



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A PEDAGOGIA DA PIANISTA HELENA SÁ E COSTA

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

ANTÓNIO MONT'ALVERNE
ESCOLA DAS ARTES

Porto, fevereiro de 2016



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A PEDAGOGIA DA PIANISTA HELENA SÁ E COSTA

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

Por António Mont'Alverne

sob a orientação de *Professora Doutora Sofia Lourenço*

Porto, fevereiro de 2016



Helena Moreira de Sá e Costa

1913-2006

Resumo

A dissertação **A PEDAGOGIA DA PIANISTA HELENA SÁ E COSTA** pretendeu debruçar-se sobre o legado pedagógico da pianista Helena Moreira de Sá e Costa (Porto, 26 de Maio de 1913- Porto, 8 de Janeiro de 2006).

Descendente de uma antiga linhagem de mestres do piano, os quais consideravam e praticavam a pedagogia do instrumento numa perspetiva ética e estética, a sua ascendência enquanto legado de tradição interpretativa e pedagógica de Escola de Piano remonta ao famoso pianista Franz Liszt (Lourenço, 2011, p. 79), conforme literatura crítica publicada.

Sendo atualmente ainda possível o contacto direto com diversos discípulos de diferentes gerações de Helena Moreira de Sá e Costa, todos no ativo enquanto intérpretes e pedagogos em Portugal e no estrangeiro, através da técnica de inquérito entrevista, pretendeu-se aferir e elencar informação relevante sobre a pedagogia da pianista.

As 10 entrevistas realizadas a estes pianistas e pedagogos incluíram questões abertas sobre interpretação, técnica, didática e questões musicais e culturais atinentes. Na respetiva pesquisa empírica, e numa perspetiva de design metodológico de âmbito qualitativo, as entrevistas foram depois objeto de uma análise de conteúdo.

Com esta investigação, concluímos a importância e o contributo da pedagogia de Helena Sá e Costa, fazendo assim uma justa homenagem à incontornável pedagoga da Música do século XX português, e referem ainda a pertinência e a importância da recolha da presente informação num registo sistemático e analítico. Pretendeu-se igualmente dar um contributo para o registo da tradição oral mestre e discípulo do secular ensino do piano, uma vez que “O discípulo aprende o seu ofício simultaneamente pelo ensino e pelo exemplo do Mestre, vai passando pouco a pouco das tarefas mais simples às de nível mais especializado e autonomiza-se gradualmente dessa tutela até se poder estabelecer por si próprio, mas a afirmação da sua individualidade criativa não quebra os laços e afinidade estética e técnica fundamental que o ligam à sua experiência de formação.” (Nery, R. V. in Lourenço, 2011, p. 13)

Abstract

The dissertation “The Pedagogy of PIANIST HELENA SÁ E COSTA” addresses the pedagogical legacy of pianist Helena Moreira de Sá e Costa (Porto, May 26th 1913 - Porto, January 8th, 2006).

Descendant of an ancient lineage of piano teachers who believed and practiced instrument pedagogy in an ethical and aesthetic perspective, Helena Moreira de Sá e Costa represents the legacy of the Piano School of the famous pianist Franz Liszt on its interpretive and educational tradition (Lourenço, 2011, p. 79), as identified in published literature.

Currently, it is still possible to contact directly with many pupils of Helena Moreira de Sá e Costa from different generations, all of them active as interpreters and teachers in Portugal and abroad. Based on the interview survey technique, it was intended to gather and analyse relevant information concerning the pedagogy of the piano.

The 10 interviews with these pianists and pedagogues included open questions related to interpretation, technique, teaching and musical and cultural issues. For the empirical research, and attending to the methodological design on a qualitative level, the content analysis of the interviews has been done.

The conclusions of this study highlight the tribute and homage to an essential pedagogue of the twentieth century on Portuguese music, and further state the relevance and importance of the collection of this information in a systematic and analytical record. It also sought to make a contribution on the documentation of the oral tradition present in the master-disciple model of secular piano teaching: "The disciple learns his craft simultaneously from the teaching and example of the Master, advances little by little from the simplest tasks to those of more specialized level and gradually becomes autonomous from this protection until he is able to establish by himself, but asserting his creative individuality does not break the bonds and aesthetic affinity and fundamental technique that connects him to his training experience." (Nery, RV in Lourenço, 2011, p. 13)

Agradecimentos

À minha Mãe e aos meus Avós, cujo apoio incondicional permitiu dedicar-me profissionalmente ao piano.

Aos discípulos de Helena Sá e Costa participantes nas entrevistas, Adriano Jordão, Álvaro Teixeira Lopes, Fausto Neves, Fernanda Salema, Francisco Pina, Helena Rocha, Luís Filipe Sá, Maria Teresa Macedo e Sofia Lourenço.

À Escola das Artes da Universidade Católica do Porto que me proporcionou as ferramentas necessárias ao desenvolvimento desta dissertação.

Ao João Pedro Mendes dos Santos que tantos conselhos e informações preciosas me forneceu.

A todos os meus amigos, pelos ânimos, paciência e conselhos dados para a realização e enriquecimento desta dissertação.

E um agradecimento muito especial à família Sá e Costa, que me abriu as portas do Largo da Paz para recolher elementos importantes para a concretização desta dissertação.

