havendo a disciplina denominada como tal, penso que continua a ser um bom método para chegar ao objetivo, o que beneficia os alunos e professores.

ENTREVISTA – Fernanda Salema

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

Foi uma felicidade do acaso que me proporcionou o primeiro contacto direto com a pianista Helena Costa.

No dia do meu exame do então 3º ano de piano, no Conservatório de Música do Porto, Helena Costa foi assistir à prova de exame de 3º ano de um seu aluno, que faria a prova imediatamente depois de mim.

Com a sua costumada providência chegou mais cedo, a tempo de – afortunadamente – ouvir a minha prova.

No fim, viu-me no corredor e teve a gentileza de me dar os parabéns.

Logo a minha então professora Maria Helena Aguiar – a também já tão conhecida Madre Aguiar – aproveitou o ensejo para lhe perguntar se poderia dispor de algum do seu tempo para me dar aulas, ao que a grande Pianista anuiu de imediato.

O feliz acaso tinha funcionado!

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Era difícil não se ter ouvido Helena Costa em conjuntos com alguém, já que toda a vida teve uma atividade camerística preciosa e variadíssima, desde o duo com sua irmã Madalena, passando por duos com cordas, sopros, canto, trios – nomeadamente o “Trio Portugália”, com sua irmã Madalena e o violinista Henri Mouton, por vezes alargado a quarteto – “Quarteto Portugália” – com o violonista François Broos e depois com Haydn Beck.

Foram inúmeras as vezes que ouvi Helena Costa em atuações de música de câmara, com os mais variados artistas, muitos deles personalidades de topo mundial.

Ainda tenho bem presente na minha memória auditiva a sua extraordinária visão da música de câmara, a sua imensa capacidade de se “transfigurar” perante as situações dando-nos momentos da mais elevada partilha musical e do belo, na mais genuína aceção do termo.

Não posso deixar de referir os seus memoráveis concertos com o violinista Sándor Végh (que eletrizavam as plateias), com o grande János Starker, com o violoncelista Maurice Gendron, com o barítono José Lopes (ainda me lembro de um maravilhoso concerto com “Sans Soleil” de Moussorgsky, “Don Quichotte à Dulcinée” de Ravel e “Dichterliebe” de Schumann), o recital com a cantora Rita Gorr (considerada na época uma das maiores mezzo–sopranos do mundo), com o violinista Philippe Newman, o violinista Arthur Grumiaux, o violoncelista Ludwig Hoelscher ... e isto, apenas para relembrar uma ínfima parte da sua contribuição para o enriquecimento do panorama artístico nacional, contribuição que, como sabemos, se estendeu largamente além fronteiras.

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

Helena de Sá e Costa nasceu num ambiente cultural e artístico privilegiado, em que a música fazia parte da existência do dia-a-dia de quem habitava ou frequentava o famoso “Largo da Paz” – feliz coincidência, atmosfera que até o próprio Largo partilhava! – Local onde, assiduamente se convivia com artistas dos mais prestigiados em todo o mundo – só como exemplo, Guilhermina Suggia, Edwin Fischer, Alfred Cortot, Thibaud, Wilhelm Kempff, Paul Kletzki, Piatigorsky – onde se tocava e ouvia, música do mais alto nível profissional.

Esta vivência que abrangia a infância e o seu desenvolvimento pela vida fora, como herdeira e continuadora de um tão elevado “Património Artístico”, só por si, já seria responsável pelo seu grande padrão de conduta como Artista, Mulher de Cultura, Pianista e Pedagoga.

Acresce o seu contacto com mestres também dos mais prestigiados mundialmente – como Vianna da Motta, Alfred Cortot, Edwin Fischer, Pablo Casals, Sándor Végh – por quem nutria uma grande admiração e estima e que, naturalmente deixaram um timbre na sua personalidade que, filtrado pela sua invulgar

inteligência e sensibilidade, resultou na figura fascinante que Helena de Sá e Costa é – e digo é, porque seres a este nível, são eternos.

Posto isto, quanto mais penso como hei-de verbalizar o que sinto e retenho no mais íntimo da minha memória sobre o trabalho em música de câmara sob a direção de uma pessoa tão completa como Helena Costa, mais me defronto com a incapacidade de conseguir dissociar a Helena Costa Pianista, da Helena Costa Camerista, pois, me parece, há uma “simbiose” perfeita entre “ambas”. Quantas vezes se sentia a camerista em obras de solo, ou a solista em obras de câmara?

O seu conhecimento era tão profundo e a noção das proporções e do equilíbrio tão perfeitas, que lhe permitiam “jogar com todos os seus trunfos”, conforme a atmosfera do momento lho pedia!

Não foi casualmente que, nos anos 1954, 1955 e depois 1961, foi convidada como acompanhadora permanente dos cursos de Zermatt (no sopé do Monte Cervino – Matterhorn) regidos pelo Prof. Paul Grummer e Pablo Casals, contando ainda no Corpo Docente com Sándor Végh e Karl Engel.

Com que “veneração” referia estes cursos e estes Mestres! Dizia: «... o que me permitiu não só obter conselhos de Casals como de Sándor Végh». Ainda sobre Sándor Végh: «...um dos professores que mais influenciou a minha “maneira” e a visão da música de câmara, além do sentido construtivo das obras e especialmente da arte da variação».

Como falava do Cantabile de Casals,... « ia direito ao coração, ora vibrante, ora sereno e pairando alto».

Como nos ia transmitindo “ditos”, às vezes tão simples, mas tão verdadeiros e valiosos, como, por exemplo, este de Casals: «la musique commence avec la première note». Que tantas vezes é ignorada!!!

No fundo, o que retenho na memória, também se vai entrelaçando – ora em conselhos de música de câmara, ora de solo – verdades e inspirações que acabam por bem servir a música, qualquer que ela seja.

Não poderei obviamente perder-me aqui nos meus longos pensamentos, mas mencionarei alguns momentos que poderão ilustrar um pouco do que foi a

imensidão de testemunhos e saberes com que Helena Costa preencheu o mundo dos seus discípulos, amigos e admiradores:

_«Quantas vezes vamos buscar o sentido das “arcadas” a um violino ou violoncelo, para frasear peças de tecla».

_Falando de Bach sobre situações em que um tema poderia ser aproveitado para mais do que um instrumento:

«Tocar exclusivamente à maneira da música de tecla, pode invalidar uma conceção mais universal da obra».

_Por diversas ocasiões nos alertou para os “perigos” de:... «ser demasiado solista» nos concertos de Mozart, que tantas vezes têm passagens camerísticas, em que, «o solista tem de saber integrar-se na orquestra».

_Era frequente Helena Costa apelar à orquestração, (muitas vezes exemplificando), para conseguir explorar o carácter sinfónico do piano e como forma de enriquecer e valorizar a obra. Dizia também que, em certas passagens “fortíssimo“, o recurso à orquestração ajudava a preencher melhor a passagem, causando uma sensação de amplificação sonora, sem ter de recorrer a uma execução forçada ou “brutalizada”!

O contrário da orquestração, também por vezes acontecia! Para explicar ou sugerir um determinado efeito, por exemplo, numa passagem de uma sonata ou concerto de Beethoven, fazia de memória a redução para piano dos excertos de quartetos de corda ou mesmo de sinfonias, que entendia serem elucidativos do que queria transmitir.

Para além deste emprego da prática da música de câmara nas mais variadas situações, havia obviamente o grande estímulo que sempre nos deu “no mundo” da música de câmara propriamente dita, com os seus preciosos ensinamentos e experiência e os subsequentes “empurrõezinhos” que ia dando, para nos ajudar a abrir caminho.

Foram momentos deliciosos que tivemos a felicidade de partilhar e que estarão presentes pela vida fora!

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

Pela sua vasta experiência, Helena de Sá e Costa tinha a plena noção de quanto a música de câmara é essencial ao desenvolvimento artístico, cultural e intelectual de um músico.

Por isso e como já referi, sempre nos guiou nesse sentido e estimulou a praticá-la com a maior seriedade, desafiando-nos a trabalhar obras de envergadura, frisando mesmo a importância de as tocarmos de memória, pois, como dizia «dá-te muito mais liberdade não estar presa ao papel!»

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Penso que Helena de Sá e Costa – no caso de ser viável – seria defensora da criação da disciplina de música de câmara no curso oficial de música, tanto porque poderia facilitar a sua prática como valorizar o currículo.

Mas, no meu entender, com o que ela se preocupava na realidade, era que cada um dos seus discípulos tivesse a visão e sentisse a importância que esse trabalho representava para a sua formação e tudo fizesse para conseguir pô-lo em prática, independentemente de isso fazer parte do currículo ou não.

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

No nível secundário do ensino especializado da música, já existe a disciplina de música de câmara.

No ensino básico seria... «um sonho maravilhoso», mas, na actual conjuntura, penso que irrealizável:

1 – a) Problemas de logística: praticamente todas as escolas de ensino integrado e articulado lutam com falta de espaço.

b) Falta de professores da especialidade para uma tão grande quantidade de alunos, com a agravante de para alunos do 1º ciclo do ensino básico, mesmo de 3º e 4º ano, ser necessário o acompanhamento por professor de instrumento de cada área (cordas, sopros, tecla ou percussão), pois os alunos ainda não têm preparação instrumental suficiente, para se conseguirem aguentar sem ajuda no decorrer da aula.

2 – a) Sendo uma disciplina que requer bastante tempo de trabalho, de ensaios e de frequência de aulas, seria necessário rever os currículos, de forma a poder “encaixar” mais essa disciplina nos horários já excessivamente sobrecarregados.

b) Pelo menos para os mais pequenos, seria indispensável o apoio do seu professor em aula individual, para ajudar a montar as peças, que, obviamente, teriam de chegar trabalhadas aos ensaios e às aulas de conjunto, sem o que não seria possível realiza-las de forma conveniente e proveitosa.

3 – a) Para além do mais, parece-me que a disciplina de música de câmara propriamente dita, não será uma disciplina de “massas”, uma vez que é natural que só uma minoria tenha a vontade e a capacidade instrumental para o fazer.

b) É sabido que no ensino de Arte, o número de alunos com sucesso tende sempre a afunilar, o que representaria um esforço abissal, para um resultado muito diminuto.

c) Segundo me foi dado presenciar, também nem sempre há grande adesão por parte dos encarregados de educação a este tipo de projetos. As especificidades inerentes a disciplinas como esta, geram por vezes dificuldades referentes ao tipo de apoios a prestar aos educandos, nomeadamente à conjugação de horários para ensaios e respetivas deslocações, que, por vezes, se transformam para os encarregados de educação, numa “boa dor de cabeça”!!!

d) Partindo da evidência de que “de todos, só alguns serão os eleitos”, talvez resultasse mais eficaz fazer um estudo pormenorizado das possibilidades de encontrar formas mais viáveis, interessantes e atrativas de prática de música de conjunto dirigida à grande massa mais jovem e reservar a música de câmara propriamente dita, a um grupo mais restrito, que demonstrasse verdadeiro

empenho e boas possibilidades de corresponder às exigências que esse trabalho pressupõe.

Todas estas considerações não significam repúdio por uma opção tão válida para o desenvolvimento dos pequenos músicos e de grande mais-valia para a qualidade futura dos nossos artistas, mas apenas e só, uma opinião sobre os problemas e dificuldades que um projeto destes acarreta, desde a vontade política para o realizar, até à exequibilidade do mesmo.

Tive ocasião de poder tomar contacto direto e de certa forma avaliar os resultados deste conceito, uma vez que eu própria realizei uma experiência pedagógica congénere no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga durante 6 anos – de 2005 a 2011 – com crianças a partir dos 8 – 9 anos e a frequentar o 4º ano do 1º ciclo do ensino básico.

Escolhi um grupo constituído por 2 alunos de piano da minha classe (que alternavam entre si, para ambos poderem usufruir da oportunidade) e alunos de colegas professores de cordas, que muito gentilmente aderiram a esta iniciativa e me deram uma ajuda preciosa.

O projeto tinha como objetivo perscrutar a evolução e percurso dos referidos alunos desde essa idade até à entrada no secundário e fazer a avaliação dos benefícios que a experiência adquirida e vivida durante esses 6 anos, poderia representar na sua formação futura.

Foi uma experiência maravilhosa e extremamente gratificante, que, apesar de ter exigido um esforço titânico, sempre contou com o entusiasmo dos alunos, a colaboração dos professores dos alunos intervenientes – especialmente do Prof. Joaquim Matos sem o qual dificilmente teria sido possível levar o projeto avante - e a boa vontade dos encarregados de educação.

Infelizmente, problemas alheios à nossa vontade, acabaram por ocasionar a impossibilidade de vários alunos continuarem este trabalho, ficando, a partir do 6º ano de escolaridade (3º grau de instrumento), apenas um trio de “corajosos sobreviventes”, constituído por: Piano (João Bastos) Violino (Alexandre Vassiliev) Violoncelo (Miguel Braz), trio esse que se aguentou até à entrada no secundário, ingressando então no 1º ano oficial de música de câmara.

Só como curiosidade, o pianista do trio e meu aluno João Bastos, encontra-se agora a frequentar o 2º ano da ESMAE na classe do Prof. Miguel Borges Coelho e de música de câmara na classe do Prof. Carlos Azevedo, na formação de quinteto.

Junto se anexam programas e fotografias de alunos participantes na referida experiência e que atestam a veracidade do exposto.

Só como complemento, creio que ainda se encontra disponível no “Youtube” uma gravação feita pelo pai de um dos miúdos, aquando de uma audição escolar em que o referido trio executou o Rondo All’ Ongarese do Trio de Haydn em Sol maior Hob.xv.25 e que fizeram na altura muita questão de divulgar.

(Haydn Trio em G Rondo All'Ongarese Gulbenkian Braga)

<https://www.youtube.com/watch?v=xaiYo8F46Hc>



PROGRAMA	
S. Suzuki <i>Movimento Perpetuo</i>	Diogo Matias, violino I elem.
J. S. Bach <i>Misera 3</i>	Maria Inês Silva, violino II elem.
J. S. Bach <i>Misera 2</i>	Maria Cerqueira Lopes, violino II elem.
J. S. Bach <i>Misera em Ré M</i>	
W. Mozart <i>Misera em F#</i>	
E. Thomaz de Lima <i>Pequeno Concerto</i>	João Manuel Bastos, piano IV elem.
Rieding <i>Concertino op. 35, Allegro (1ª and.)</i>	Mariana Correia, violino IV elem.
W. Mozart <i>Misera em F#</i>	
D. Kabalewski <i>Toccatina</i>	João Paiva, Piano IV elem.
E. Elger <i>"Six very Easy Pieces" op. 22, N.º 3 e 4</i>	Tomás Belo, viola d'arco IV elem.
H. Léonard <i>Solo, 4 op. 62</i>	David Correia, violino 2º grau
J. S. Bach <i>Corrente em Dó m</i>	
Heller <i>Estudo op. 45, N.º 22</i>	Catarina Gonçalves, Inst. de Tecla
J. S. Bach <i>Concerto em Lá m, Allegro moderato (1ª and.)</i>	Miguel Oliveira, violino 4º grau
J. Haydn <i>Concertino (Divertimento), Allegro assai (1ª and.)</i>	João Paiva, piano Mariana Correia, violino Tomás Belo, viola d'arco Rui Rodrigues, Contra-baixo
Pianistas acompanhadores: Ana Margarida Coelho Cristina Gonçalves Olga Rego Madalena Duarte	



Alunos de 8/9 anos

O Conservatório de Música Calouste Gulbenkian - Braga

O Conservatório de Música Calouste Gulbenkian nasceu a 7 de Novembro de 1961, pela acção da Professora Maria Adelina Caravana, tendo a Fundação Calouste Gulbenkian construído o actual edifício que viria a ser inaugurado a 31 de Março de 1971, sendo doado ao Ministério da Educação em 1973, na condição de continuar como escola artística. É o Decreto-Lei nº 352/93, de 7 de Outubro, que cria e define o Estatuto / Projecto Educativo do conservatório, sendo os seus currículos fixados pelas Portarias nº 1196/93, de 13 de Novembro, e nº 1551/02, de 26 de Dezembro

O Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga é uma escola secundária artística pública, especializada no ensino da música – nos três ciclos do básico e no do secundário –, cabendo-lhe proporcionar formação especializada de elevado nível técnico, artístico e cultural nessa área, de acordo com planos curriculares próprios, estruturados em regime de ensino integrado e organizados com autonomia em relação aos definidos para a generalidade dos ensinos básico e secundário, devendo integrar, progressiva e gradativamente, um núcleo mais alargado das disciplinas de formação vocacional e específica. Para além disso, também ministra, em regime de curso livre, um curso de dança.