ÍNDICE

Resumo	I
Abstract	II
Agradecimentos	III
Índice de Tabelas	VI
Índice de Figuras	VII
Introdução	2
PARTE I - ENQUADRAMENTO TEÓRICO	5
1. O retrato biográfico da pianista Helena Sá e Costa	5
1.1. Uma família de Músicos	5
1.1.1. Bernardo Moreira de Sá (1853-1924)	5
1.1.2. Luiz Costa (1879-1960)	6
1.1.3. Leonilda Moreira de Sá e Costa (1862-1964).....	7
1.1.4. Madalena Sá e Costa (1915)	8
1.2. Formação Pianística	9
1.2.1. Em Portugal	9
1.2.2. No Estrangeiro.....	10
1.3. O percurso enquanto pianista.....	10
1.3.1. A divulgação da Música Portuguesa.....	13
1.3.2. Gravações.....	15
1.4. Percurso enquanto docente	15
1.4.1. Escola Superior de Música do Porto	17
1.4.2. Cursos, seminários.....	18
2. Principais linhas pedagógicas	20
2.1. Preferências de repertório	20
2.2. Principais influências de pedagogos e intérpretes.....	22
2.3. Técnicas e Estratégias de Ensino	24
2.4. O contributo da leitura à primeira vista no ensino do instrumento – piano.....	27
PARTE II - PESQUISA EMPÍRICA	30
3. Metodologia	30
3.1. Introdução.....	30
3.2. Participantes	30
3.3. Instrumentos de Recolha de Dados	31
3.3.1. Entrevista.....	31
3.4. Procedimentos.....	32
3.5. Tratamento de dados.....	32
4. Resultados	34
4.1. Introdução.....	34
4.2. Entrevistas	35
i) ADRIANO JORDÃO	35
ii) ÁLVARO TEIXEIRA LOPES.....	40
iii) FAUSTO NEVES	45
iv) FERNANDA SALEMA.....	51
v) FRANCISCO PINA.....	57
vi) HELENA ROCHA.....	64
vii) LUÍS FILIPE SÁ.....	68
viii) MARIA TERESA MACEDO	78
ix) PEDRO BURMESTER.....	84
x) SOFIA LOURENÇO	96
4.2.1. Caracterização dos entrevistados	107
4.2.2. Grelha-sinopse das entrevistas	108

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

4.2.3.	Análise e descrição dos resultados das entrevistas	116
4.2.3.1.	O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena	116
4.2.3.2.	Estratégias de ensino.....	117
4.2.3.3.	Sequências de Aprendizagem e tipo de regularidade na sequência da aula	118
4.2.3.4.	Repertório preferido para ensinar	119
4.2.3.5.	Leitura à primeira vista.....	120
4.2.3.6.	O que a distinguiu dos outros professores de piano.....	121
4.2.3.7.	O que a distinguiu no acompanhamento ao piano.....	122
4.2.3.8.	Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos? Repertório de Concerto e de Música de Câmara?	123
4.2.3.9.	Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?.....	124
4.2.3.9.1.	A nível das articulações.....	125
4.2.3.9.2.	A nível de dinâmica	125
4.2.3.9.3.	A nível do fraseio e da agógica	126
4.2.3.9.4.	A nível do emprego do pedal	126
Conclusão.....	130	
Bibliografia	132	
Anexos.....	133	

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Obras para piano e orquestra, portuguesas, tocadas por Helena Costa.....	14
Tabela 2 - Obras dedicadas a Helena Costa.	14
Tabela 3 - Amostra das entrevistas utilizada para a investigação.....	107
Tabela 4 - Grelha sinopse do período de estudos dos ex-alunos entrevistados	108
Tabela 5 - Grelha sinopse das questões específicas da pedagogia – Parte I.....	109
Tabela 6 - Grelha sinopse das questões específicas da pedagogia – Parte II.....	110
Tabela 7 - Grelha sinopse das questões específicas da pedagogia – Parte III....	111
Tabela 8 - Grelha sinopse das questões de estilística/técnica – Parte I	112
Tabela 9 - Grelha sinopse das questões de estilística/técnica – Parte II.....	113
Tabela 10 - Grelha sinopse das questões de estilística/técnica – Parte III.....	114

Índice de Figuras

Figura 1 - Partitura anotada por D. Helena.....	98
---	----

Introdução

Nas palavras da pianista Helena Sá e Costa “A música não pode ser estática”, e “tudo tem o seu lugar, mas a música em direto, uma audição viva, com o quadro humano, é um grande acontecimento” (Sá e Costa, 1996). Quem se refere à Arte da Música neste contexto, descende uma longa linhagem de mestres do piano. Oriunda de uma família de músicos, neta do erudito e eminente Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), sintetizou inteligentemente o que aprendeu das escolas germânica e francesa, e introduziu-lhe uma forte componente ibérica, através do contacto direto que manteve com compositores e intérpretes destas nacionalidades.

A mesma D. Helena, designação carinhosa dos discípulos, a quem tratava como família de eleição, juntos pelo amor à Música, afirma também que “Pessoalmente tenho muitas coisas a contar, porque vivi até hoje muitos anos e aconteceram muitas coisas.” E à pergunta, na mesma entrevista, “Quantos alunos teve na sua carreira?” respondeu significativamente “muitos, muitos, muitos. É difícil contar...alguns foram alunos no Conservatório de Lisboa, outros no Porto, para além dos concursos. Há muitos que vêm a casa...” (Sá e Costa, 1996).

Tendo como objetivo o registo escrito das aulas de piano de uma das mais relevantes pedagogas do século XX português, pretendeu-se coligir elementos de 10 entrevistas realizadas a pianistas e pedagogos, que incluíram questões abertas sobre interpretação, técnica, didática e questões musicais e culturais atinentes, dos “muitos que vêm a casa...”.

A presente dissertação está organizada em 2 partes principais. A primeira parte, de enquadramento teórico, no sentido da recolha de elementos biográficos da Helena Sá e Costa e os seus familiares músicos mais diretos e influentes. Um dos capítulos é ainda dedicado à análise das principais linhas pedagógicas do seu ensino, do ponto de vista de fontes primárias acessíveis e da revisão bibliográfica disponível.

A parte empírica reúne a delimitação metodológica desta dissertação, e reúne todas as entrevistas realizadas a 10 antigos alunos e discípulos de Helena Sá e Costa, na íntegra. As mesmas entrevistas foram objeto de uma análise de conteúdo, sendo

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

descrito no capítulo 4 todo o tratamento das mesmas, resultado desta técnica de inquérito, de âmbito qualitativo.

A descrição e análise dos resultados revela toda a variedade e excelência da pedagogia de Helena Sá e Costa, assim como o seu pendor de cosmopolitismo cultural, fosse no ensino, ou na carreira internacional que efetivamente teve. Referenciada por todos os discípulos como exímia intérprete de J. S. Bach, na mesma entrevista também afirma “Bach não escrevia diretamente para um instrumento, fazia música. Para ele, a música era qualquer coisa de pessoal, estava para além de qualquer instrumento. Bach pensava e sentia a música”.

Foi a esta sentida homenagem da arte e legado pedagógico de Helena Sá e Costa que se pretendeu iniciar a presente dissertação.