O conservatório tem como princípios fundamentadores do seu projecto educativo a promoção de uma educação integral das crianças e dos jovens alunos, conjugando a sua vertente artística com outros saberes e linguagens culturais, científicas, tecnológicas e éticas ao longo de todo um percurso escolar, e fundamenta a sua acção educativa nos seguintes princípios socio-pedagógicos:

- Uma escola humanizada e humanista em que qualquer pessoa se sinta realizada pessoal, social, cultural e profissionalmente;
- Uma escola participativa e democrática em que todos os membros da comunidade educativa colaborem e se sintam responsáveis pela construção de uma escola de qualidade;
- Uma escola aberta à realidade, atenta às dinâmicas sociais e não fechada sobre si mesma;
- Uma escola pluridimensional e cultural que possibilite o desenvolvimento de todas as potencialidades e capacidades dos alunos de forma equilibrada;
- Uma escola criadora de dinâmicas que possibilitem a realização de momentos artístico-culturais articulados com a comunidade.



**CONSERVATÓRIO DE MÚSICA
CALOUSTE GULBENKIAN DE BRAGA**

**Concerto de
Solidariedade
com as Crianças do Haiti**

5 DE MARÇO, 21.30

PARQUE DE EXPOSIÇÕES DE BRAGA

Alunos de 12/13 anos – 7º ano/ 3º grau de instrumento

Programa

Parte I

- Khalil Gibran, *A Despedida*
Profª Ivone da Paz Soares
- J. Haydn, *Il maestro e lo scolare*
Cravo a 4 mãos:
Profª Paula Peixoto e
Profª Maria de Lourdes Alves
- Chopin, *Valsa op. 64, n.º 1 em ré b Maior*
Piano: João Manuel Bastos
- Haydn, *Trio Hob. XV 25 em Sol Maior: Finale – Rondo all'ungarese – Presto*
Violino: Alexandre Vassiliev
Violoncelo: Miguel Braz
Piano: João Manuel Bastos
- C. Debussy, *Sirinx*
Flauta Solo: Emanuel José Magalhães Novais
- F. Chopin, *Sonata op. 65 em sol m: III. Largo*
Piano: Profª Maria Amélia Violoncelo: Prof Jorge Ribeiro
- BACH, *Sarabanda da Partita n.º 6 em Mi m, BWV 830*
Piano: Prof José Augusto Reis
- Bottessini, *Reverie*
Contrabaixo: Profª Cristina Costa
Piano: Profª Ana Cabestany
- Jaeger, *Duo: "Believe me..."*
Harpas: Carlota Monteiro e Marta Monteiro
- José Saramago, *Na Ilha Por vezes habitada*
Profª Ivone da Paz Soares

- Jonh W. Duarte (1919-2004), *English Suite n.º5*
Ensemble de Guitarras do 9.º ano
Direcção: Prof Rui Gama

Compõem o Ensemble:

- Guitarras:**
André Espírito Santo
David Dague
David Ramalho
José Silveira
Patrícia Gonçalves
Sara Duarte
Tomás Mariz
Francisco Gomes
Daniel Paredes
Teresa Picado
Mário Adélio Amorim
- Contrabaixos:**
Ana Raquel Melo Quintas
Cristina Costa

Parte II

- Gerard Brothy, *Trash*
Percussão: Lúcia Silva, Álvaro Alves, Marco Araújo, Miguel Peixoto
- Robert Schumann, *"3 Romances" op. 94: Romance n.º 3 (Nicht Schnell)*
Clarinete: Ana Sofia Couto;
Piano: Profª Marlene Fernandes
- C. Saint-Saëns, *Sonata, op. 168 - 3º andamento, Adágio*
Fagote: Ana Catarina Oliveira;
Piano: Prof João Lima
- Alexander Goedicke, *Concert Etude*
Trompeta: Luís Campos;
Piano: Profª Paula Peixoto
- Tielman Susato, *Schäferfantz*
Quarteto de Trombones: Daniela

- Cruz, Francisco Fontes, João Fernandes, Gonçalo Araújo

- Jorge Luís Borges, *Alguém sonha*
Profª Ivone da Paz Soares

- Orquestra de cordas do 2.º ciclo –
Direcção: Prof Jorge Ribeiro
♦ T. Susato, 3 Danças renascimentistas:
- I. Ronde
- II. Pavane
- III. Ronde
♦ R. Schumann, *Album da Juventude*:
- Marcha do soldado
- O lavrador feliz
- Coral
- O cavaleiro Rupert
♦ P. Tchaikovsky, *Quebra nozes*
- Marcha

Compõem a Orquestra:

- 1.º violinos**
Alexandra Silva Carvalho Pastore
Raquel Conceição Moura Marinho
Carolina de Moura Rebelo Seabra Pimenta
Filipa Inês Santos Loureiro
Maria Soares Marques Figueiredo Portela
Diogo Pereira Matias
Maria Joana Malheiro Pereira de Antas Barros
Pedro Francisco Casal Soares de Brito
Aurora Marília Baptista de Miranda
Maria Inês Reis Mota da Silva
Bruna Tibúrcio Abreu
Ana Filipa Malheiro Pereira
- 2.º violinos**
Inês Anjos Santos Silva
Leonardo Lopes Ramalho
Anastasiia Kleyetsun
Ana Carolina Fernandes Soares
Inês da Silva Pessoa
Ana Catarina Ferreira Brás
Ana Catarina Braga Melo
Daniel Ferreira Sousa Soeiro Gandra

- Maria Cerqueira Vieira Almeida Lopes
Catarina Natália Paiga Santos
Carvalho Azevedo
João Luís Dias da Costa Oliveira
Marta Sofia Costa Ariosa Rodrigues
Matilde Correia Veiga
Sara Beatriz Ribeiro Magalhães
Violas d'arco
Duarte Gabriel Vaz Pires
Maria Inês Evaristo Viana Monteiro
Mariana Morais Vieira
António Manuel Carneiro da Silva
Rita Maria Gomes Carreiras
Carolina Ferreira Balão Silva
Nuno Henrique Gonçalves Afonso
André Teixeira Viana
- Violoncelos**
Matilde Maria Costa da Luz Mano
Ricardo Manuel de Carvalho Almeida Falcão
Alessio Giovanni Silveira da Cunha
Diogo Ferraro Junqueira
Helena Coutinho Duarte Capela Moraes
Cláudia Matos da Costa
Beatriz Almeida de Pina Cabral

Professores colaboradores

- Anabela Ferreira
Ângela Neves
Carlos Meireles
Eleonor Picas
Fernanda Salema
Fernando Ribeiro
Filipe Lopes da Silva
Helena Pereira
Hugo Vieira
Inês Sofia
Ivette Rebelo
Joaquim Matos
Lúcia Lima
Lúcia Morim
Mário Adélio Amorim
Teresa Picado
Vitor Gandarela
Zezefino Pinto



Conservatório de Música
Calouste Gulbenkian
Braga

Audição Escolar

9 de Junho de 2009

12h00

Auditório Adelina Caravana

Decálogo do Concerto, Recital ou Audição

- 1.- Ser pontual e entrar antes do início do concerto, recital ou audição, caso contrário só entrar no respectivo intervalo.
- 2.- As crianças só podem assistir acompanhados pelos respectivos pais e sentam-se ao lado destes.
- 3.- Desligar telemóveis, alarmes e todos os aparelhos com sinais sonoros.
- 4.- Não comer, beber mascar chicletes ou fazer lixo.
- 5.- Utilizar apenas os intervalos do concerto, recital ou audição para se deslocar no auditório.
- 6.- Não bater palmas entre andamentos da mesma obra; só no final da mesma.
- 7.- Não gravar, nem fotografar, sem estar previamente autorizado.
- 8.- Fazer silêncio rigoroso.
- 9.- O acesso ao palco está exclusivamente reservado ao pessoal autorizado.
- 10.- O não cumprimento destas normas implica a saída do auditório.

Divulga e ensina estas regras aos teus colegas, familiares e amigos

CORRETTE, Michel (1709-1795)

Gavotte

André Carvalho Barreira Lages Ribeiro

Instrumento de Tecla - 1º Grau Classe do Prof. Paula Alexandra Ribeiro Silva Peixoto

GROLLEMUND, Catherine

Passacaille

André Carvalho Barreira Lages Ribeiro

Instrumento de Tecla - 1º Grau Classe do Prof. Paula Alexandra Ribeiro Silva Peixoto

RAMEAU, Jean-Philippe (1683-1764)

Menuet en Rondeau

Maria Inês Costa Areosa Rodrigues

Instrumento de Tecla - 1º Grau Classe do Prof. Paula Alexandra Ribeiro Silva Peixoto

DAKKERT, Maaghdalena

Bourée

Maria Inês Costa Areosa Rodrigues

Instrumento de Tecla - 1º Grau Classe do Prof. Paula Alexandra Ribeiro Silva Peixoto

Krebs

Menuet

João Francisco Lopes de Carvalho

Instrumento de Tecla - 1º Grau Classe do Prof. Maria de Lourdes Leite Pereira Alves Costa

Krieger

Menuet

João Francisco Lopes de Carvalho

Instrumento de Tecla - 1º Grau Classe do Prof. Maria de Lourdes Leite Pereira Alves Costa

BEETHOVEN, Ludwig van (1770-1827)

Sonata em Ré Maior, op.6

- *Allegro*

Classe de Ensemble de Piano do Prof. José Augusto Reis

Bárbara Dias Luís Piano 4º Grau

Maria Eduarda Baptista Piano 4º Grau

HAYDN, Franz Joseph (1732-1809)

Trio em Sol M

3º andº.

Classe de Música de Câmara do Prof. Fernanda Salema

Alexandre Vassiliev Violino 3º Grau

Miguel Braz Costa Violoncelo 3º Grau

João Manuel Bastos Piano 3º Grau

DESTOUCHES, Andre-Cardinal (1672-1749)

Choeur des Statues Animées

Beatriz Maria Araújo Vieira

Instrumento de Tecla - 1º Grau Classe do Prof. Paula Alexandra Ribeiro Silva Peixoto

SPEER, Daniel (1636-1707)

Gavotte

Beatriz Maria Araújo Vieira

Instrumento de Tecla - 1º Grau Classe do Prof. Paula Alexandra Ribeiro Silva Peixoto



7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

a) Será que estas atividades teriam importância na sua formação?

Como já referi, são variadíssimas as razões que demonstram a importância que o trabalho de música de conjunto e de câmara pode representar na formação de qualquer aluno de música. No caso do piano, dadas as características do instrumento, creio que ficamos perante um conjunto de situações que me parece interessante observar.

O piano, como instrumento harmónico que é, apresenta-se como solista, acompanhador, instrumento “sinfónico”, em suma – salvaguardando o caso dos concertos de piano e orquestra - é um instrumento que “se basta a si próprio”! Isto, como tudo na vida, tem as suas vantagens e os seus inconvenientes. No fundo, os pianistas são músicos “solitários” e tantas vezes demasiado individualistas, o que nem sempre contribui para uma atitude muito saudável - tanto para o músico, como para a arte que se propõe executar! Já aqui temos uma boa razão para que os alunos de piano procurem oportunidades de tocar em conjunto!

Como instrumentista acompanhador, longo é o caminho a percorrer até que um pianista “que se preze” possa sentir que vai sabendo o que está a fazer!

Se falarmos em música de câmara com piano, temos pela frente um universo fascinante, um repertório que enche a alma, nos apura o sentido estético e nos faz crescer.

b) Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?

Para dizer a verdade, relativamente a este assunto, acho que antes de pensarmos que nos deveriam dar mais oportunidades e que alguém terá de alterar a situação, deveríamos começar por amadurecer ideias – já que somos os interessados – e tentar descobrir o que poderemos alcançar por nós próprios, sem estar sempre à espera que tudo nos seja dado de bandeja. Estou em crer que se terá uma surpresa certamente inesperada, ao concluir que conseguimos muito mais do que pensamos.

Querer é poder!... Já diz o povo, que é sábio!

Há sempre um cantor, um flautista, um violinista e por aí adiante, à procura de um pianista que o acompanhe. Há muito bons músicos à procura de “partenaires” para formarem grupos de música de câmara. O que não podemos esquecer, é que não há “quintetos de quatro”, nem “trios de dois”!!! Há compromissos que têm de ser cumpridos com seriedade e perseverança.

Já dizia o grande Segovia, quando o apelidavam de génio: «Génio, amigo! Noventa por cento é transpiração»!

É claro que os estabelecimentos de ensino também devem ter a sua quota–parte na obrigação de encontrar soluções para colmatar o problema e, talvez – com boa vontade – até pudesse nem ser tão difícil encontrar alguma forma de o resolver.

Por exemplo, havendo nas escolas de ensino integrado e articulado disciplinas de opção bem organizadas, talvez nem fosse muito complicado os alunos de piano poderem escolher como opção uma “disciplina de piano de acompanhamento” – acompanhando colegas com aulas de instrumento coincidentes com esses mesmos horários.

Anexo um programa de concerto, dos muitos organizados na década de 80 por um grupo de que fiz parte, denominados “Domingos Musicais”.

Tinham sempre lugar na sala do “Coral de Letras” do Porto e realizavam-se sempre no último domingo de cada mês. Assim se poupava muita publicidade, já que o público se ia habituando a que, se lhe apetecesse ouvir música, teria essa opção em «Cada último domingo do mês, às 21:30 horas, no Coral de Letras».

Bem! Fica a sugestão!

Com imaginação e vontade, não duvido que muito de belo e positivo irá acontecer e por certo, provará quanto vale a iniciativa, o empenho e o talento dos nossos jovens músicos!

DOMINGOS MUSICAIS

15º concerto - dia 26 de Fevereiro - 21,30 h - 1984

sede do Coral de Letras

I

BEETHOVEN - Sonata op. 81 - 1ª and.

BRAHMS - Rapsódia op. 119

PIANO - José Paulo Ribeiro da Silva

SCHUMANN - Tanzlied

- In der Nacht

- Liebhabers Ständchen

CHAUSSON - Réveil

CHOSTAKOVITCH - Von einer langen Trennung

SOPRANO - Palmira Tróua

TENOR - Rui Taveira

PIANO - Jaime Mota

II

BRAHMS - Trio op. 114

Allegro - Adagio - Andantino gracioso -
Allegro

CLARINETE - Américo Aguiar

VIOLONCELO - Madalena Costa

PIANO - Fernanda Salema

Os organizadores deste concerto agradecem a colaboração de Madalena Costa, Fernanda Salema, Américo Aguiar, Rui Taveira e José Paulo Ribeiro da Silva. Agradecem também ao Coral de Letras a cedência das instalações.

ENTREVISTA – Helena Rocha

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

Por volta dos meus treze anos, assisti a vários concertos da Pianista Helena Sá e Costa, não só como solista, mas também em Música de Câmara. Esses concertos ficaram inesquecíveis, durante toda a minha vida. Aos dezasseis anos, entrei para a classe – Curso Superior no Conservatório do Porto – da grande Pedagoga e Pianista Helena Sá e Costa.

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Muitas vezes: duos, trios, quartetos, quintetos... Concertos fabulosos que jamais esquecerei.

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

Helena Sá e Costa com Sándor Végh, com Madalena Sá e Costa, M. Eisenberg... e muitos outros grandes Músicos.

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

Helena Sá e Costa sempre aconselhava os alunos a fazer Música de Câmara. Como o próprio termo diz: fazer música em grupo (dois ou mais instrumentistas em atmosfera íntima) numa sala pequena ou quarto, como antigamente, em todos os períodos desde a Idade Média até vanguardista de grande Spectrum.

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Mas sem dúvida. Nela aprende-se a ler partituras e não só tocar, como muitas vezes acontece. Há a tendência em ler superficialmente. Com ela, há muito mais informação para o jovem estudante. Ajuda a descobrir a “linguagem” do compositor. Intensiva a expressividade. É um processo de trabalho que obriga a abrir os olhos, ouvidos e descobrir o que está por detrás das notas.

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

Importantíssimo, porque proporciona aos alunos ultrapassar a dificuldade na leitura musical, leitura rítmica, conhecimento de pulsação. A prática em conjunto proporciona ao aluno a sua maneira de expressar artisticamente, mantendo a sua própria identidade. Além disso, há uma troca de conhecimentos entre colegas, o que é muito importante, um equilíbrio de sonoridade e fraseado. O “ouvir o outro” é um ponto importante para ouvirmo-nos a nós mesmos.

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

- a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?**
- b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?**

Mas sem dúvida. Existe, felizmente, uma paleta imensa de repertório desde o século XVI até aos nossos dias. Em todos os níveis de dificuldade. Aliás, devia ser obrigatório em todas as escolas de música, academias, escolas superiores, universidades, existir esta disciplina – Música de Câmara.

ENTREVISTA – José Paulo Ribeiro da Silva

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

Comecei os meus estudos com Helena Sá e Costa por volta dos quinze anos de idade. Isso aconteceu porque, como desejava muito frequentar nesse ano o seu Curso de Piano nos Cursos Internacionais de Música do Estoril, achei do maior interesse preparar-me para esse efeito com ela mesma, o que felizmente se veio a verificar.

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Sim, ouvi Helena Sá e Costa tocar com outros instrumentistas. Referindo-me apenas a concertos seus de música de câmara, pude ouvi-la em duo com diferentes violinistas e violoncelistas de renome internacional.

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

O que retenho mais na memória, em relação à preparação de música de conjunto sob a sua orientação, era o extraordinário ambiente musical que criava nas suas aulas, e a extraordinária riqueza dos seus conselhos, ideias e conhecimentos que transmitia sobre as obras a estudar, e sobre tudo o que com elas estivesse relacionado. E a afetividade e simpatia que emanava no seu contacto com os alunos.

Era fascinante ouvir o que tinha a dizer sobre as obras (e seus significados), sobre os seus compositores, ou sobre suas interpretações pelos mais célebres músicos. Lembro-me ainda o quão interessantes eram os métodos de trabalho que indicava para serem utilizados durante a preparação das obras.

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

Era grande defensora da prática de música de câmara, penso que por vários motivos:

- Pelo facto de o contacto com diferentes instrumentistas (com suas diferentes visões sobre as obras musicais), e o conhecimento de novos repertórios musicais que essa prática obriga, serem partes muito importantes no desenvolvimento musical do instrumentista (pianista).
- Também pelo facto de o trabalho em música de câmara contribuir para um alargamento das capacidades criativas e de compreensão musical dos instrumentistas de uma formação musical, pois que cada um tem vivências musicais próprias, e diferentes perspetivas de sentir, compreender e elaborar o trecho musical, dado o diferente carácter musical que a sua intervenção tem na obra.
- E porque a análise e a preparação em conjunto de uma obra, além da elasticidade exigida na execução de cada instrumentista para o seu bom entrosamento nesse conjunto, são fatores acrescidos de desenvolvimento desses músicos.

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Pelos motivos expostos na resposta ao ponto anterior, penso que Helena Costa era adepta da prática da disciplina de música de câmara nos cursos oficiais de música.

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

Por todos as razões atrás referidas, às quais atribuo obviamente igual importância, acho que a prática da disciplina de música de câmara no ensino básico e

secundário do ensino especial de música em qualquer curso de instrumento, bem como de uma maneira geral o trabalho do pianista em música de conjunto, devem ser uma constante na formação de qualquer músico.

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

- a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?**
- b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?**

(Resposta nas questões anteriores)

ENTREVISTA – Luiz de Moura e Castro

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

Conheci a Helena de Sá e Costa logo depois de me mudar para os Estados Unidos como Professor da Texas Christian University em Fort Worth, TX em 1972. Tive a ocasião de organizar alguns concertos para ela. Fizemos amizade imediatamente pelos Juventudes Musicales e ela me contratou junto com a Dona Ophelia Diogo Costa (diretora dos Juventudes Musicales de Porto) para vir todos os anos trabalhar com seus alunos.

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Sim, ouvi-a tocar sonatas e trios com a sua irmã a violoncelista Madalena de Sá e Costa.

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

Cheguei a tocar o *Andante e Variações* de Schumann para dois pianos com a Dona Helena de Sá e Costa nos Estados Unidos e Brasil. Que beleza e variedade de som, elegância e bom gosto. O que me chamou a atenção foi a pureza de estilo, desde Bach até os modernos. Ela era inigualável em Portugal.

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

Nunca me perguntei especificamente, mas tenho certeza que seria positiva pela sua formação com Edwin Fischer (com quem tocou mais do que 25 programas a dois pianos) a amizade da sua família com Pablo Casals e Sándor Végh.

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Também estou convencido que sim. Já havia tendência para a transformação nas disciplinas por causa da adaptação ao modelo americano onde a música de câmara aparece em todos os níveis.

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

Sim, a prática da música de câmara utiliza recursos estéticos especialmente além do piano solo. Elas levam o aluno a uma pesquisa mais profunda do texto. Também obriga o aluno a sair das suas peculiaridades de tocar - adaptando-se aos outros instrumentos.

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?

b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?

A música de câmara é indispensável. Para aumentar as possibilidades de tocar além como pianista solista ou virtuoso. O piano colaborativo compreende também um acompanhamento e estende ainda mais as possibilidades de emprego como pianista músico.

ENTREVISTA – Manuela Gouveia

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

A primeira vez que vi a pianista Helena de Sá e Costa foi no dia em que fiz um pequeno recital, tinha cinco anos e meio. A partir desse dia fui aluna dela e nunca mais deixei de o ser. Continuei sempre a receber os seus conselhos até pouco antes da sua morte.

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Durante todos esses anos tive o prazer de ouvir Helena Costa em inúmeras ocasiões, tanto em Portugal como no estrangeiro, onde a acompanhei muitas vezes, atuando como solista e em grupos de câmara.

Música de Câmara fazia-a essencial e regularmente com sua irmã Madalena, violoncelista, e em trio com o violinista francês Henri Mouton – “Trio Portugália”. Tanto este duo como este trio foram famosos na altura.

Também a ouvi inúmeras vezes com orquestra e outros agrupamentos de câmara.

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

Tive o privilégio de acompanhar muito perto a vida e o trabalho de Helena Costa, como aluna e amiga. Na minha memória, retenho o exemplo da sua disciplina e os concertos em que as duas irmãs tocavam de memória! Muito impressionante também o trabalho que fiz com ela nos concertos para cravo (piano) de Bach, em que nos transmitiu os ensinamentos e a herança do trabalho com Edwin Fischer.

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

Helena Costa sempre foi defensora do trabalho camerístico. Não só defensora, mas achando-o uma necessidade para a formação de um músico. Ela própria foi um exemplo vivo dessa necessidade, por toda a sua atividade camerística. A ela devo os meus primeiros passos neste domínio. A herança que dela recebi foi uma “visão universalista” da música em toda a sua dimensão. A necessidade que o músico intérprete tem de possuir um conhecimento abrangente em todas as áreas artísticas – história da Música, da Literatura, das Artes, de cultura linguística, num aumento constante destes mesmos conhecimentos. Neste contexto o trabalho de conjunto é especialmente enriquecedor – um intercambio artístico-cultural. Esta foi também uma das suas grandes mensagens – primeiro o conhecimento geral, depois o especializado.

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Absolutamente. Baseio-me no seu exemplo e nos seus ensinamentos. Sempre incitou e animou os seus alunos a fazerem música de câmara. Foi ela que me sugeriu tocar com vários agrupamentos de câmara - em duo, em trio com colegas e também com sua irmã Madalena. Nas suas classes organizava programas “em grupo” apresentando obras completas como os “24 Prelúdios de Chopin”, os “24 Prelúdios e Fugas” e os “concertos de Bach”, as “Sonatas de Beethoven” e outras. Ela mesma fazia os acompanhamentos de redução de orquestra quando os alunos apresentavam os concertos na altura dos exames.

Em Portugal, a disciplina “Música de Câmara” não existia. Em escolas estrangeiras, essa disciplina existiu desde sempre. Faz parte do curso de instrumento – neste caso, o piano. Helena Costa animou sempre os alunos a continuarem a sua formação no estrangeiro (no meu caso na Alemanha) onde, por exemplo, podiam preencher lacunas como esta.

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

Creio ser absolutamente necessário e quanto mais cedo, melhor. Fazer música em conjunto enriquece e completa a formação do músico-intérprete. Através da “comunicação” musical no próprio grupo se aprende a comunicar com o público ouvinte – e aqui está o sentido da Música.

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

- a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?**
- b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?**

Evidentemente. Dentro duma escola ou estabelecimento de ensino musical não é difícil agrupar alunos em vários conjuntos, dentro de um mesmo nível de aprendizagem.

- i. É imprescindível. Baseio-me nas respostas 4, 5 e 6.
- ii. Reformulando a programação do ensino, introduzindo o repertório de câmara como disciplina obrigatória. Os professores poderão ajudar os alunos a formarem grupos de câmara.

As classes devem ser orientadas por professores com experiência nesta matéria. Esta disciplina deve fazer parte da formação de qualquer músico. O piano é o instrumento que pode tocar com todos os outros. A literatura existente para agrupamentos de câmara com piano é riquíssima, tanto em qualidade como em quantidade.

Para um pianista é essencial o conhecimento desta literatura que completa a literatura.

O trabalho camerístico é, sem dúvida, um enriquecimento necessário no aspeto da interpretação, no desenvolvimento auditivo e no desenvolvimento da técnica pianística.

ENTREVISTA – Sofia Lourenço

1. Em que momento da sua vida e em que contexto tomou contacto com a pianista Helena Sá e Costa?

Comecei a estudar com a Professora Helena Sá e Costa em 1976, pela mão da minha primeira Professora de piano, Maria da Glória Moreira, com quem tinha iniciado a aprendizagem de piano em 1972, na Juventude Musical Portuguesa, na rua da Restauração, na cidade do Porto.

2. Alguma vez ouviu Helena Sá e Costa tocar em conjunto com alguém? Se sim, em qual formação camerística?

Sim, ouvi Helena Sá e Costa tocar com diversos músicos e alunos, em várias ocasiões. Recordo-me dela a tocar com a irmã, Madalena Sá e Costa, em várias circunstâncias, também de um concerto no Teatro Rivoli com o violinista Elmar de Oliveira, penso que com obras de Beethoven e César Franck. Depois acompanhava com frequência os seus próprios alunos, fosse em Concertos de Beethoven, Concertos de Mozart, etc.

3. O que retém mais na memória sobre o trabalho colaborativo em música de câmara sob a direção de Helena Sá e Costa?

Ela sublinhava muito a questão do ouvido, isto é, a junção e o equilíbrio rítmico e tímbrico entre o piano e o outro instrumento (ou outros instrumentos). Especificamente insistia muito com os alunos de piano, no sentido de tocarem muito com instrumentos de cordas e sopros, mas sobretudo, com canto. Ela sabia que o piano tenta sempre imitar o canto, sobretudo na técnica do *cantabile*. Acompanhar canto ao piano, é uma grande aprendizagem para melhorar a técnica ao piano e alicerçar competências de *Ensemble*.

Como sabia que esta disciplina não era obrigatória no Conservatório, nas aulas privadas que eu tinha todos os meses (e às vezes, cada 15 dias) na sua sala de Música, no Largo da Paz, 53, incentivava-nos muito a tocarmos e fazermos Música de Câmara com entusiasmo e regularidade.

4. Tem ideia de Helena Sá e Costa ser muito ou pouco defensora do trabalho camerístico? Em que se baseia para dar a resposta?

Tenho ideia que ela não só defendia a importância do trabalho camerístico, como dava o exemplo na sua atividade artística e pedagógica (que é o mais importante, nestas e noutras matérias), mantendo o Duo com a irmã, a Madalena Sá e Costa, atuando nas mais importantes capitais Europeias do mundo da Música. Elas tocaram em Berlim, em Potsdam, no Festival de Prades, a convite de Pablo Casals, etc, etc. Para além disto, mantiveram o Quarteto Portugália (com François Broos e Henri Mouton), fazendo muitos concertos em *Ensemble* como divulgadoras de Música, num tempo de Guerra e grandes dificuldades políticas e de sobrevivência, em Portugal e na Europa. Já para não falar dos concertos para 3 pianos de J. S. Bach, que Helena Sá e Costa tocou com os seus pais, Leonilda Moreira de Sá e Costa e Luiz Costa, e para 4 pianos, com Edwin Fischer, por exemplo, ocasiões que me parecem paradigmáticas e essenciais, no que diz respeito à importância que Helena Sá e Costa dedicava ao trabalho de Música de Câmara, enquanto artista e enquanto pedagoga.

5. Pensa que Helena Sá e Costa seria adepta da implementação de uma disciplina de música de câmara no curso oficial de música?

Não tenho dúvidas sobre isto. Penso até que teve oportunidade de o fazer na prática, no exercício do seu cargo de Presidente do Conselho Científico da Escola Superior de Música do Instituto Politécnico do Porto (hoje, ESMAE, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo), a partir de 1986/ 1987, quando da aprovação em Diário de República, dos primeiros Cursos de Bacharelato em Música (Instrumento Piano). Estes cursos, que nos anos 90 evoluíram para um curso de duração de 4 anos (e não 3 anos), de grau de Licenciatura, incluíam uma disciplina anual, com duração de 4 anos letivos de Música de Câmara. Existiam duos de piano, trios com cordas e sopros, nos agrupamentos possíveis à altura, adaptados à realidade de uma Escola Superior de Música.

Foi o Conselho Científico presidido por Helena Sá e Costa (que incluía a Comissão Instaladora da Escola Superior de Música, à data, Maria Teresa de Macedo – Presidente-, Fernando Jorge Azevedo e Filipe Pires – Vogais-, Manuel Ivo Cruz, António Ferreira dos Santos, António Meneres Barbosa) que aprovou esta organização curricular. Estou certa que ela teve uma grande influência na tomada destas decisões de ordem pedagógica e artística.

6. Considera que deve ser implementada uma disciplina de música de câmara no currículo dos cursos básico e secundário do ensino especializado da música? Pode justificar a sua resposta?

Considero que sim. As inegáveis vantagens no desenvolvimento de competências de socialização e cidadania que advêm de fazer música em *Ensemble* devem ser sempre defendidas e reforçadas. Para além da essencial urgência de tocar com um outro instrumento para desenvolver o ouvido interior, ou seja, a nossa capacidade da audição, é muito importante para procurar ser capaz de respirar em simultâneo com outro instrumentista, por exemplo, ou começar e terminar em simultâneo, por exemplo, “respirando” juntos. A experiência extraordinária da aprendizagem de um instrumento musical deve passar certamente pelo encantamento e pela descoberta da experiência única de fazer música, também em *Ensemble*.

7. Mais concretamente no caso dos alunos de piano, concorda que deveriam ter mais oportunidades de tocar em conjunto?

a. Será que estas atividades teriam importância na sua formação?

Estas atividades são de primordial importância na sua formação, ainda para mais tratando-se de um instrumento harmónico, como é o caso do piano. A espécie de gueto para o qual são remetidos os alunos de piano em certas direções de ensino muito compartimentado, supostamente de alto nível, são extremamente negativas, e pouco versáteis, no sentido não só a nível motivacional de crianças e jovens, mas também no que diz respeito à falta de aquisição de competências técnicas e artísticas muito importantes para atingir um nível de performance de excelência.

b. Se sim, que sugestões pode apresentar para alterar esta situação?

Posso dar a sugestão da criação da disciplina de Música de Câmara como obrigatória na formação específica. As vantagens e as consequências extraordinárias a curto e médio prazo vão ser notadas, estou convicta desta realidade.