PARTE I
ENQUADRAMENTO TEÓRICO

PARTE I - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1. O retrato biográfico da pianista Helena Sá e Costa

1.1. Uma família de Músicos

1.1.1. Bernardo Moreira de Sá (1853-1924)

Avô de D. Helena, natural de Guimarães, foi um violinista, musicólogo, concertista e diretor de orquestras e coros orfeônicos. Com apenas 7 anos, deu o seu primeiro concerto na presença do rei D. Pedro V. Juntamente com o seu irmão Félix Moreira de Sá, iniciara desde muito cedo uma série de recitais de violino e piano, tendo então iniciado precocemente uma carreira enquanto violinista, sob a orientação dos mestres Nicolau Ribas (1830-1900) e Marques Pinto (1838-1888); e mais tarde na Alemanha com o conceituado violinista húngaro, Joseph Joachim (1831-1907) com quem se consolidou a nível técnico e cultural.

Erudito de História da Música, escritor e crítico de arte, pedagogo e professor de Música, Matemática e línguas na Escola Normal do Porto (escola onde ocupou o cargo de diretor até à data da sua morte); e fundador do Conservatório de Música do Porto e da mais antiga sociedade de concertos da península Ibérica Orpheon Portuense (1881) - que promoveu primeiras audições de repertório coral, de câmara e sinfónico, dando como exemplo os *Lieder* de Schumann (1810-1856) e Brahms (1833-1897) ; e do quarteto Moreira de Sá com Guilhermina Suggia.

O seu grande amigo Vianna da Motta (1868-19489) convidou-o para dar o primeiro concerto no *Orpheon Portuense* em 1893, concerto esse que deu início a muitos outros que seguiram ao longo dos anos seguintes, não só em Portugal Continental, mas também nos Açores, Madeira, Brasil, Argentina e Uruguai. Foram igualmente os modelos pedagógicos traçados por Moreira de Sá no que ao ensino diz respeito, que lhe *inspiraram o procedimento a adotar* (Pires, 1996, p. 13) no Conservatório Nacional em 1919. Ainda com Vianna da Motta, realizou a primeira audição da Sinfonia *À Pátria* (obra composta em 1908 pelo próprio) e que foi tocada no âmbito de um concerto do *OP* no Palácio de Cristal, e posteriormente no Brasil.

Mas não só com Vianna da Motta teve o privilégio de privar. Outro dos grandes artistas com quem intensificou uma importante amizade e atividade concertística, foi

Pablo Casals (1876-1973). Conheceram-se em Espinho, aquando da sua vinda a Portugal para um recital ainda em início de carreira, com modestas condições artísticas. Passou a partir de então, a ser um dos seus principais companheiros em palco, e viria mais tarde a juntar-se o pianista Harold Bauer (1873-1951). Formou-se assim um trio, que atuou por diversas vezes não só em Portugal, mas também em digressões em diversos países da América do Sul.

Com os irmãos Arthur (1843-1925) e Alfredo Napoleão (1852-1917) – ambos pianistas – colaborou igualmente em vários concertos em Portugal.

1.1.2. Luiz Costa (1879-1960)

Pai de D. Helena, foi um dos mais talentosos discípulos de Moreira de Sá, em cujas aulas conheceu a sua filha – tinham então 16 e 13 anos de idade, respetivamente - com quem veio a casar mais tarde.

Apesar de em Berlim ter tido aulas com Busoni e Vianna da Motta com quem veio a criar uma grande amizade, a sua formação na Alemanha esteve patente com dois grandes mestres: Bernhard Stavenhagen (1862-1914) e Conrad Ansoerge (1862-1930), antigos discípulos de Liszt (1811-1886), com quem trabalhou repertório diverso. As sonatas de Schubert (1797-1828), que foram compostas pelo compositor quando o género de composição das mesmas começava a cair em desuso, foram objeto de estudo em particular, e mais tarde se vieram a refletir como obras preponderantes do seu repertório pianístico; tal como Beethoven (1770-1827), compositor a quem dedicou regularmente concertos no Porto, nos meses de Dezembro e Março, respetivamente, por ocasião das datas de nascimento e morte daquele compositor, e que ficaram célebres e lembrados na cidade do Porto; e ainda Brahms (1833-1897), de quem também foi grande intérprete. Há que destacar a sua veneração por Brahms, que fez com que em 1933, aquando do centenário do nascimento do compositor, Luiz Costa organizasse uma excursão familiar a Viena.

A relação com a música era comum a toda a família, tocando reduções de sinfonias e outras obras de grandes compositores a dois pianos com a sua mulher, Leonilda, numa vivência musical diária. Já com os 3 filhos, eram habituais as sessões

de prática rítmica, acompanhada de peças de Dalcroze, que o próprio interpretava ao piano. Partilhou um duo com Guilhermina Suggia, tendo realizado vários concertos em Portugal e Londres.

A nível pedagógico, foi convidado para assumir funções de docente de piano no Conservatório de Música do Porto desde a fundação do mesmo, em 1917, sucedendo anos depois ao cargo de diretor do Orpheon Portuense, por ocasião do falecimento do seu sogro, Bernardo Moreira de Sá.

No que à composição diz respeito, inspirou-se muito na poesia de artistas como Corrêa de Oliveira (1878-1960) e Teixeira de Pascoaes (1877-1952) para compor as suas obras, que tiveram igualmente referências da escola francesa, nomeadamente de Paul Dukas (1865-1935), Gabriel Fauré (1845-1924) e Claude Debussy (1862-1918), em cujas composições assentavam as bases tonais e modais de cunho impressionista. Destacam-se as peças para piano, de caráter descritivo e campesino, com uma forte influencia da natureza que o rodeava no Minho, as Sonatinas para flauta, violino, viola e violoncelo, e canções sobre textos de poetas portugueses, quarteto de cordas, um trio, quarteto e um quinteto com piano, e também uma Fantasia para piano e orquestra.

1.1.3. Leonilda Moreira de Sá e Costa (1862-1964)

Mãe de D. Helena, filha e aluna de Bernardo Moreira de Sá, foi igualmente discípula de Vianna da Motta e Rey Colaço, tendo demonstrado desde muito cedo uma apetência musical fora do comum, acompanhando por isso seu pai, desde muito cedo em recitais de piano e violino, o que fez com que adquirisse uma grande experiência em música de câmara.