Anexo VI – Grelha sinopse de alguns concertos de música de câmara realizados por Helena Sá e Costa

Data	Compositores	Obra	Intérpretes	Local
7-mar-1939	Saint-Saens	<i>Concerto nº1 para Violoncelo, opu 33</i>	Helena Sá e Costa (pn) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Teatro S. João
7-mar-1939	Vivaldi	<i>Concerto para violoncelo em Ré M, RV403</i>	Helena Sá e Costa (pn) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Teatro S. João
24-abr-1940	Schubert, Franz	<i>An die Leier, Op.56 no.2</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Anónimo	<i>Canção sobre um poema de Clément Marot</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Schubert, Franz	<i>Der Jüngling an der Quelle, D.300</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Schubert, Franz	<i>Der Musensohn, Op.92 no.1</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Schubert, Franz	<i>Der Wanderer, Op.4 no.1</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Ravel, Maurice	<i>Don Quichotte à Dulcinée, M.84</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Anónimo	<i>En venant de Lyon</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Anónimo	<i>L'amour de moi</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Duparc, Henri	<i>Le manoir de Rosemonde</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Ravel, Maurice	<i>Les grands vents venus d'outre-mer, M.48</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Rameau, Jean-Philippe	<i>Les indes Galantes, "Invocação au Soleil"</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Duparc, Henri	<i>L'invitation au voyage</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Fauré, Gabriel	<i>Poèmes d'un jour, Op.21</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Ravel, Maurice	<i>Ronsard à son âme, M.75</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-abr-1940	Schubert, Franz	<i>Schwanengesang, "Der Doppelgänger", D.957 no.13</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Mussorgsky, Modest	<i>Canções e Danças da Morte</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Beydts, Louis	<i>Ami d'enfance</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João

26-abr-1940	Beethoven, Ludwig van	<i>An die ferne Geliebte, Op.98</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Berlioz, Hector	<i>Damnation de Faust, H 111, "Devant la maison"</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Don Giovanni, K.527, "Deh vieni alla finestra"</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Hahn, Reynaldo	<i>D'une prison</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Gaubert, Philippe	<i>La Cloche fêlée</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Debussy, Claude	<i>Mandoline, L.29</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Hahn, Reynaldo	<i>Paysage</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Hubeau, Jean	<i>Quatre chansons de Paul Fort: IV. "La ronde autour du monde"</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Schubert, Franz	<i>Schwanengesang, "Ständchen", D.957 no.4</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Gounod, Charles	<i>Sérénade</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
26-abr-1940	Brahms, Johannes	<i>Vergebliches Ständchen, Op.84 no.4</i>	Martial Singher (Bar), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
25-jul-1941	Tscherepnin, Alexander	<i>Sonata no.3 para Violoncelo, Op.30 no.2</i>	Paul Grümmer (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
25-jul-1941	Graener, Paul	<i>Sonata para Violoncelo Op.101</i>	Paul Grümmer (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
25-jul-1941	Kilpinen, Yrjö	<i>Sonata para Violoncelo, Op.90</i>	Paul Grümmer (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
15-mai-1942	Jongen, Joseph	<i>Légende Naïve, Op.59</i>	Philippe Newman (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
15-mai-1942	Scott, Cyrill	<i>Lotus Land, Op.47 no.1</i>	Philippe Newman (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
15-mai-1942	Kreisler, Fritz	<i>Praeludium und Allegro (ao estilo de Pugnani)</i>	Philippe Newman (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
15-mai-1942	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Sonata no.18 para Violino, K.308</i>	Philippe Newman (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
15-mai-1942	Franck, César	<i>Sonata para Violino, FWV 8</i>	Philippe Newman (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
27-mai-1942	Franck, César	<i>Sonata em Lá M</i>	Phillipe Newman (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Sala do Sindicato Nacional dos Músicos (Conservatório Nacional)
9-jun-1942	Brahms, Johannes	<i>Sonata em mi m</i>	Maria Isaura Pavia de Magalhães (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pn)?	Sala do Sindicato Nacional dos Músicos (Conservatório Nacional)
20-jun-1942	Costa, Luiz	<i>Andantino e Scherzo</i>	Helena Moreira de Sá e Costa (2 pianos)	Sala do Sindicato Nacional dos Músicos (Conservatório Nacional)

7- jan- 1947	Granados, Enrique	<i>Danza Española</i> (trans. Kreisler)	Arthur Grumiaux (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
7- jan- 1947	Falla, Manuel de	<i>La Vida Breve,</i> <i>Danza Española</i> <i>no.1</i>	Arthur Grumiaux (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
7- jan- 1947	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Sonata no.32 para</i> <i>Violino, K.454</i>	Arthur Grumiaux (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
7- jan- 1947	Franck, César	<i>Sonata para</i> <i>Violino, FWV 8</i>	Arthur Grumiaux (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
7- jan- 1947	Ravel, Maurice	<i>Tzigane, M.76</i>	Arthur Grumiaux (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
7- jan- 1947	Ravel, Maurice	<i>Vocalise, Etudo em</i> <i>forma de</i> <i>Habanera, M.51</i>	Arthur Grumiaux (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
12- jan- 1948	Sarasate, Pablo	<i>Danças</i> <i>Espanholas, Op.23,</i> <i>Playera</i>	Giovanni Bagarotti (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
12- jan- 1948	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Sonata no.24 para</i> <i>Violino K.376</i>	Giovanni Bagarotti (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
12- jan- 1948	Beethoven, Ludwig van	<i>Sonata no.9 para</i> <i>Violino, Op.47</i>	Giovanni Bagarotti (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
12- jan- 1948	Debussy, Claude	<i>Sonata para</i> <i>Violino, L.140</i>	Giovanni Bagarotti (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
12- jan- 1948	Schubert, Franz	<i>Sonatina em Ré M,</i> <i>Op.137 no.1</i>	Giovanni Bagarotti (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
12- jan- 1948	Kreisler, Fritz	<i>Tambourin</i> <i>Chinois, Op.3</i>	Giovanni Bagarotti (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
12- jan- 1948	Kreisler, Fritz	<i>Variações sobre</i> <i>um tema de Corelli</i> <i>(ao estilo de</i> <i>Tartini)</i>	Giovanni Bagarotti (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21- jan- 1949	Grieg, Edvard	<i>Jeg elsker dig,</i> <i>Op.5 no.3</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21- jan- 1949	Gluck, Christoph Willibald	<i>Alceste, Wq.44,</i> <i>"Divinites du Styx"</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21- jan- 1949	Debussy, Claude	<i>Ariettes Oubliées,</i> <i>"Il pleut</i> <i>doucement sur la</i> <i>ville", L.60 no.2</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21- jan- 1949	Rodrigo, María	<i>Ayes, Tres</i> <i>Canciones para</i> <i>Canto y Piano</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21- jan- 1949	Strauss, Richard	<i>Cäcilie, Op.27 no.2</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21- jan- 1949	Montsalvatg e, Xavier	<i>Canciones Negras:</i> <i>"Canción para</i> <i>dormir a un</i> <i>negrito"*</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21- jan- 1949	Falla, Manuel de	<i>Canções Populares</i> <i>Espanholas, "Jota"</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21- jan- 1949	Rodrigo, Joaquin	<i>Cuatro madrigales</i> <i>amatorios, "De los</i> <i>álamos vengo,</i> <i>madre!"</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21- jan- 1949	Weber, Carl Maria von	<i>Der Freischütz,</i> <i>Op.77, "Leise,</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João

		<i>leise, fromme weise"</i>		
21-jan-1949	Schumann, Robert	<i>Dichterliebe, "Ich grolle nicht", Op.48 no.7</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Purcell, Henry	<i>Dido and Aeneas, Z.626, "When I'm laid in earth"</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Romero, Alfredo	<i>En las fuentes de Aranjuez</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Strauss, Richard	<i>Gedichte aus Letzte Blätter, "Zueignung", Op.10 no.1</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Wagner, Richard	<i>Gedichte für eine Frauenstimme, "Träume", WWV 91, no.5</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Halffter, Ernesto	<i>La corza blanca</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Castelnuovo-Tedesco, Mario	<i>La Pastorella</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Fauré, Gabriel	<i>Les roses d'Ispahan, Op.39 no.4</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Duparc, Henri	<i>L'invitation au voyage</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Guridi Bidaola, Jesús	<i>Mañanita de San Juan</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Respighi, Ottorino	<i>Nocte, P.97 no.1</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Liszt, Franz	<i>O komm im Traum, S.282</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
21-jan-1949	Granados, Enrique	<i>Tonadilla</i>	Toñy Rosado (S), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
8-mai-1950	Costa, Luiz	<i>Sonatina para violino e piano</i>	Henri Mouton (vl), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Cinema Júlio Diniz
8-mai-1950	Costa, Luiz	<i>Quinteto para piano e instrumentos de arco</i>	Helena Sá e Costa (pn), Rafael Martinez, Hermes Kriales, Fausto Caldeira e Celso de Carvalho	Cinema Júlio Diniz
24-nov-1950	Bloch, Ernest	<i>From Jewish Life, Prayer</i>	Zara Nelsova (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-nov-1950	Prokofiev, Sergey	<i>Romeo et Julieta, Op.64, "Máscaras"</i>	Zara Nelsova (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-nov-1950	Dvorák, Antonín	<i>Rondó, Op.94</i>	Zara Nelsova (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-nov-1950	Schubert, Franz	<i>Sonata Arpeggione, D.821</i>	Zara Nelsova (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-nov-1950	Beethoven, Ludwig van	<i>Sonata no.3 para Violoncelo, Op.69</i>	Zara Nelsova (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
24-nov-1950	Boccherini, Luigi	<i>Sonata no.6 para Violoncelo, G.4</i>	Zara Nelsova (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João

24-nov-1950	Tchaikovsky, Pyotr	<i>Variações sobre um tema Rococó, Op.33</i>	Zara Nelsova (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
19-jan-1951	Bach, Johann Sebastian	<i>Concerto para 2 Pianos, em Dó m, BWV 1060</i>	Helena Moreira de Sá e Costa (pf), Edwin Fischer (pf), Academia de Instrumentistas de Câmara de Lisboa (dir. Maxim Jacobsen): Leonor Alves de Sousa Prado (vl), Lídia de Carvalho Conceição (vl), Eduardo Mendes (vl), João Nogueira (vl), Elvira Borsatti da Fonseca (vl), Maria Emília Venâncio (vl), Camila Santos (vl), Sara Afonso (vl), Silva Pereira (vla), Maria da Luz Antunes (vla), Clara Félix da Costa (vla), Celestina de Moraes Ferreira (vla), Fernando Costa (vlc), Filipe Lorient (vlc), Alvaro Silva (cb)	Teatro S. João
19-jan-1951	Bach, Johann Sebastian	<i>Concerto para 3 Pianos em Dó M, BWV 1064</i>	Edwin Fischer (pf), Helena Moreira de Sá e Costa (pf), Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco (pf), Academia de Instrumentistas de Câmara de Lisboa (dir. Maxim Jacobsen): Leonor Alves de Sousa Prado (vl), Lídia de Carvalho Conceição (vl), Eduardo Mendes (vl), João Nogueira (vl), Elvira Borsatti da Fonseca (vl), Maria Emília Venâncio (vl), Camila Santos (vl), Sara Afonso (vl), Silva Pereira (vla), Maria da Luz Antunes (vla), Clara Félix da Costa (vla), Celestina de Moraes Ferreira (vla), Fernando Costa (vlc), Filipe Lorient (vlc), Alvaro Silva (cb)	Teatro S. João
19-jan-1951	Bach, Johann Sebastian	<i>Concerto para 4 Pianos em Lá m, BWV 1065</i>	Edwin Fischer (pf), Helena Moreira de Sá e Costa (pf), Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco (pf), José Carlos Sequeira Costa (pf), Academia de Instrumentistas de Câmara de Lisboa (dir. Maxim Jacobsen): Leonor Alves de Sousa Prado (vl), Lídia de Carvalho Conceição (vl), Eduardo Mendes (vl), João Nogueira (vl), Elvira Borsatti da Fonseca (vl), Maria Emília Venâncio (vl), Camila Santos (vl), Sara Afonso (vl), Silva Pereira (vla), Maria da Luz Antunes (vla), Clara Félix da Costa (vla), Celestina de Moraes Ferreira (vla), Fernando Costa (vlc), Filipe Lorient (vlc), Alvaro Silva (cb)	Teatro S. João
3-mar-1952	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Sonata em Ré M a 4 mãos</i>	Maria Teresa Ribas Gonçalves de Azevedo (pn), Helena Moreira de Sá e Costa (pn)	Salão do Conservatório de Música do Porto (Audição Final do Curso Mozart)
3-mar-1952	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Sonata em Ré M a 2 pianos</i>	Maria da Conceição Guedes Gonçalves (pn), Helena Moreira de Sá e Costa (pn)	Salão do Conservatório de Música do Porto (Audição Final do Curso Mozart)
17-nov-1953	Gluck, Christoph Willibald	<i>Melodia</i>	Helena Sá e Costa (pn) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Salão Nobre da Faculdade de Medicina do Porto
17-nov-1953	Sammartini, Giovanni Battista	<i>Sonata em sol menor</i>	Helena Sá e Costa (pn) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Salão Nobre da Faculdade de Medicina do Porto
17-nov-1953	Boccherini, Luigi	<i>Rondó</i>	Helena Sá e Costa (pn) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Salão Nobre da Faculdade de Medicina do Porto
17-nov-1953	Reger, Max	<i>Romanza</i>	Helena Sá e Costa (pn) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Salão Nobre da Faculdade de Medicina do Porto
17-nov-1953	Ravel, Maurice	<i>Peça em forma de Habanera</i>	Helena Sá e Costa (pn) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Salão Nobre da Faculdade de Medicina do Porto
17-nov-1953	Lopes-Graça, Fernando	<i>Embaló</i>	Helena Sá e Costa (pn) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Salão Nobre da Faculdade de Medicina do Porto
17-nov-1953	Falla, Manuel	<i>Dança Ritual do Fogo</i>	Helena Sá e Costa (pn) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Salão Nobre da Faculdade de Medicina do Porto
12-jan-1954	Beethoven, Ludwig van	<i>Quarteto opus 16 em Mi bemol</i>	<i>Quarteto Portugália</i> : Helena Sá e Costa (pn), Henri Mouton (vl), François Broos (vla) e Madalena Sá e Costa (vlc)	Salão do Conservatório de Música do Porto

10-abr-1954	Bach, Johann Sebastian	<i>Concerto para 2 Pianos em Dó M, BWV 1061</i>	Edwin Fischer (pf), Helena Moreira de Sá e Costa (pf), Academia de Instrumentistas de Câmara de Lisboa: Leonor Alves de Sousa Prado (vl), Vasco Barbosa (vl), Lídia de Carvalho Conceição (vl), Dominic Vaz (vl), Pedro Lamy Reis (vl), João Nogueira (vl), Maria Emília Venâncio Cardoso (vl), Camila Santos (vl), Alfredo David (vl), João Luís Silveira (vl), Silva Pereira (vla), Fausto Caldeira (vla), Maria da Luz Antunes (vla), Fernando Costa (vlc), Filipe Loriente (vlc), Álvaro Silva (cb)	Teatro S. João
10-abr-1954	Bach, Johann Sebastian	<i>Concerto para 3 Pianos em Ré m, BWV 1063</i>	Edwin Fischer (pf), Helena Moreira de Sá e Costa (pf), Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco (pf), Academia de Instrumentistas de Câmara de Lisboa: Leonor Alves de Sousa Prado (vl), Vasco Barbosa (vl), Lídia de Carvalho Conceição (vl), Dominic Vaz (vl), Pedro Lamy Reis (vl), João Nogueira (vl), Maria Emília Venâncio Cardoso (vl), Camila Santos (vl), Alfredo David (vl), João Luís Silveira (vl), Silva Pereira (vla), Fausto Caldeira (vla), Maria da Luz Antunes (vla), Fernando Costa (vlc), Filipe Loriente (vlc), Álvaro Silva (cb)	Teatro S. João
10-abr-1954	Bach, Johann Sebastian	<i>Concerto para 4 Pianos em Lá m, BWV 1065</i>	Edwin Fischer (pf), Helena Moreira de Sá e Costa (pf), Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco (pf), Maria Cristina Lino Pimentel (pf), Academia de Instrumentistas de Câmara de Lisboa: Leonor Alves de Sousa Prado (vl), Vasco Barbosa (vl), Lídia de Carvalho Conceição (vl), Dominic Vaz (vl), Pedro Lamy Reis (vl), João Nogueira (vl), Maria Emília Venâncio Cardoso (vl), Camila Santos (vl), Alfredo David (vl), João Luís Silveira (vl), Silva Pereira (vla), Fausto Caldeira (vla), Maria da Luz Antunes (vla), Fernando Costa (vlc), Filipe Loriente (vlc), Álvaro Silva (cb)	Teatro S. João
2-fev-1955	Beethoven, Ludwig van	<i>Sonata no.3 para Violoncelo, Op.69</i>	Ludwig Hoelscher (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
2-fev-1955	Strauss, Richard	<i>Sonata para Violoncelo, Op.6</i>	Ludwig Hoelscher (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
4-nov-1955	Fauré, Gabriel	<i>Quarteto em Dó menor</i>	<i>Quarteto Portugália: Helena Sá e Costa (pn), Henri Mouton (vl), François Broos (vla) e Madalena Sá e Costa (vlc)</i>	Salão do Conservatório de Música do Porto
19-nov-1956	Schubert, Franz	<i>Sonata Arpeggione, D.821</i>	Maurice Gendron (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
19-nov-1956	Boccherini, Luigi	<i>Sonata no.6 para Violoncelo, G.4</i>	Maurice Gendron (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
19-nov-1956	Tchaikovsky, Pyotr	<i>Variações sobre um tema Rococó, Op.33</i>	Maurice Gendron (vlc), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
16-mar-1962	Händel, Georg Friedrich	<i>Amadigi di Gaula, HWV 11, "Ah! Spietato"</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
16-mar-1962	Händel, Georg Friedrich	<i>Giulio Cesare, HWV 17, "Piangeró la sorte mia"</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
16-mar-1962	Marcello, Benedetto	<i>Il mio bel foco</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
16-mar-1962	Duparc, Henri	<i>La vie Antérieure</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
16-mar-1962	Duparc, Henri	<i>Lamento</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João

16-mar-1962	Duparc, Henri	<i>Phidylé</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
16-mar-1962	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Ridente la calma, K.152</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
16-mar-1962	Pergolesi, Giovanni Battista	<i>Se tu m'ami</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
16-mar-1962	Carissimi, Giacomo	<i>Vittoria, mio core</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João
16-mar-1962	Brahms, Johannes	<i>Zigeunerlieder, Op.103</i>	Rita Gorr (Mz), Helena Moreira de Sá e Costa (pf)	Teatro S. João

Anexo VII – Notas biográficas de músicos que tocaram com Helena Sá e Costa

Arthur Grumiaux

https://es.wikipedia.org/wiki/Arthur_Grumiaux



Arthur Grumiaux foi um violinista belga nascido a 21 de março de 1921, em Villers-Perwin. A sua forma de tocar foi muitas vezes comparada à do violinista belga Eugène Ysaÿe e à do violinista espanhol Pablo Sarasate. Grumiaux nasceu numa família proletária e foi com o seu avô que começou os seus estudos musicais aos 4 anos. Mais tarde, no Conservatório de Charleroi, ganhou o seu primeiro prémio, aos 11 anos. No ano seguinte, prosseguiu os seus estudos no Conservatório Real de Bruxelas, onde trabalhou com Alfred Dubois e Jean Absil. Em 1939, recebeu dois prémios: Vieuxtemps e Prume e, em 1940, o governo belga premiou-o com o Prix de Virtuosité. Durante estes anos, teve aulas particulares de composição com George Enescu, em Paris. O seu primeiro grande concerto foi em 1929, no Palais des Beaux Arts, em Bruxelas, onde interpretou o Concerto para Violino de Mendelssohn, com a Orquestra Filarmónica de Bruxelas, dirigido por Charles Munch. Em 1945, tocou no Reino Unido com a BBC Symphony Orchestra, tendo desenvolvido uma atividade intensa de concertista a partir deste momento. Recebeu o apoio do produtor de Walter Legge, para quem começou a gravar vários álbuns, especialmente com a Orquestra da BBC e com o pianista Gerald Moore. Enquanto performer de música de câmara, é lembrado particularmente pela sua estreita colaboração com a pianista Clara Haskil, cuja morte em 1960 o afetou profundamente (Clara Haskil caiu de uma escada na estação de comboios quando estava a viajar para dar um concerto com Grumiaux). Foi ainda nomeado professor de violino do Conservatório Real de

Bruxelas, onde tinha estudado. Enquanto professor, dava muita importância ao fraseado, à qualidade de som e à formação técnica do intérprete. Apesar de sofrer de diabetes, Grumiaux manteve sempre uma intensa atividade como solista, particularmente na Europa Ocidental, tendo gravado inúmeros discos. Morreu inesperadamente em Bruxelas, aos 65 anos (16 de outubro de 1986). Grumiaux tinha dois violinos: um Guarneri de 1744 e um Stradivarius de 1727 e ainda tinha outro construído em 1866 por Jean-Baptiste Vuillaume, tendo este passado a pertencer a Jennifer Koh.

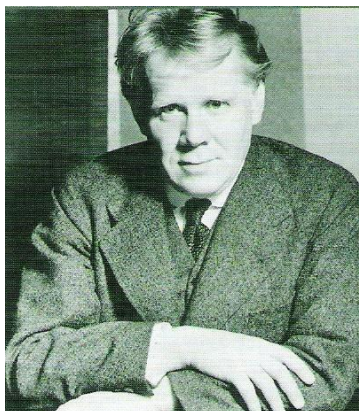
Celso de Carvalho

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Celso_de_Carvalho_\(m%C3%BAtico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Celso_de_Carvalho_(m%C3%BAtico))

Celso de Carvalho (24 de janeiro de 1950 – 10 de agosto de 1998) foi um violoncelista português, filho de um também violoncelista homónimo, que integrou sucessivamente as Orquestras Sinfónica do Porto e Sinfónica da Emissora Nacional. Pertenceu ao grupo Plexus, onde estavam também Carlos Zíngaro, Luís Pedro Fonseca, Jorge Valente e José Alberto Teixeira Lopes. Em 1969, lançaram o EP “Paraíso Amanhã”, com supervisão e direção musical de José Cid e António Moniz Pereira. Nesse disco, Celso de Carvalho tocava violoncelo, violoncelo elétrico e baixo. Lançou a solo o disco “Celsianices”, uma edição de autor do qual foram apenas prensados trinta exemplares, numerados e assinados. Participou em gravações de estúdio ou em concertos de diversos artistas nacionais e estrangeiros, como o Quarteto 1111, José Afonso, Rão Kyao, Filipe Mendes, António Pinho Vargas, Steve Potts, Gunther Hampel, Marcos Resende, Né Ladeiras, Jerry Marotta, António Emiliano, Chico Buarque, Ramuntcho Matta, Amélia Muge, Ala dos Namorados e Francisco Filipe Martins. Morreu a 10 de agosto de 1998, após luta contra o cancro.

Edwin Fischer

<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Fischer-Edwin.htm>



Edwin Fischer (6 de outubro de 1886 – 24 de janeiro de 1960) foi um pianista, maestro e pedagogo suíço, nascido na Basileia. É considerado um dos maiores pianistas do século XX, particularmente do repertório germânico tradicional, como Bach, Beethoven, Brahms e Schubert. É também considerado um dos melhores professores de piano dos tempos modernos. Estudou no Conservatório de Basileia entre 1894 e 1904, onde trabalhou com Hans Huber, tendo prosseguido os seus estudos no Conservatório Stern, com Martin Krause (1904-1905). Em 1914, com a Primeira Grande Guerra, voltou à Suíça. Entre 1926 e 1928, foi maestro da Lübeck Musikverein em Lübeck e, de 1928 a 1932, dirigiu em Munique, como diretor do Bachverein. Em 1932, formou a sua própria orquestra de música de câmara, sendo um dos primeiros interessados em apresentar a música barroca com as condições e instrumentos mais próximos da época, tendo dirigido e tocado simultaneamente os concertos de Mozart. Em 1932, Fischer regressou a Berlim, sucedendo a Artur Schnabel no papel de professor da Berlin für Musik Hochschule. Em 1942, regressou à sua terra natal. Bem como recitais a solo e com orquestras, Fischer também fazia muita música de câmara. Na Suíça, formou um trio com o violoncelista Enrico Mainardi e o violinista Georg Kulenkampff (que foi substituído por Wolfgang Schneiderhan após a sua morte). Após a Segunda Grande Guerra, Fischer retomou a sua carreira, aparecendo em concertos de música de câmara e a solo por toda a Europa e dando masterclasses em Lucerna entre 1945 e 1958 que tiveram muita procura e sucesso (tendo tido alunos futuros pianistas como Alfred Brendel e Daniel Barenboim). Foi o criador da fundação Edwin-Fischer-Stiftung, para apoiar o início de carreiras promissoras de jovens músicos, mas também para ajudar outros músicos necessitados. Enquanto pedagogo, publicou livros importantíssimos sobre interpretação musical e ensino. Editou também

obras de Bach, Mozart, Beethoven, compositores muito defendidos e tocados por ele. Alguns dos seus livros foram “JS Bach” (Postdam, 1945), “Musikalische Betrachtungen” (Wiesbaden, 1949, tradução em inglês, 1951, *Reflexões sobre a música*), “Ludwig van Beethoven Klaviersonaten” (Wiesbaden, 1956, tradução em inglês, 1959) e “Von den Aufgaben des Musikers” (Wiesbaden, 1960). Edwin Fischer fez também uma série de gravações, incluindo a primeira gravação completa de *O Cravo Bem Temperado* de Bach, gravado pela EMI, entre 1933 e 1936. Este é um dos marcos da discografia de Bach, visto Fischer não usar os recursos do instrumento moderno meramente para embelezar. Fischer também acompanhou Elizabeth Schwarzkopf e a sua última colaboração foi com o violinista Gioconda de Vito. Durante as sessões de gravações das sonatas nº1 e nº3 para violino de Brahms, Fischer teve de se deslocar para Londres, para um tratamento médico, onde lhe foi comunicado que estava gravemente doente. Morreu pouco tempo depois, em Zurique.

François Broos

https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/2736/1/TM_JOANA_FONSECA.pdf

François Broos (1903-2002) aprofundou os seus estudos de viola de arco no Conservatório de Paris com o violista francês Maurice Vieux, cujo método de ensino marcou a história da viola de arco em França. Em 1924, recebeu o seu primeiro prémio, tendo sido nomeado como membro da orquestra da Rádio Belga. Em 1930, centrava a sua atividade como docente no Conservatório de Bruxelas e como membro do quarteto da Rainha Elizabeth da Bélgica. A Segunda Grande Guerra veio prejudicar o seu percurso profissional, tendo sido expulso da Bélgica em 1944. Por intermédio de um amigo da Rainha Elizabeth, em 1945, François Broos viajou para Portugal, tendo-se instalado na cidade do Porto. Aí, dedicou a sua atividade docente exclusivamente ao ensino da viola de arco e desempenhou o cargo de violista na Orquestra da Rádio Difusão Portuguesa. Segundo Ana Bela Chaves, François Broos procurava transmitir aos alunos que a técnica deveria ser o meio para transmitir a música. Desta forma, seriam observados como intérpretes para servir a música, a serviço da arte, e não como uma mecânica. Constituiu também um marco importante no contexto artístico e musical, pelo facto de ter sido

intérprete e dedicatório de inúmeras obras de compositores como Armando José Fernandes, Cláudio Carneiro, Fernando Lopes-Graça, Joly Braga Santos e Luiz Costa. É de realçar também a sua participação como violetista no Quarteto Portugália, juntamente com a pianista Helena Sá e Costa, a sua irmã violoncelista Madalena Sá e Costa e o violinista Henri Mouton. Este ensemble viria a ser considerado um dos grupos instrumentais mais importantes no desenvolvimento do panorama musical da cidade do Porto. Em 1956, deslocou-se para Lisboa onde exerceu funções como primeiro violetista da Orquestra de Rádio de Lisboa e como professor no Conservatório de Música, até 1973. Por fim, é ainda de salientar que François Broos deu origem a um vasto grupo de violetistas, seus discípulos, como Ana Bela Chaves, António Oliveira e Silva, Isabel Pimentel, José Luís Duarte, Leonor Braga Santos e Teresa Abreu, prestigiados intérpretes da atualidade.

Giovanni Bagarotti

<http://www.imdb.com/name/nm1509098/bio>



Famoso violinista italiano. Morreu a 18 de junho de 1944.

Henri Mouton

<https://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/23561/1/AN2-N560-P454.png>

Violinista francês, membro do Quarteto Portugália e primeiro violino da Orquestra de Paris. Foi também professor da classe de aperfeiçoamento de violino do Conservatório de Música do Porto e antigo primeiro violinista da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto.

Hermes Kriales

Violinista, muito talentoso. Tocou em várias orquestras espanholas e colaborou por diversas vezes em concertos em Portugal. Foi concertino da O.R.T.V.E Fez muita música de câmara em Espanha e Portugal, nomeadamente como membro do famoso "Quinteto Espanhol". Foi professor do Real Conservatório Superior de Música de Madrid. Obteve o título de Don Hermes Kriales Castrillo, uma vez que para além de ter sido um importante músico do século XX em Espanha foi igualmente um importante professor, e muito requisitado.

János Starker

https://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1nos_Starker



János Starker (5 de julho de 1924 – 28 de abril de 2013) foi um violoncelista húngaro-americano. Os seus dois irmãos mais velhos eram violinistas, tendo-lhe sido dado um violoncelo no seu sexto aniversário. Sendo uma criança prodígio, Starker fez as suas

primeiras apresentações públicas entre os 6 e os 7 anos de idade. Entrou na Academia de Música Franz Liszt, em Budapeste, para estudar com Adolf Schiffer. Na sua autobiografia, Starker refere que com apenas 13 anos de idade, tocou *Konzertstück* de Dohnányi para o compositor (que era então o diretor da Academia), tendo sido o próprio a acompanhá-lo ao piano. A sua estreia profissional foi aos 14 anos, ao tocar o Concerto de Dvorák, com o aviso prévio de três horas quando o solista originalmente programado não pôde tocar. Após a guerra, Starker tornou-se o violoncelista principal da Ópera de Budapeste e da Orquestra Filarmónica de Budapeste. Deu um concerto de sucesso em Viena, tendo permanecido lá para se preparar para o *Geneva Cello Competition*, realizado em outubro de 1946. Tendo perdido para a sua aluna Eva Janzer, Starker passou um ano analisando todos os aspetos da sua técnica. Os seus estudos e exercícios que escreveu para o seu amigo George Bekefi, culminaram no seu famoso ensaio e método de violoncelo. Em Paris, fez a sua primeira gravação da monumental *Sonata opus 8* de Kodály, uma obra que algumas pessoas julgavam, nessa altura, ser tecnicamente impossível de tocar. Essa gravação ganhou o *Grand Prix du Disque*, consolidando a sua fama. Em 1948, emigrou para os Estados Unidos para se tornar violoncelista principal da Orquestra Sinfónica de Dallas, sob a direção de Antal Dorati. Em 1949, mudou-se para Nova Iorque, para ser o violoncelista principal da Metropolitan Opera, sob a direção de Fritz Reiner. Foi aí que fez as suas aclamadas gravações das Suites de J. S. Bach, tendo as suas experiências com técnicas de colocação de microfone e gravação chamado a atenção dos engenheiros e técnicos de gravação do Instituto de Tecnologia de Massachusetts. Em 1953, tornou-se violoncelista principal da Orquestra Sinfónica de Chicago, quando Fritz Reiner se tornou o diretor musical. Em 1958, Starker mudou-se para Bloomington, Indiana, onde permaneceu até ao fim da sua vida. Na Universidade Jacobs School of Music, tornou-se Professor Emérito e retomou a sua carreira a solo, dando centenas de concertos em cada continente. É um dos violoncelistas de referência para os estudantes de violoncelo.

José Carlos Sequeira Costa

https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequeira_Costa



Sequeira Costa, natural de Angola (18 de julho de 1930), é um conceituado pianista português muito admirado particularmente pelas suas interpretações do repertório do período Romântico. Em criança, mostrou excecional talento musical. Vivia em Lourenço Marques, Moçambique, e quando tinha oito anos mudou-se para Lisboa, continuando os seus estudos musicais com Vianna da Motta (um dos últimos alunos de Liszt e de Hans von Bulow), tendo desenvolvido a sua própria interpretação musical com base nas escolas Francesa e Alemã, com Mark Hamburg, Edwin Fischer, Marguerite Long e Jacques Fevrier. Aos 22 anos de idade, foi galardoado com o Prémio Internacional Marguerite Long (Paris) e, cinco anos mais tarde, fundou o Concurso Internacional de Música de Lisboa Vianna da Motta. Em 1958, foi convidado por Dmitri Shostakovich para fazer parte do júri da Competição Internacional Tchaikovsky, em Moscovo, ao qual retornou seis vezes. Desde então, tem integrado o júri dos mais importantes concursos a nível mundial de piano como, por exemplo, o concurso Tchaikovsky, Chopin, Leeds, Marguerite Long, Montréal, Rubinstein e o concurso Sviatoslav Richter. Orienta masterclasses um pouco por todo o mundo e é professor na Universidade do Kansas. Muitos dos seus alunos obtêm prémios nos concursos mais importantes de piano. Ao longo da sua carreira de intérprete, Sequeira Costa tem tocado nas mais importantes salas de espetáculo, quer a solo, ou acompanhado pelas mais prestigiadas orquestras, sob a direção dos mais notáveis maestros. A sua extensa discografia inclui música para piano solo de Ravel, Chopin, Schumann, Albeniz, Bach/Busoni, Vianna da

Motta, Rachmaninov e Beethoven, bem como as integrais para piano e orquestra de Schumann, Rachmaninov e Chopin.