Com apenas 13 anos de idade, estreou-se em trio com o violoncelista Pablo Casals ainda em início de carreira. Este seu gosto pelo violoncelo manifestou-se mais tardiamente ao acompanhar inúmeros solistas portugueses e estrangeiros, nomeadamente Guilhermina Suggia, com quem tocou em Portugal, Espanha e Inglaterra.

Além de D. Helena, (Helena Moreira de Sá e Costa) teve mais dois filhos: Luís (Luís Moreira de Sá e Costa), jesuíta, que morreu prematuramente aos 29 anos; e

Madalena (Madalena de Sá e Costa) filha mais nova, e que tal como D. Helena, seguiu música (violoncelo).

Embora tenha exercido alguma atividade enquanto concertista, (de salientar a sua participação no concerto para 3 pianos e orquestra de J. S. Bach (1685-1750) no Teatro Nacional São Carlos, incluído numa série de concertos organizados por Vianna da Motta para a Emissora Nacional), dedicou-se bastante mais à atividade educativa dos seus três filhos e à pedagogia, prolongando assim o legado deixado por seu pai, Moreira de Sá, com o seu marido Luís.

1.1.4. Madalena Sá e Costa (1915)

Irmã de D. Helena 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 Sandor 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.

1.2. Formação Pianística

1.2.1. Em Portugal

Sabe-se que D. Helena terá começado a ganhar gosto especial pela música bastante cedo, aos 2 anos e meio de idade, ao ouvir o seu pai tocar estudos de Chopin logo pela manhã antes de começar a lecionar.

Já com esta idade, começa a fazer as primeiras experiências ao piano, e pouco tempo depois começa a tocar de ouvido e a adquirir grande agilidade técnica. Pouco tempo depois, inicia com sua mãe a leitura da música e os fundamentos da técnica pianística.

Com apenas 6 anos, apresentou-se em audições dos discípulos dos seus pais em locais distintos: Salão Bechstein na Galeria de Paris e no salão nobre do Centro Comercial do Porto, sito no cimo da rua das Carmelitas, atuando a solo neste último num recital completo com apenas 12 anos de idade.

A partir dessa altura, começou então a ter aulas regulares com o seu pai, ao mesmo tempo que ia sendo ouvida por Vianna da Motta, quando este se deslocava ao Porto.

Aos 18 anos, formou um duo com a sua irmã Madalena Sá e Costa, que se prolongou durante décadas. Estrearam-se em concerto em Maio de 1931 (cf. Anexo 2) num concerto realizado no Teatro Gil Vicente do Palácio de Cristal.

Depois desse concerto, começaram a atuar com regularidade em Lisboa, Porto e Coimbra, e também em programas radiofónicos da Emissora Nacional.

Um ano mais tarde, dá-se a oportunidade de atuar a solo em Lisboa, num concerto dos discípulos de Vianna da Motta realizado no Salão do Conservatório Nacional. Pouco depois estreia-se com orquestra no Teatro Nacional São Carlos sob a direção de Pedro Blanch, onde interpretou o Concerto número 1 de F. Mendelssohn com a Orquestra da Academia dos Amadores de Música. Com esta mesma orquestra, atuou dois anos mais tarde no Teatro Tivoli.

Em apenas um ano, concluiu com nota máxima o curso superior de Piano na classe de Vianna da Motta. Este exame, precedido de uma prova de acumulação,

permitiu-lhe assim reduzir a duração normal da fase final deste curso. Durante este período, teve a possibilidade de interpretar sob a direção de Pedro de Freitas Branco, o concerto número 2 de Saint-Saëns, no estúdio da Emissora Nacional em Lisboa.

1.2.2. No Estrangeiro

Concluídos os estudos em Portugal no verão de 1935, Helena Costa foi bolseira da Junta de Educação Nacional, partindo nesse verão para Paris, cidade que escolheu para aperfeiçoar os seus ensinamentos com Paul Loyonett e Alfred Cortot, tendo obtido elogiosas referências por parte de ambos.

Porém, devido aos condicionalismos políticos e sociais da época, não era aconselhável que Helena permanecesse fora de Portugal durante longos períodos de tempo. Assim sendo, a solução recaiu por estadias curtas em Paris, que lhe permitiram aprofundar os seus conhecimentos e experiências que se viriam a expandir num futuro próximo, ao mesmo tempo que prosseguia uma carreira de concertista, já iniciada em Portugal, onde foi obrigada a permanecer mais tempo antes de seguir para a Alemanha, em 1936, com a sua irmã Madalena Sá e Costa.

Helena iniciou os estudos em Berlim com Edwin Fischer, e juntamente com a sua irmã frequentou os cursos de Música de Câmara regidos por Paul Grümer, em Potsdam.

Durante 3 anos, as duas irmãs tiveram a oportunidade de se apresentar em concertos no Palácio de Mármore daquela cidade. A eclosão da 2.^a Guerra Mundial veio obrigar à suspensão dos estudos das irmãs Sá e Costa em Berlim, proporcionando a estas novas oportunidades.

1.3. O percurso enquanto pianista

O prémio Beethoven, atribuído a todos os alunos do Conservatório Nacional de Lisboa aos alunos classificados com 20 valores no exame final, e que a D. Helena Sá e Costa obteve em Abril de 1937 foi decisivo para o início da sua carreira pianística.

Após a atribuição desse mesmo prémio, começaram a surgir constantes convites para recitais a solo e com as Orquestras Filarmónica de Lisboa e Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. Foi ainda convidada para participar em programas de rádio com reputados solistas portugueses e oriundos dos mais diversos países, com a colaboração dos Institutos Espanhol, Britânico, Francês, Italiano e Alemão.

O ano de 1938 foi preenchido com digressões no estrangeiro. Teve a oportunidade de se apresentar com orquestra de câmara sob a direção de Edwin Fischer nas Salas Gaveau e Pleyel em Paris, Salle Royale do Conservatório de Bruxelas, Beethovenhalle de Bona, e na Sala Gurzenich em Colónia. Participou num Festival franco-belga, realizado na Kursaal de Wiesbaden, onde tocou, com orquestra, as Variações Sinfónicas de César Franck e o Concertino de Jean Françaix sob a direção de August Vogt.

Em Berlim, teve a oportunidade de tocar numa série de concertos, entre os quais se incluiu uma atuação na mesma sala da “Singakademie” onde Backhaus também atuou. Há que salientar, que esta é uma sala com grandes tradições de acontecimentos musicais, dando a título de exemplo a interpretação da “Paixão Segundo S. Mateus” dirigida por F. Mendelssohn.