Ludwig Hoelscher

https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Hoelscher



Ludwig Hoelscher (23 de agosto de 1907 Solingen – 8 de maio de 1996 Tutzing) foi um violoncelista alemão, sendo o mais novo dos três filhos de um violinista amador que tinha a intenção de criar um “quarteto de cordas da família”. Começou a tocar violoncelo com 6 anos de idade e desde os 10 anos que ganhou experiência no âmbito da música de câmara. Hoelscher estudou violoncelo em Colónia, Munique, Leipzig e Berlim, com Hugo Becker, Julius Klengel e Wilhelm Lamping, entre outros. Em 1930, recebeu o Prémio Mendelssohn, juntamente com Ipolyka Zilzer. A sua carreira musical começou com o conhecimento da pianista Elly Ney, em 1932, tendo fundado um trio com o violinista Wilhelm Stross. Em 1936, estreou-se com a Filarmónica de Berlim, sob a direção de Wilhelm Furtwängler, com quem criou uma amizade ao longo da vida. Sendo considerado um dos artistas mais importantes do Estado Nazi, foi libertado do serviço militar. A 1 de abril de 1937, e com apenas 29 anos de idade, foi nomeado professor na Musikhochschule de Berlim. Em 1938, foi também professor na Mozarteum, Em Salzburgo. Fez concertos para a Wehrmacht na Antuérpia, Ghent, Mechelen, Leuven, Lier e St. Niklaas. Estes concertos foram repetidos em 1943, com performances adicionais em Bucareste, Lvov, Lublin e Varsóvia. Entre 1954 e 1972 foi professor na Musikhochschule Stuttgart. Fez imensas digressões, incluindo Japão, pois era membro honorário da Universidade de Tóquio. Entre muitos outros prémios, recebeu o de membro

honorário da Associação Beethoven-Haus Bonn. Ludwig Hoelscher tocou muito enquanto solista, mas também fez música de câmara com músicos como Elly Ney, Walter Giesecking, Hans Richter-Haaser, Wilhelm Kempff, Wilhelm Keil, Carl Seemann, Adrian Aeschbacher, Kurt Rapf, Helena Sá e Costa). Hoelscher fez inúmeras gravações de LP, algumas das quais são agora publicadas em CD.

Madalena Sá e Costa

(Mont'Alverne, 2016, p. 8)



Irmã da pianista Helena Sá e Costa e filha mais nova de Luiz Costa e Leonilda Moreira de Sá e Costa, foi durante vários anos discípula de Guilhermina Suggia, tendo dado continuidade à sua escola. Após concluir o curso superior de violoncelo no Conservatório Nacional em Lisboa, prosseguiu estudos com Pablo Casals (1876 – 1973) em Zermatt, Paul Grümmer (1879 – 1965) em Berlim, e com Gaspar Cassadó (1897 – 1966) em Paris. Posteriormente, recebeu ainda ensinamentos de Maurice Eisenberg (1900 – 1972) no violoncelo, e Sándor Végh (1912 – 1997) em música de câmara, em Cascais. Galardoada em vários concursos, são de destacar o 1º prémio da Emissora Nacional, Prémio Moreira de Sá (Porto) e Morrison (Londres). Com a sua irmã exerceu uma carreira solística com um duo nunca interrompido, tendo atuado em Portugal, Angola, Espanha, Alemanha, Suíça e Bélgica. E ainda como solista com várias orquestras, sob a direção dos mais conceituados maestros. Intensa foi também a sua ação pedagógica nos Conservatórios de Música do Porto e Calouste Gulbenkian em Braga.

Maria Isaura Pavia de Magalhães

<http://campus.sapo.pt/blog/mhcb/d7218e5c-0202-4d7b-b93d-51da58d251bb>



Maria Isaura Bello de Carvalho Pavia de Magalhães nasceu no dia 6 de setembro de 1912. É proveniente do Luso, Mealhada. É filha do maestro e professor de violino e viola Eduardo Pavia de Magalhães e da pianista Branca Bello de Carvalho. Desde jovem, pôde conhecer artistas maiores de Portugal e da Europa do seu tempo, já como discípula, já como concertista de brilhante carreira, iniciada aos 7 anos. Começou a estudar violoncelo aos 6 anos e entrou no conservatório aos 7 anos, sendo que terminou o mesmo com 14 anos, obtendo sempre classificação de 20 valores. Estudou também piano e composição. Deu aulas na Escola Normal de Música de Paris e aos 21 anos concorreu a professora efetiva do Conservatório Nacional de Lisboa. Posteriormente foi também oficialmente professora do “*International Cello Center*” de Londres. Casou-se com o barítono José Eurico Correa Lisboa. Em outubro de 1996, juntamente com o seu marido, fundou e manteve durante dois anos a Academia de Arte de Cascais. Foi solista com a Orquestra Sinfónica Nacional e Orquestra Filarmónica de Lisboa, sendo dirigida por: Pedro de Freitas Branco, Frederico de Freitas, Ivo Cruz, entre outros. Juntamente com Manuel Ivo Cruz fundou a Orquestra Universitária, que dirigiu por 14 anos. Reformou-se aos 70 anos, sendo que dirigiu a classe de Violoncelo do Conservatório Nacional de Lisboa por quase 50 anos.

Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco

Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (Bruno Caseirão)



Pianista francesa (2 de fevereiro de 1903 Mamers, França – 14 de maio de 1986 Porto) radicada em Portugal desde 1924. Concluiu o curso de Piano no Conservatório de Paris no início dos anos 20, onde foi aluna do pianista e professor Isidore Philip, tendo ainda estudado com Vianna da Motta quando regressou a Portugal. Destacou-se principalmente como intérprete e divulgadora do repertório para piano e orquestra do século XX, atividade desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, em conjunto com Pedro de Freitas Branco, com quem casou em 1931. Em Portugal, estrearam as seguintes obras: *Rhapsody in Blue* de George Gershwin (1937); *Concerto em sol* (1937) e *Concerto para a mão esquerda* (1940) de Ravel; *Concerto para dois pianos* de Francis Poulenc, com Regina Cascais (1940); *Rapsódia portuguesa* de Ernesto Halffter (1941); *Concerto para piano n.º2* de Katchaturian (1947); *Sonata para dois pianos e percussão* de Béla Bartók, com Helena Sá e Costa (1949); e *Concerto para piano n.º2* de Fernando Lopes-Graça, que lhe é dedicado (1953). Escolhida pelo pianista Edwin Fischer para colaborar como intérprete em vários Festivais Bach, a partir de 1965, no final da sua carreira de intérprete, foi regularmente membro do júri de vários concursos internacionais de piano, como o Concurso Internacional de Música Vianna da Motta, o Concours International Marguerite Longue Jacques Thibaud, o Leeds International Pianoforte Competition e o Queen Elizabeth International Music of Belgium.

Martial Singher

https://en.wikipedia.org/wiki/Martial_Singher



Nascido a 14 de agosto de 1904, em Oloron-Sainte-Marie, Martial Singher foi um barítono francês que, tendo começado a cantar apenas como um passatempo, foi encorajado pelo Ministro Francês da Educação, Édouard Herriot, a seguir a carreira de cantor. Participou em óperas na Opéra National de Paris, na New York City Opera e na Metropolitan Opera. Fez a gravação de *La Damnation de Faust*, interpretando Mefistófeles, com a Boston Symphony e a conceituada soprano Suzanne Danco, como Marguerite. Mais tarde, tornou-se um professor de sucesso no Curtis Institute em Filadélfia e no Conservatoire de Musique du Québec à Montréal, influenciando carreiras de artistas como James King, Donald Gramm, Jeannine Altmeyer, Benita Valente, John Reardon, Loius Quilico, Jean-François Lapointe, Judith Blegen e Thomas Moser. Foi também professor de barítonos famosos, como Thomas Hampson e Rodney Gilfry. Morreu a 9 de março de 1990.

Maurice Gendron

https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Gendron



Maurice Gendron (26 de dezembro de 1920 – 20 de agosto de 1990) foi um violoncelista e pedagogo francês e é considerado um dos maiores violoncelistas do século XX. Gravou a maior parte do repertório representativo do violoncelo com maestros como Bernard Haitink, Raymond Leppard e Pablo Casals, e com orquestras como a Orquestra da Ópera Estatal de Viena, a Orquestra Sinfônica de Londres e a Orquestra Filarmônica de Londres. Gravou diversas sonatas para violoncelo e piano com pianistas como Philippe Entremont e Jean Françaix. Fez também uma gravação famosa das suites para violoncelo solo de Bach. Foi membro, ao longo de 25 anos, de um trio de renome com Yehudi e Hephzibah Menuhin. Tocou com os melhores músicos do seu tempo, incluindo Benjamin Britten e Rudolf Serkin. Tocava num violoncelo Stradivarius do século XVIII, conhecido como o “ex-Gendron” (foi posteriormente emprestado à violoncelista alemã Maria Kliegel). Gendron lecionou na Yehudi Menuhin School e no Conservatório de Paris. Os seus discípulos mais famosos foram Colin Carr, Chu Yibing e Jacqueline du Pré, entre outros. Foi o primeiro violoncelista moderno a tocar o Concerto de Boccherini na sua forma original, em vez da versão de Grützmacher. Fez a estreia ocidental do Concerto para Violoncelo de Prokofiev com a Orquestra Filarmônica de Londres, sob a direção de Walter Susskind, tendo-lhe sido dado, posteriormente, direitos exclusivos para a interpretação da peça por três anos. A sua abordagem de como tocar violoncelo encontra-se resumida no seu livro “L’Art du Violoncelle”, escrito com a colaboração de Walter Grimmer e publicado em 1999 pela editora Schott.

Maurice Maréchal

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Mar%C3%A9chal_\(violoncelliste\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Mar%C3%A9chal_(violoncelliste))



Maurice Maréchal, violoncelista, nasceu em Dijon (3 de outubro de 1892), na casa de seus pais, Jules Jacques Maréchal, um empregado dos Correios e Telégrafos, e Martha Justine Morier. Depois de estudar no conservatório da sua cidade natal, foi estudar para o Conservatório de Paris, em 1905, onde ganhou o seu primeiro prémio, em 1911. Quando esteve a cumprir serviço militar durante a Primeira Guerra Mundial, conheceu outros músicos, como Gustave Cloëz, Lucien Durosoir, André Caplet e Henri Lemoine. Com estes, formou um pequeno ensemble. Maréchal foi premiado com a *Croix de Guerre*, em 1916, e foi um oficial da Legião de Honra. Terminada a guerra, juntou-se ao *Concerts Lamoureux*, em 1919, durante um ano, e, mais tarde, à Orquestra de Nova Iorque. Iniciou, por essa altura, a sua carreira a solo. O seu amigo e pianista Émile Poillot acompanhou-o em concertos em Espanha (1925 e 1926), França (1928), Singapura (1933) e nas Índias holandesas (1933). Em 1942, foi nomeado professor no Conservatório de Paris, cargo que deixou um ano antes da sua morte, a 19 de abril de 1964, com 72 anos. Entre os seus alunos destacam-se Christine Walevska, Alain Lambert, Jean Move e Alain Meunier. Tornou-se conhecido pelas suas interpretações de obras como a *Sonata para Violino e Violoncelo* de Maurice Ravel, tendo sido o violoncelista escolhido para a estreia dessa obra, em 1922, juntamente com a violinista Hélène Jourdan-Morhange. Maréchal também era famoso pelas suas interpretações de *Épiphanie* de André Caplet e pelos concertos de Arthur Honegger, Darius Milhaud e Édouard Lalo. A sua carreira foi novamente interrompida, agora pela Segunda Grande Guerra: quando os alemães ocuparam a França, em 1940, Maréchal apoiou a Resistência. Também recusou todas as propostas para tocar na Alemanha. Depois da guerra, quando retomou a sua carreira, foi acometido de uma

doença muscular progressiva, provocando-lhe sérios problemas na força dos seus braços. Deu os seus últimos concertos em 1950, tendo passado o resto da sua vida a ensinar e a integrar júris internacionais.

Paul Grümmer

https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Gr%C3%BCmmer



Paul Grümmer (26 de fevereiro de 1879 – 30 de outubro de 1965) foi um violoncelista alemão, nascido em Gera, na Thuringia. Estudou no Conservatório de Leipzig com Julius Klengel (1859 – 1933), tendo este sido professor de Guilhermina Suggia. Tocou na orquestra da Ópera Estatal e tornou-se conhecido por ser membro do Quarteto Busch, fundado por Adolf Busch. Juntamente com o violinista Vasa Prihoda e o pianista Michael Raucheisen, fundou o *Mestres Trio*. Foi também um excelente professor, tendo lecionado na Academia de Música de Viena e tendo sido seu aluno Nikolaus Harnoncourt. Ainda escreveu dois tratados sobre música: *Die Grundlagen der klassischen und Virtuosen Technik auf dem Cello* ("Bases de técnica e virtuosismo do violoncelo"), Universal Edition, Viena de 1942 e ainda *Harmonische neue tägliche Übungen für Cello* ("Novos exercícios diários para violoncelo"), Bote & Bock, Berlim de 1954.

Philippe Newman

https://en.wikipedia.org/wiki/Philip_Newman



Philippe Newman nasceu em Manchester a 12 de maio de 1904 e foi um violinista e pedagogo britânico. Filho de Harris Newman, cantor na Grande Sinagoga de Manchester, tornou-se aluno de Adolph Brodsky no Royal Manchester College of Music. Em 1924, Brodsky aconselhou Newman a entrar no Conservatório de Bruxelas para estudar com Albert Zimmer, assistente de Ysaÿe. Após um ano, ganhou o “Premier Prix de Violon” com nota máxima e distinção. Durante o tempo em que esteve em Bruxelas, estudou também com Henri Van Hecke e Cesar Thomson. Entre 1928 e 1932, estudou em Berlim com Willy Hess, importante discípulo de Joseph Joachim (1831 – 1907), tendo aprendido um estilo diferente do da escola belga. O seu primeiro grande concerto foi em Ostend, onde interpretou o Concerto para Violino de Beethoven. Em 1937, Philippe Newman entrou para júri do Concours Musical International Reine Elizabeth. Por muitos anos, Newman também foi um dos membros de júri do Concurso Tchaikovsky de Violino em Moscovo, onde representou o British Council. Foi ainda professor particular de violino da rainha Elizabeth da Bélgica, sendo ela grande mecenas das artes. Em 1942, refugiou-se em Portugal, onde se tornou o primeiro professor estrangeiro de violino na Academia Nacional de Música, em Lisboa. Durante a sua longa estadia nesta cidade, organizou e promoveu concertos de caridade, incluindo muitos para a Cruz Vermelha Internacional. Deixou Portugal em 1950 para visitar Inglaterra, Bélgica, Itália, Espanha e Alemanha, tendo recebido excelentes críticas de colegas músicos e críticos musicais. Nesta altura, juntou-se ao seu velho amigo Pablo Casals, tocando na abertura do Festival de Prades. O Festival de Pollensa, fundado por Newman em 1962, tornou-se a sua principal atividade nos seus anos restantes, tendo surgido uma enormidade de artistas durante os eventos desse festival. Ao longo da sua carreira, Newman recebeu muitos prémios e ordens de

mérito. O seu último concerto foi a 4 de setembro de 1966. Newman morreu no seu quarto de hotel em Maiorca, a 23 de novembro de 1966, de ataque cardíaco.

Pierre Fournier

https://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_Fournier



Pierre Fournier (Paris, 24 de junho de 1906 – Genebra, 8 de janeiro de 1986) foi um violoncelista francês, filho de um general do exército francês. A sua mãe tentou fazê-lo tocar piano, mas como em criança havia tido poliomielite, perdeu parte da sua destreza nos pés e pernas. Tendo dificuldades com os pedais do piano, passou a estudar violoncelo. Teve aulas com Odette Krettly e, a partir de 1918, passou a estudar com André Hekking e depois com Paul Bazelaire. Terminou o Conservatório de Paris com 17 anos, em 1923. Era chamado de “Aristocrata dos Violoncelistas” devido à sua elegância e mestria ao tocar violoncelo. Foi também intitulado como o “Violoncelista do Futuro”, ganhando um prémio pela sua técnica virtuosa e elaborada. Entre 1925 e 1929, foi membro do Quarteto Krettly, liderado pelo irmão de Odete – Robert Krettly. Tornou-se famoso ao tocar com a Orquestra Colonne, em 1925. Começou a viajar por toda a Europa, tendo tocado com outras personalidades musicais da época. Gravou o repertório camerístico completo de Johannes Brahms e Franz Schubert para a BBC.

Rita Gorr

https://pt.wikipedia.org/wiki/Rita_Gorr



Rita Gorr (18 de fevereiro de 1926 – 22 de janeiro de 2012), nome artístico de Marguerite Geirnaert, foi uma mezzo-soprano belga. Dona de uma voz de grande amplitude e com grande talento, destacou-se particularmente em papéis dramáticos, como Ortrud (“Lohengrin” de Wagner) e Amneris (“Aïda” de Verdi), dois dos seus papéis mais famosos. Realizou uma carreira internacional notável e extensa, cantando até idade avançada. Ao finalizar os seus estudos em Gante e Bruxelas, ganhou o primeiro prémio em Competência Vocal de Verviers, em 1946, e realizou a sua estreia profissional em Antuérpia, como Fricka de “A Valquíria” de Verdi. Posteriormente, juntou-se como membro da Ópera de Estrasburgo, desde 1949 até 1952. Foi condecorada com a Legião de Honra, em 1984.

Sándor Végh

https://en.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1ndor_V%C3%A9gh



Sándor Végh (17 de maio de 1912 – 7 de janeiro de 1997) foi um famoso violinista e maestro francês, sendo mais conhecido ainda pelos seus concertos de música de câmara do século XX, enquanto violinista. Começou por estudar piano com 6 anos de idade, tendo entrado no Conservatório de Budapeste, em 1924, para estudar violino com Jenő Hubay e composição com Zoltán Kodály. Iniciou a sua carreira a solo como violinista em 1927, sob a batuta de Richard Strauss. Formou-se no Conservatório em 1930, tendo ganho o prémio Hubay e o Prémio Reményi na mesma instituição, em 1927. Com a sua carreira a solo ainda a desenvolver-se, formou um trio com Ilonka Krauss e László Vencze. Em 1934, tornou-se um dos membros fundadores do *Hungarian String Quartet*. Sendo, inicialmente, o primeiro violino desse quarteto, cedeu essa posição a Zoltán Székely, passando a segundo violino. Esse quarteto estreou o *Quarteto para Cordas n.º 5* de Béla Bartók. Végh deixou o quarteto em 1940 para fundar o seu próprio quarteto: Quarteto Végh. Na mesma altura, tornou-se professor na Academia de Música Franz Liszt, em Budapeste. Ele e o seu quarteto abandonaram a Hungria em 1946, tendo continuado a dar concertos até meados da década de 1970. Em 1952, conheceu o violoncelista Pablo Casals, tendo este convidado Végh a acompanhá-lo a dar aulas nos cursos de verão de Zermatt, Suíça (1953 – 1962), aparecendo também anualmente no *Casals' Prades Festival* (1953 – 1969). Posteriormente, lecionou no Conservatório de Basileia (1953 – 1963), em Freiburg (1954 – 1962), Düsseldorf (1962 – 1969) e no Mozarteum, em Salzburgo (1971 – 1997). Fundou o Festival Internacional de Música de Câmara do Cervo, em 1962, e também a Orquestra de Câmara Sándor Végh, tendo dirigido a mesma num período entre 1968 e 1971. Dirigiu também a Orquestra do Festival Marlboro, entre 1974 e 1977. Em 1978, tornou-se regente da *Camerata Academica* no Mozarteum, tendo feito com eles uma gravação dos divertimentos e serenatas de W. A. Mozart, tendo ganho o *Grand Prix du Disque*, em 1989. Foi premiado, em 1986, com o *Chevalier de la Légion d'honneur*, também com o prémio *Doutor Honoris Causa* das Universidades de Warwick e Exeter, em 1987, e ainda uma nomeação honorária como Comandante da Ordem do Império Britânico, em 1988, e a Medalha de Ouro Salzburgo, em 1987. Carlos Kleiber refere-se a Végh como o seu ídolo da direção, tendo ainda afirmado “Esse homem é pura música. Um monstro” nas suas cartas a Charles Barber. Depois de uma curta doença em 1997, Végh morreu num hospital em Freilassing.

Toñy Rosado

<http://lazarzuela.webcindario.com/BIO/rosado.htm>



Nasceu em Madrid a 8 de maio de 1923. Iniciou os seus estudos musicais na sua cidade natal, depois continuou em San Sebastian e, durante a Guerra Civil Espanhola, em Inglaterra. Tinha como professora particular Lola Rodriguez Aragon, que completou a sua formação em termos de estilos musicais e técnica vocal. Aperfeiçoou ainda os seus estudos em Barcelona, Itália e Paris. Sua estreia foi em 1946, no Teatro Fontalba Madrid, a cantar a parte de "Santuzza" em *Cavalaria Rusticana*, com Beniamino Gigli. De seguida, participou numa digressão por várias cidades espanholas, cantando *Aïda* e *Cavalaria Rusticana*. No festival de música de renome em San Sebastian, cantou o *Requiem* de Verdi, com a Orquestra Nacional e do Orfeão Donostiarra. Por muitos anos, integrou o elenco de performers do Gran Teatro del Liceo em Barcelona, onde cantou várias óperas. Também estreou no mesmo teatro várias óperas de compositores espanhóis. Em 1949, participou numa produção da *Carmen* de Bizet, realizada durante o Musical Quinzena Donostiarra, tendo sido esta produção repetida em Bilbao, Oviedo e Santander. Em 1951, participou pela primeira vez no Festival Internacional de "Maggio Musicale" de Wiesbaden, com *El brujo de amor* e *La vida breve* de Falla, com a Orquestra e Coro da Vienna Staatsoper. No municipal Casino de Biarritz, participou num concerto de música espanhola com a Orquestra de Câmara de Madrid, dirigido por Ataulfo Argenta, juntamente com Ana Maria Iriarte e Manuel Ausensi como colegas de elenco. Em 1952, inaugurou o Teatro Isabel a Católica de Granada a cantar *Carmen* de Bizet, acompanhada por Maria de los Angeles Morales e Manuel Ausensi. Em 1953, participou no concerto de tributo prestado à memória de Garcia Leoz, no Ateneo de Madrid, juntamente com Consuelo Rubio, Pilar Lorengar, Maria de los Angeles Morales

e Ataulfo Argenta. Em 1956, atuou no Palácio de Música de Madrid, dirigida por Lorin Maazel, diretor da Orquestra Nacional de Espanha, com obras de Joaquin Rodrigo. Em 1972, foi nomeada professora de canto na Escuela Superior de Canto de Madrid. Morreu em Madrid a 11 de Abril de 1996.

Zara Nelsova

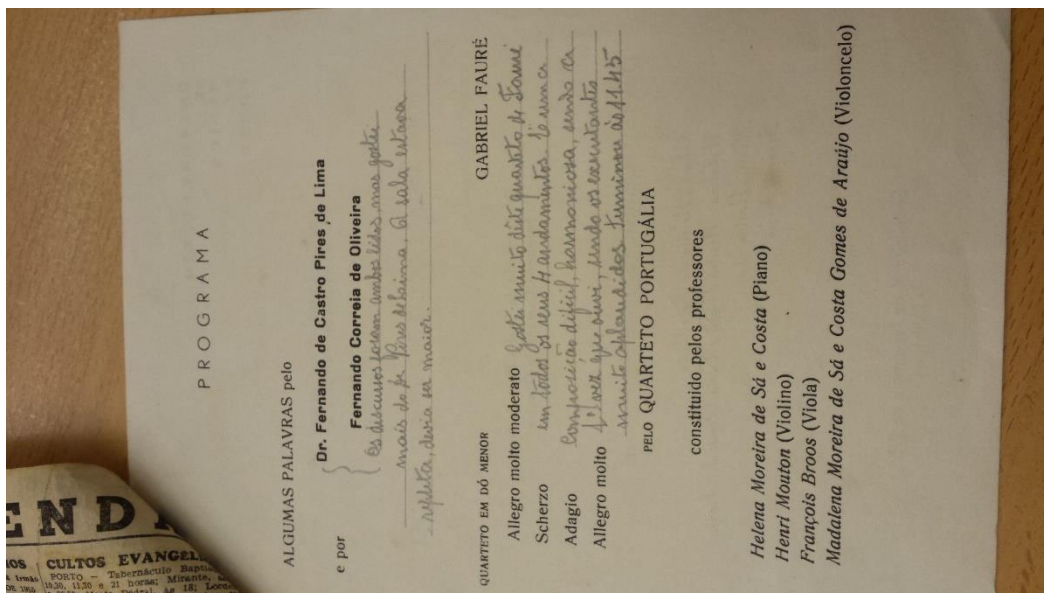
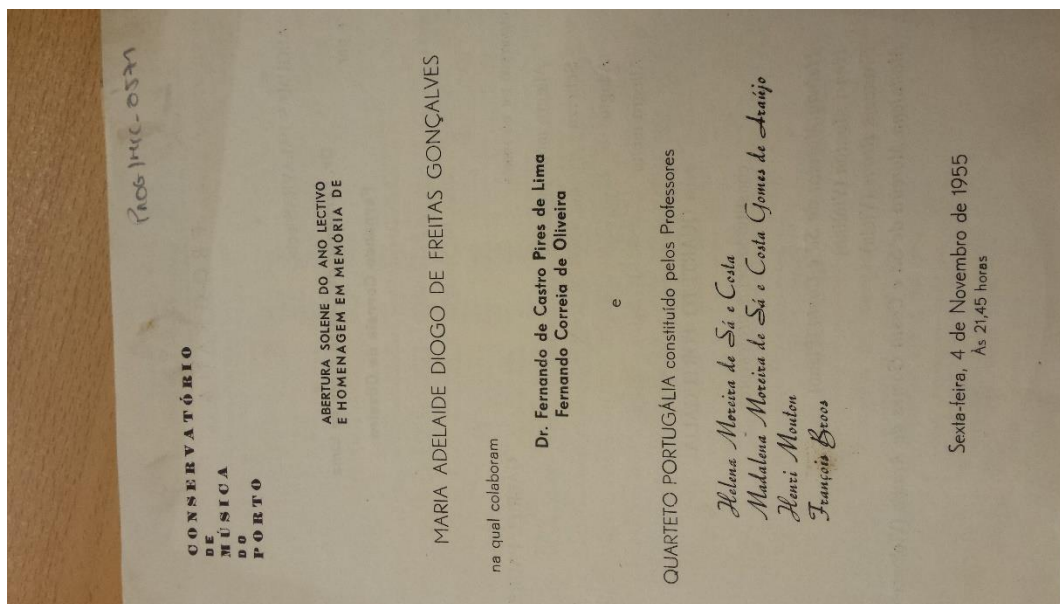
https://en.wikipedia.org/wiki/Zara_Nelsova

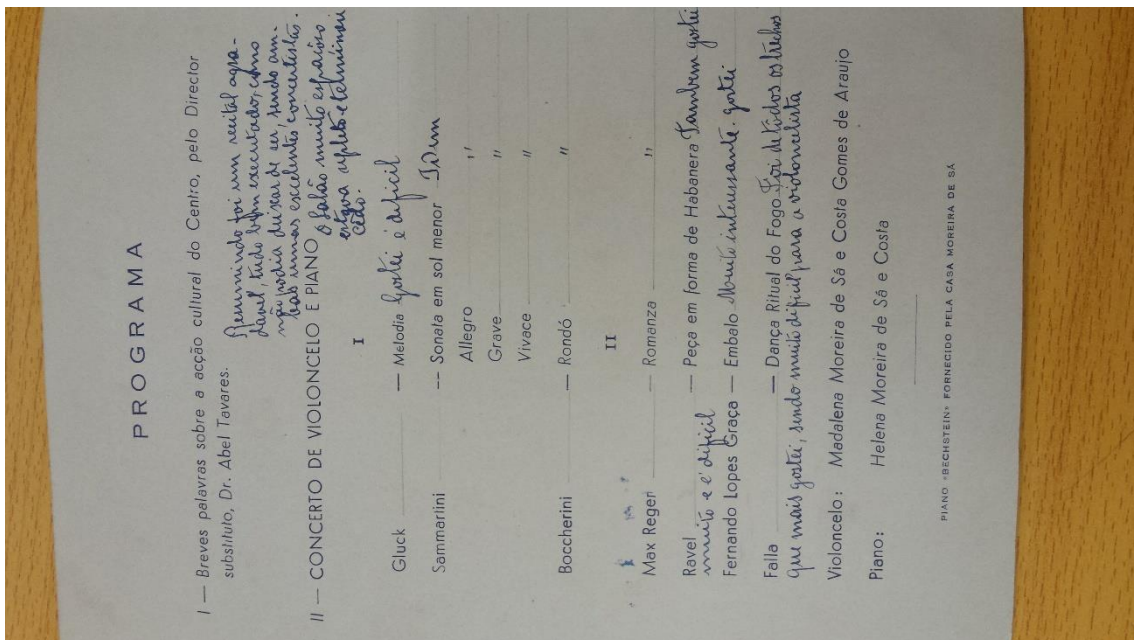
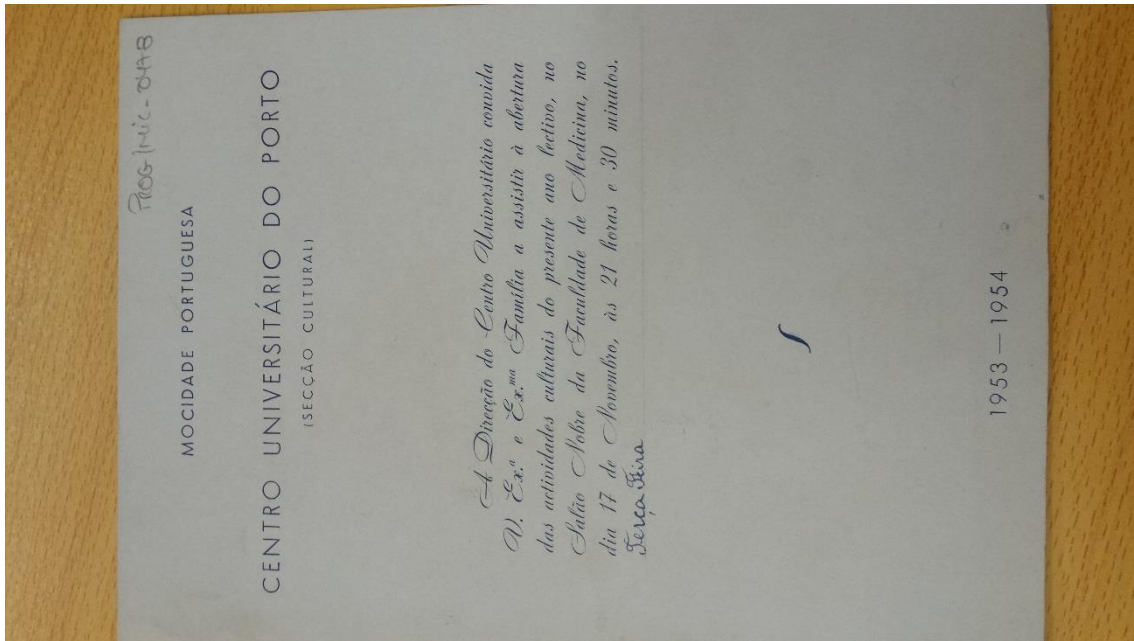