Um ano mais tarde, foi-lhe atribuído o prémio “Moreira de Sá” instituído pelo Orpheon Portuense para galardoar artistas portugueses com projeção internacional, e que ao longo dos anos, distinguiu os mais reputados artistas e compositores portugueses. Nesse mesmo ano, foi convidada a interpretar o Concerto para 3 pianos de Bach com os seus pais e a Orquestra Sinfónica Nacional no Teatro São Luiz, promovido pela Emissora Nacional e comentado por Vianna da Motta.

Mas o ano de 1939 não trouxe só alegrias. A morte do seu irmão Luís quase fez com que D. Helena deixasse que a sua carreira vacilasse. Segundo afirmações da mesma, foi através do estudo do “Cravo Bem Temperado” de Bach que conseguiu diminuir a dor que sofrera.

A sua estada em Lisboa proporcionou-lhe contacto com artistas estrangeiros, dando como exemplo a cantora Ans Bierman, o violinista Philip Newman (1904-1966) e o violoncelista Paul Grümmer (1879-1965), que culminou com concertos em Lisboa

e no Porto, integrada na série “Collegium Musicum”, cujos concertos eram inteiramente realizados por docentes do Conservatório Nacional.

A partir da década de 40, intensificou durante as décadas que se seguiram, uma atividade intensa de concertista. Um dos primeiros artistas com quem atuou foi o cantor Martial Singher (1904-1990), a quem Maurice Ravel (1875-1937) dedicou a “Chanson Épique”, a canção número dois do “Don Quichotte à Dulcinée”, derradeira obra do compositor.

O violoncelista Maurice Maréchal, os pianistas Maria Cristina Lino Pimentel, e Marie Lévêque de Freitas Branco, os violinistas Arthur Grumiaux e Giovanni Bagarotti e as cantoras Tony Rosado e Blanca Maria Seoane fizeram parte do grupo de músicos com quem D. Helena teve o privilégio de tocar.

Em 1944, é-lhe atribuído por um júri de peso constituído por Vianna da Motta, Pedro de Freitas Branco, Maria Lévêque de Freitas Branco, Armando José Fernandes e Pedro do Prado – o Prémio “Vianna da Motta”, distinção atribuída anualmente a um pianista português mediante prestação de provas públicas.

O ano de 1945 foi propício a atuações em Espanha, muitas delas com sua irmã, D. Madalena Sá e Costa. Grande parte destes concertos foram realizados nas Associações de Cultura Musical de Madrid, Barcelona, Vigo e muitas outras cidades espanholas.

Terminada a guerra, D. Helena voltou a participar a partir de 1947 nos cursos de Edwin Fischer e Paul Grümmer em Lucerna e em Zurique. Com Fischer, voltou a tocar em inúmeros concertos, alguns dos quais em Portugal, e nos quais se destacam os Concertos para 2, 3 e 4 pianos de J. S. Bach, com a participação de outros pianistas portugueses, nomeadamente Sequeira Costa, Marie Lévêque de Freitas Branco e também Maria Cristina Lino Pimentel.

Ainda na Suíça, participou igualmente nos cursos orientados por Sandor Végh e Pablo Casals, apresentando-se com frequência nas rádios daquele país, uma vez que era a acompanhadora oficial dos respetivos cursos.

1.3.1. A divulgação da Música Portuguesa

Sendo considerada uma das melhores pianistas Portuguesas da sua geração, D. Helena fez questão de ao longo da sua carreira como pianista conhecer e privar com autores do seu país e poder divulgar as suas obras aquando das suas performances, quer em Portugal, quer no estrangeiro e também de estimular os seus alunos a tocar obras portuguesas.

Clara Haskil (1895-1960), antiga discípula de Cortot, por exemplo, ficou encantada ao descobrir pelos dedos de D. Helena as sonatas de Carlos Seixas (1704-1742) “Como é que eu nunca ouvi estas encantadoras peças, eu que tanto toco Scarlatti?”(Pires, 1996, p. 158).

Outros compositores como Marcel Poot (1901-1988), que ficara surpreendido ao ouvir algumas Tocatas de Seixas apresentadas em extra (Pires, 1996, p. 158), afirmara mesmo que iria propor ao Conservatório Real de Bruxelas a inclusão destas peças nos programas de exame, em alternância com Scarlatti (1685-1757).

Durante a sua carreira, foram inúmeras as obras portuguesas que estreou, tanto para piano solo como para piano e orquestra, sendo que algumas delas lhe foram igualmente dedicadas. Compositores como Filipe Pires (1934-2015), Cláudio Carneyro (1895-1963), Armando José Fernandes (1906-1983), Croner de Vasconcelos (1910-1974), Joly Braga Santos (1924-1988), Lopes Graça (1906-1994), Álvaro Cassuto (1938), Luís de Freitas Branco (1890-1955), Carlos Seixas (1704-1742) foram alguns dos mais importantes.

De seguida são apresentadas duas grelhas-sinopse com as que provavelmente foram as obras portuguesas mais importantes interpretadas por D. Helena apresentadas na primeira tabela, e na segunda, as obras que lhe foram dedicadas.

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Tabela 1 - Obras para piano e orquestra, portuguesas, tocadas por Helena Costa.

Compositor	Obra	Dedicatória	1ª Audição	Local	Observações
Álvaro Cassuto	Concertino	Desconhecida	HC, Lisboa, 1965, Orquestra Gulbenkian, Álvaro Cassuto	Tivoli	Orquestra de cordas
Luiz Costa	Fantasia	Helena Costa	HC, 15/12/1954, OSCMP, Ino Savini	Rivoli	-
Luís de Freitas Branco	Balada	Elisa de Sousa Pedroso	24/3/1918, Vianna da Motta, Pedro Blanch	Teatro S. Luiz	HC tocou em 1/9/1965, Festival de Música de Sintra, OSEN, Joly Braga Santos
Cláudio Carneiro	Catavento	Helena Costa	HC; Lisboa, 1944, OSEN, Pedro de Freitas Branco	Teatro Nacional	
Carlos Seixas	Concerto para cravo	Desconhecida	HC	-	Orquestra de cordas / Primeira audição moderna
Joly Braga Santos	Concerto op 52	Sérgio Varella Cid	HC, Lisboa, 1978, OSEN, Silva Pereira	Teatro Municipal de São Luiz	-
Armando José Fernandes	Concerto em si b (2ª versão)	Nella Maissa	Nella Maissa, 1971, Orquestra Filarmónica de Lisboa, Manuel Ivo Cruz	Teatro Municipal de São Luiz	Há gravação em cd

Tabela 2 - Obras dedicadas a Helena Costa.

Compositor	Obra	Dedicatória	1ª Audição	Local
Jorge Croner de Vasconcellos	Partita	Helena Costa	Desconhecida	-
Armando José Fernandes	Sonatina	Helena Costa	Lisboa, 1942	Teatro Ginásio
Vítor Macedo Pinto	Espanholada	Helena Costa	Desconhecida	-
Vítor Macedo Pinto	Elegia a Luiz Costa	Helena Costa	Desconhecida	-
Gaspar Fernandez Gil	Divertimento op 32	Helena Costa	Desconhecida	-
Luiz Costa	Serranias brônzeas (dos Cenários)	Helena Costa	Luiz Costa, 4/3/1945	Teatro Gil Vicente

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Luiz Costa	Sobre as cumeadas reina a paz (dos Cenários)	Helena Costa	Luiz Costa, 4/3/1945	Teatro Gil Vicente
Luiz Costa	Nuvens no vale (dos Cenários)	Helena Costa	Luiz Costa, 10/3/1948	Centro Universitário do Porto da Mocidade Portuguesa
Luiz Costa	Cachoeiras da serra (dos Cenários)	Helena Costa	Luiz Costa, 4/3/1945	Teatro Gil Vicente
Luiz Costa	Berceuse “Nána, nána, meu anjinho” no seu primeiro aniversário	Helena Costa	Helena Costa, 11/7/1925	Salão Nobre do Ateneu Comercial do Porto
Luiz Costa	Fantasia para piano e orquestra	Helena Costa	15/12/1954, OSCMP, Ino Savini	Rivoli
Luiz Costa	Andantino e Scherzo para 2 pianos	Helena Costa	Helena Costa e Luiz Costa, 4/3/1945	Teatro Gil Vicente

1.3.2. Gravações

Foram também inúmeras as gravações feitas por D. Helena aquando do seu percurso enquanto pianista.

No Anexo 1 é apresentada uma grelha-sinopse com uma lista das gravações que foram feitas para a Rádio Difusão Portuguesa.

1.4. Percurso enquanto docente

A carreira de docente de D. Helena começou aos 26 anos - apesar de ter tido contacto com o ensino em ambiente familiar na cidade do Porto - aquando do convite do Maestro Ivo Cruz, Diretor do Conservatório Nacional, para integrar o corpo docente daquele estabelecimento de ensino, a mais importante escola do país. Aceitou este convite tendo permanecido durante 6 anos, os quais coincidiram com a 2.^a Guerra Mundial. Esses seis anos, não lhe permitiram ainda criar uma “escola”, apesar de alguns dos seus alunos de outrora terem vindo a adquirir um certo prestígio no panorama musical português.

Após o fim da guerra, passou a ser mais fácil as deslocações na Europa. Retomados os grandes eventos musicais, D. Helena optou por interromper a sua atividade de docente na capital portuguesa, para aprofundar os seus estudos, nomeadamente na Suíça onde permaneceu durante algum tempo.

Apesar de Maria Adelaide de Freitas Gonçalves, à altura diretora do Conservatório de Música do Porto, a ter convidado para integrar o corpo docente daquela instituição, só veio a aceitar o convite 4 anos mais tarde e onde permaneceu durante 21 anos, entre 1949 e 1970.

No Conservatório de Música do Porto, sintetizou inteligentemente o que aprendeu das escolas germânica e francesa, e introduziu-lhe uma forte componente ibérica, através do contacto direto que manteve com compositores e intérpretes destas nacionalidades.

O grande interesse que tinha por todos os tipos de repertório concederam-lhe uma abertura para interpretar os géneros barroco, clássico, romântico e contemporâneo, os quais igualmente ensinava aos seus discípulos. Foram organizadas numerosíssimas audições de classe, onde conseguiu promover a execução de “íntegrais”, e/ou importantes grupos de obras de Mozart, Chopin, Debussy e Bartók.

Pela sua classe, passaram muitos dos mais conceituados pianistas e professores, que hoje dão continuidade à sua escola, em diferentes formas de atuação.

Alguns desses pianistas, foram convidados para participar nesta dissertação de mestrado, dando o seu testemunho em relação à pedagogia de D. Helena.

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.

Apesar dos períodos de maior atividade como docente, nunca se submergiu exclusivamente ao ensino, algo que infelizmente é cada vez mais comum acontecer com a maioria dos músicos portugueses, que veem a sua vocação de músicos ser prejudicada por obrigações escolares.

D. Helena sempre tentou conciliar a carreira de docente com a de intérprete, tendo demonstrado um magnífico exemplo de equilíbrio, hábil administração do tempo e poder de concentração.

1.4.1. Escola Superior de Música do Porto

Em 1983, a Escola Superior de Música do Porto foi, juntamente com a de Lisboa, integrada no Instituto Politécnico, estabelecendo no ensino da Música, a separação dos níveis secundário (conservatório) e superior.

Apesar de nessa altura já estar oficialmente aposentada das suas funções de docente do Conservatório de Música do Porto, D. Helena foi convidada a presidir à Comissão Instaladora da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, obtendo uma autorização especial por parte do Governo português para voltar a exercer funções oficiais.

Antes de tomar posse, Helena Sá e Costa começou desde logo a fazer 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.

Apesar de não estar isenta de dificuldades de diversas ordens, há que salientar o interesse demonstrado pelo então Ministro da Educação, Dr. José Augusto Seabra, que fez questão de vir ao Porto para se inteirar dos problemas existentes juntamente com a Comissão Instaladora dos quais fizeram parte Filipe Pires (1934-2015) musicólogo e autor de parte da bibliografia utilizada para a realização desta dissertação, Fernando Jorge Azevedo pianista e discípulo de Helena Sá e Costa, e Maria Teresa Macedo (cuja entrevista estará presente na pesquisa empírica).