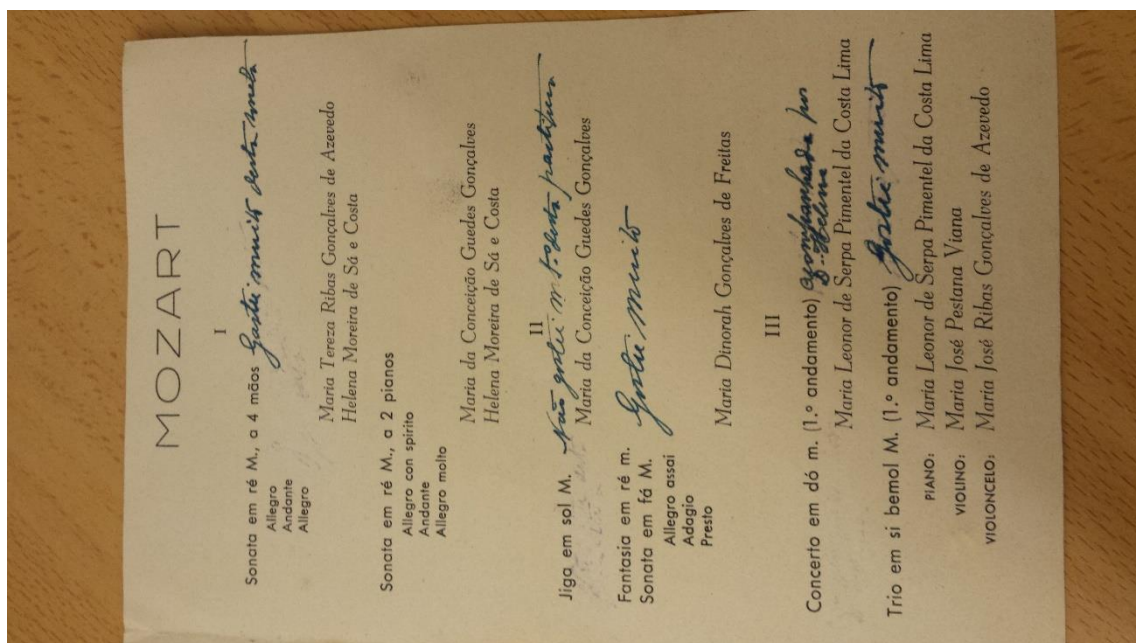
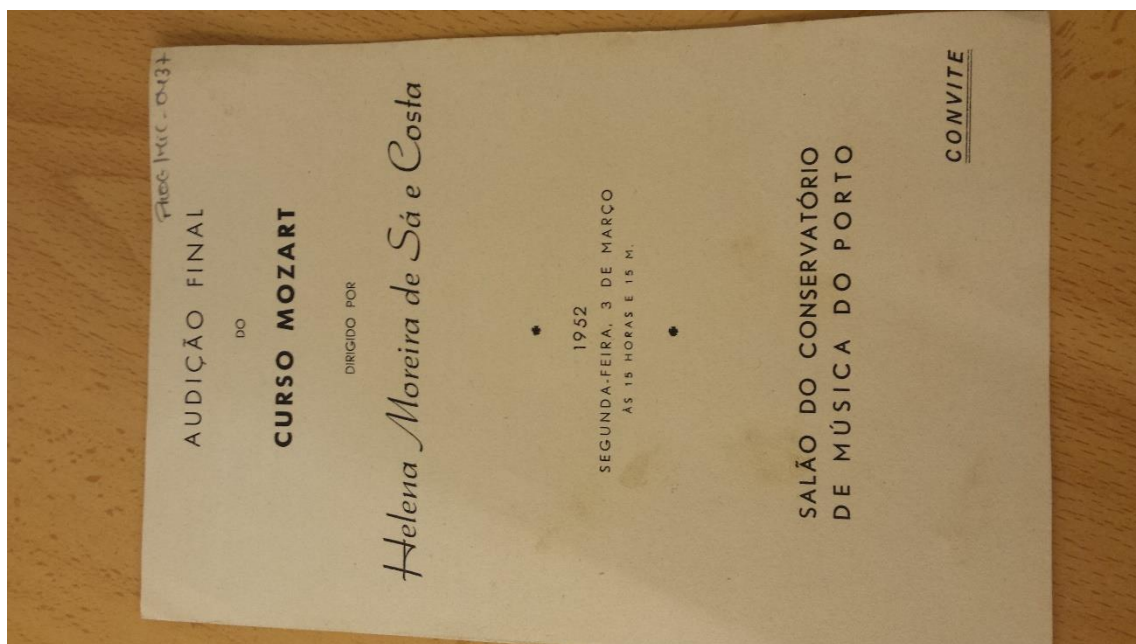
Zara Nelsova (23 de dezembro de 1918 – 10 de outubro de 2002) foi uma importante violoncelista, nascida em Winnipeg, Manitoba, Canadá, com o nome de Sara Katznelson. Estudou violoncelo em Londres com Herbert Walenn. Foi ouvida por Sir John Barbirolli, que a apresentou posteriormente a Pablo Casals, com quem teve aulas adicionais. Com apenas 13 anos de idade, deu o seu primeiro recital em Londres, tendo-se apresentado como solista com a Orquestra Sinfónica de Londres, sob a direção de Sir Malcolm Sargent. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi o primeiro violoncelo da Orquestra Sinfónica de Toronto e, em 1942, fez a sua estreia a solo nos Estados Unidos no Town Hall, em Nova Iorque. Entre 1942 e 1944, foi a violoncelista do Quarteto de Cordas do Conservatório. Em 1949, Nelsova mudou-se para Londres, onde estreou obras de Samuel Barber, Paul Hindemith, Dmitri Shostakovich e Ernest Bloch, tendo-lhe este último dedicado as suas três suites para violoncelo solo. Estreou também nos concertos Promenade o concerto de Hugh Madeira. Tocou como solista com imensas orquestras importantes, como a de Boston, Winnipeg, Montreal e a Filarmónica de Nova Iorque. Nelsova promoveu o Concerto para Violoncelo de Elgar, que até ao momento era muito

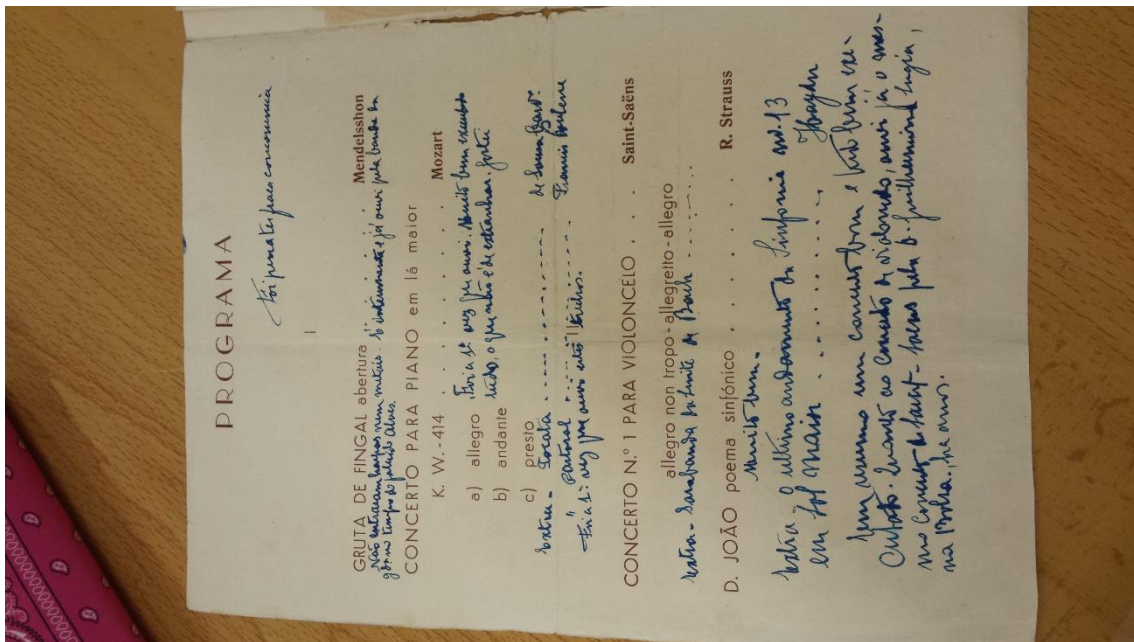
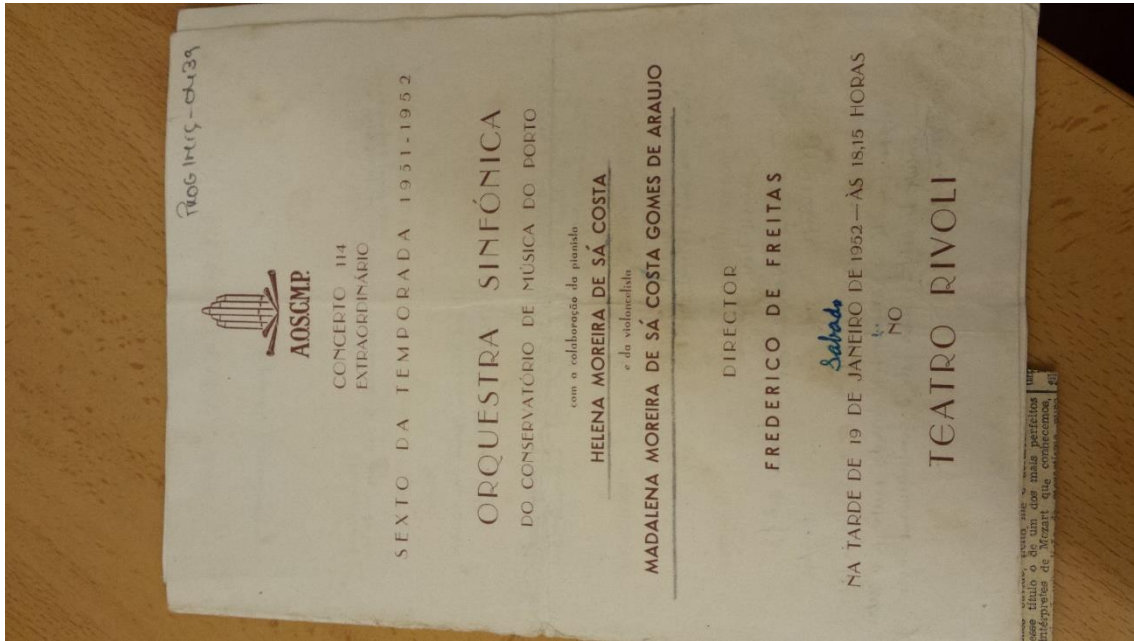
raramente tocado. Fez também uma gravação com Pablo Casals. Entre 1966 e 1973, foi casada com o pianista americano Grant Johannesen, com quem também tocou e gravou. Tocava num violoncelo Stradivarius de 1726. Lecionou na Juilliard School, em Nova Iorque, entre 1962 e 2002, ano da sua morte.

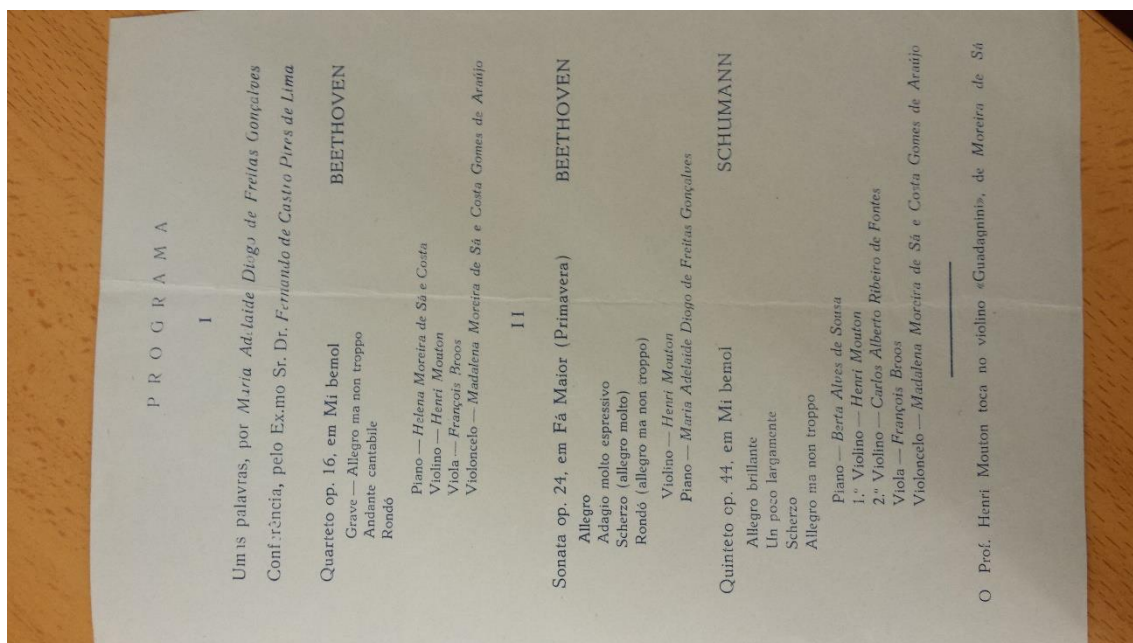
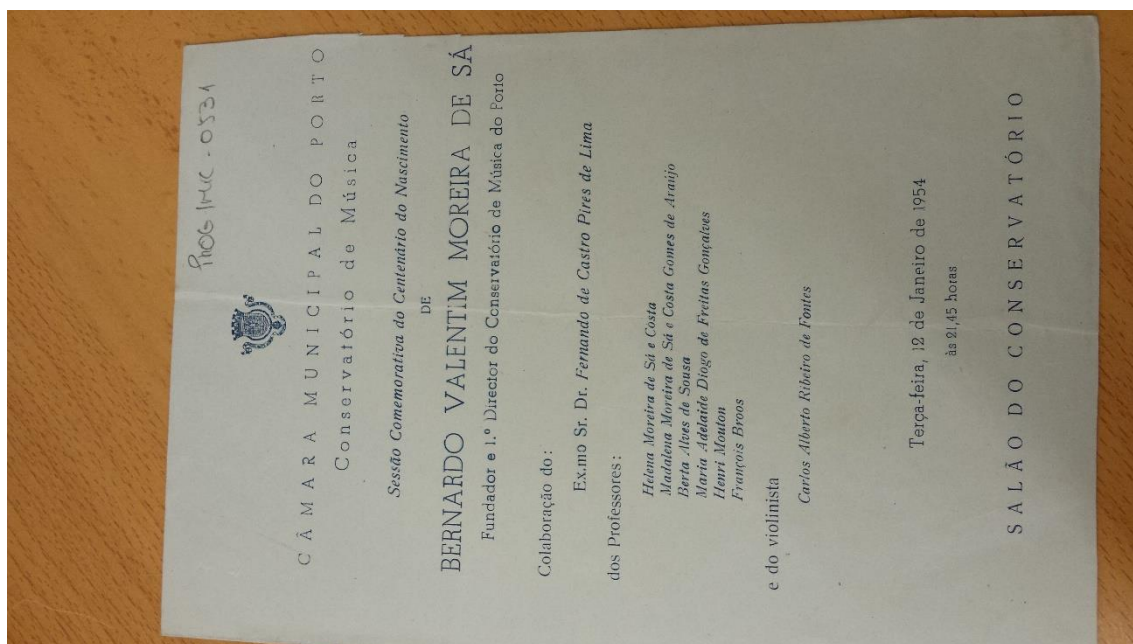
Anexo VIII – Programas de concertos de Helena Sá e Costa encontrados no espólio Ivo Cruz












Proc 1411 - 0541



AOSGMP.

ORQUESTRA SINFÓNICA
D O
CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO

4.º CONCERTO DA TEMPORADA 1954-1955

sob a direcção do Maestro
INO SAVINI
com a colaboração da pianista
Helena Moreira de Sá e Costa

≡

266.º CONCERTO

NOITE DE 15 DE DEZEMBRO DE 1954 (1954)

às 21 h. 45 m.

no

TEATRO RIVOLI

Para maiores de 13 anos

PROGRAMA

I

- 1 — CLEÓPATRA — Abertura *gl. a. movi. Bem esse. Cantada* Mancinelli
- 2 — FANTASIA, para piano e orquestra op. 20. Luis Costa
 - a) Moderato — Vivo *1.º vez que ouvi dando uma interpretação muito interessante. Também assim muito bem.*
 - b) Intermezzo *uma a tempo. Muito interessante. Muito bem.*
 - c) Allegro assai *grosse muito. Foi impetiva como esta. (Sem interrupção) Quanto a Helena, é realmente uma discipula pianista que dá prazer em ouvir a sempre.*

1.ª audição mundial
Solista: **HELENA MOREIRA DE SÁ E COSTA**

II

- 3 — INTERMEZZO do acto 4.º da ópera KOWAN-TSCHINA *1.º vez que ouvi. Helena Costa, com o seu 4.º também vivo. Grosse muito sendo uma das melhores.* Mussorgsky
- 4 — O MENINO ADORMECIDO *Sambora, gostei mto. Cantarelli*
1.ª audição em Portugal *Intermezzo longo, flauta, fagote, mas não se ouvem. Grosse muito e este trecho.*
- 5 — CONCERTO 4.º, em sol maior op. 58 para piano e orquestra *1.º vez que ouvi - é bonito. Não tenho palavras, muito!* Beethoven
 - a) Allegro moderato *anos e os tempos.*
 - b) Andante con moto *Foi muito ostandante com moti.*
 - c) Rondo-vivace *A Casa estava bem apita.*

Pelo primeira vez nestes concertos
Solista: **HELENA MOREIRA DE SÁ E COSTA**

PIANO BECHSTEIN, FORNECIDO PELA CASA VADECA