Conciliou com esta atividade, a de presidente do Conselho Científico da Escola (cujas algumas das funções consistiam na contratação de docentes, pareceres acerca de planos de estudo, aquisição de equipamento científico e bibliográfico, etc.) até 1989, ano em que pediu para deixar de exercer ambos os cargos tendo-lhe sido feita uma reconhecida homenagem.

Apesar de se ter retirado de funções oficiais na Escola Superior de Música, D. Helena continuou a realizar seminários de “Pedagogia e didática do instrumento” durante os anos que seguiram à sua exoneração.

1.4.2. Cursos, seminários

Com uma carreira ilustrada de atividades multifacetadas, a orientação de “master classes” ocupa um lugar de destaque no percurso de D. Helena.

Os da “Costa do Sol” 1963 a 1998, hoje conhecidos por Cursos de Música da Costa do Estoril, Academia de Música de Espinho, Gunsbach (Centro Albert Schweitzer, na Alsácia, França), Casa de Mateus (Vila Real) e da Academia de Música de Verão do Mozarteum de Salzburgo (1973 a 1989).

No que aos cursos da “Costa do Sol” diz respeito, D. Helena já tinha participado nos mesmos antes de 1963, com Croner de Vasconcelos (1919-1974) e colaborado igualmente com João de Freitas Branco (1922-1989) nas palestras que fazia antes do início dos cursos para os convidados estrangeiros, de forma a estes terem uma noção acerca de autores portugueses como Vianna da Motta (1868-1948) ou Francisco Lacerda (1869-1934), onde D. Helena colaborava no sentido de interpretar pequenas obras dos mesmos.

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. Para esses cursos, D. Helena convidava artistas de renome internacional, sendo de destacar Croner de Vasconcelos, sobre o Cravo-Bem-Temperado de Bach, Filipe Pires em relação à Sonata pré-Beethoveniana, Joaquim Rodrigo que se debruçou sobre a música espanhola, Jacques Stehman que se inteirou novamente sobre Beethoven, David Epstein (Mozart) e ainda Van Remoortel, no estudo genérico de concertos para piano e orquestra. No final de cada curso, D. Helena fazia-se ouvir, na maioria das vezes, num recital a solo e também tocava frequentemente nas audições dos alunos dos cursos.

Outros cursos de piano e pedagogia tiveram lugar na Academia de Amadores de Música, em Lisboa, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto,

Karlsruhe e Wuppertal, nas Universidades norte-americanas de Connecticut e Texas (1968), bem como em diferentes cidades de França, Itália, Suíça, Inglaterra e Canadá.

Em diferentes épocas, D. Helena colaborou musicalmente em conferências realizadas por Cláudio Carneyro (1895-1963), João de Freitas Branco (1922-1989), José Carlos Picoto, Charles Oulmont (1883-1984), musicólogo que teve o privilégio de privar com Gabriel Fauré (1845-1924) e Claude Debussy. Já mais tarde, participou em programas de divulgação musical orientados por José Atalaya e que eram dirigidos, preferencialmente, a públicos jovens.

2. Principais linhas pedagógicas

2.1. Preferências de repertório

O facto de tanto o Avô como o Pai de D. Helena terem estudado na Alemanha, teve grande impacto na sua formação logo desde nascença. Muito por influência de Busoni e Vianna a Motta, que foram os grandes motores do percurso pianístico de D. Helena.

Posteriormente ao método de Seifert, D. Helena começou com peças e estudos infantis de Thümer, Zilcher, minuets de Mozart até chegar às sonatinas de Clementi, antes de se iniciar nos cadernos dos grandes mestres ou dos “Cravistas Franceses”, tomando assim conhecimento pelos predecessores de Bach: Graun, Buxtehude, Pachelbel, e italianos como Marcello, Scarlatti e Vivaldi. Tinha também especial apetência para interpretar as obras de Couperin, Rameau, Dandrieu, sem nunca esquecer Haydn que considerava indispensável para uma boa escola de século XVIII.

D. Helena faz referência a algumas obras em concreto, nomeadamente o *Tambourin* de Rameau, no qual era elogiada por executar os mordentes da mesma “com primor”

Mais tarde, compositores como Bach, Beethoven (rondós e variações), para depois atacar as de Diabelli e “outros monumentos com as de Brahms” foram-se infiltrando desde muito cedo na personalidade de D. Helena.

O seu fascínio por Mozart, que a acompanhou em permanência desde tenra idade, veio a crescer aquando dos seus estudos na Alemanha com Edwin Fischer.

Porém, antes mesmo dos estudos na Alemanha, obteve também orientações da escola francesa, muito presente na obra de Luís Costa, as quais seu pai transmitiu e incentivou.

D. Helena dá exemplos de obras de determinados compositores que não esquece desde tenra idade, e que anos mais tarde, em Paris, teve a oportunidade de aprofundar com o seu mestre Alfred Cortot.

São exemplos: Saint-Saëns, Debussy (Golliwogg's Cake-Walk e Claire de Lune), que aprovava a sua inclusão na aprendizagem de muitos jovens afirmando que (redação)

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

(Costa, 2001, p. 27)

Também Ravel, Schubert (Momentos Musicais), Schumann (Álbum para a Juventude op 68), Chopin e Liszt (Consolações), proporcionando-lhe “inesgotáveis fontes de confronto e enriquecimento”.

D. Helena era da opinião de que se devia estudar os românticos desde muito cedo, pois

Traziam novos problemas de som, desde a noção de pedal, à interpretação de fraseado e consequentes sinais – nuances, ligaduras, *staccatti* – incitando assim ao apuro manual e à musicalidade indispensável.

(Costa, 2001, p. 26)

Após iniciar uma carreira de concertista de nível internacional D. Helena teve a oportunidade de se apresentar a solo e/ou com orquestra para interpretar variadíssimas obras.

O Cravo Bem Temperado de Bach, é uma obra que os portugueses mais ligados à música associam a D. Helena.

Há que fazer referência de que apesar de D. Helena ter começado a estudar o *Cravo Bem Temperado* aos 14 anos, foi com o desgosto pela morte do seu irmão Luís, que nasceu a vontade de tocar os dois cadernos.

2.2. Principais influências de pedagogos e intérpretes

No início da sua aprendizagem, D. Helena teve dois grandes alicerces: O seu pai, Luís Costa (1879-1960) e Vianna da Motta (1868-1948).

Acerca de Vianna da Motta, afirmava ser um homem de aceitar soluções alternativas, e tratar-se de

Um cientista inédito, era um homem que parecia frio, mas também se podia emocionar (...) não tinha a índole de artista, mas fez-se artista. Tinha um poder de conhecimento extraordinário. Era um homem rigoroso.

Acho que se emocionava com alguém com um bocadinho de sensibilidade

(Marques, 1999, p. 46)

Já em relação ao seu Pai, via-o como um membro da estirpe alemã, muito regrada.

Tudo o que fazia tinha muita sensibilidade. Tinha uma mão maravilhosa, os dedos cheios, põe a mão no piano e aquilo soa que é uma maravilha, não soa frio.

(Marques, 1999, p. 46)

Comparando ambos, julgava Vianna da Motta bastante mais frio a tocar do que seu Pai. Com Vianna da Motta sentia-se os dedos nas teclas, o rigor, o ritmo, enquanto que com seu Pai tudo era tocado de uma forma muito mais poética e livre. Dizia que o seu Pai dava muito mais liberdade aos seus alunos – ao contrário de Vianna da Motta – e que cada um deles tinha de encontrar a sua própria maneira de tocar.

Luís Costa dava aos seus alunos toda uma base. Dava a cada aluno muitos estudos, muito Bach. Cada aula incluía um prelúdio e fuga. Adotou o método de Dalcroze (1865-1950) - com quem estudou, e era considerado um grande mestre de ginástica musical em Genebra – em que cada aluno dançava uma das vozes das fugas de Bach.

(isto dito desta maneira é ridículo. O método dalcroze é um método de aprendizagem rítmica que envolve o corpo no seu todo)

Mais tarde, outras das duas maiores influências de D. Helena seja como pedagogo ou intérprete, foram Alfred Cortot (1877-1962) e Edwin Fisher (1886-1960).

D. Helena relembra:

(...) Cortot impressionava-me 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.

(Costa, 2001, p. 31)

Apesar de muito diferente de Edwin Fisher e Cortot, davam-se bastante bem, recorda D. Helena.

Fischer era considerado por muitos “a maior técnica pianística do século XX”. Apesar de criticado por muitos, e por sua vez comparado a outros grandes artistas como Vladimir Horowitz (1903-1989) e Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995) pelo facto de errar notas, D. Helena respondia:

Se não corresse riscos a interpretação talvez não fosse tão viva, tão madura e tão empolgante

(Costa, 2001, p. 33)

Assim caracterizava D. Helena as interpretações de Fischer:

Mozart...era de uma candura impressionante; Beethoven, graves, expressivas, era o máximo da expressão; Brahms, era grandioso, com uma pujança. A visão dele era sempre mais, mais e mais...

(Costa, 2001, p. 34)

Afirmava que aquele seu mestre tanto encorajava como exigia

Vocês são artistas, é preciso ter coragem para o ser

(Costa, 2001, p. 34)

2.3. Técnicas e Estratégias de Ensino

Através dos depoimentos encontrados na bibliografia utilizada, fica-se com a sensação de que o sistema utilizado por D. Helena é alicerçado numa grande flexibilidade, capaz de se ajustar à personalidade de cada aluno, fazendo com que cada um “encontre a sua própria voz”.

D. Helena afirmava ter tido a sorte de lhe ter sido dada a oportunidade de receber discípulos com quem ela própria pudesse aprender. “Eles ensinavam-me muita coisa que veio do seu próprio talento” (Costa, 2001, p.44)

Na bibliografia utilizada existem algumas referências a técnicas e estratégias de ensino às quais D. Helena foi sujeita aquando dos seus estudos, e que depois as adotou nos seus discípulos.

Uma dessas estratégias era a transposição dos Prelúdios e Fugas para todos os tons, que ela própria fazia nas aulas e nos cursos (ela própria o fazia nas aulas e nos cursos)

Quando eu tinha 14 anos veio ao Porto o Ignaz Friedman, aquele pianista polaco que fez todas as edições de Chopin (...) já estava a tocar a Fuga em sol maior de Bach. Toquei e ele disse: agora vai fazer uma transposição para um tom superior e depois para um tom inferior. E eu pronto, lá tive que tentar; não sei como é que fiz.

(Marques, 1999, p. 28)

Outra das estratégias utilizadas – ainda com Bach – era a de cantar uma das vozes duma fuga e tocar as outras:

Mandava fazer a fuga a quatro [vozes], mas só a três, e cantar a que faltava, e enquanto não soubéssemos isso... Tudo culpa do Friedman.

(Marques, 1999, p. 28)

D. Helena atuava de forma diferente consoante o tipo de aluno que tinha. Àqueles que considerava serem grandes personalidades – algo que se veio a comprovar posteriormente com uma carreira sólida seja no ensino e/ou na performance – D. Helena aproveitava o contacto com estes para lhes inculcar um pouco acerca da sua própria filosofia. Por outro lado aos que:

Não são um talento imenso...é preciso ver as coisas pelo correto; por aquilo que lhe podemos explicar; dois e dois são quatro, aquilo que está escrito, o que representa um intervalo, o que representa a ligação entre dois intervalos (...) modulação (...) acorde, aí é preciso ser muito mais intelectualista. Se eles não têm o mesmo tipo de sensibilidade que os melhores alunos têm, é preciso que eles percebam pelo menos a parte lógica, por aquilo que eles leem na música, do que propriamente a parte da sensibilidade, isso vem depois.

(Marques, 1999 p.44)

D. Helena afirmava que o aluno tinha que ler bem, e saber porque razão se deveria dar mais importância a uma tónica do que a um terceiro grau, e fazia questão de explicar aos seus alunos de uma forma mais científica, quadrada, de uma forma mais estruturada e sólida, para que não houvesse quaisquer dúvidas de que aquilo que transmitia aos seus alunos não estava a ser dita ao acaso.

Em termos de escola, e apesar de existir na sua ótica determinado tipo de bases técnicas que um professor devia ensinar a um aluno, D. Helena era mais uma vez da opinião de que determinados alunos (dotados), se devia deixar entrar mais nas obras do que propriamente estar a exigir-lhes muito tempo com exercícios e/ou estudos. Afirmava que o aluno deveria preparar a sua técnica através de obras que são compostas para a mesma, nomeadamente estudos e exercícios, mas alguns dos seus

alunos eram capazes de montar estas tão facilmente que as dificuldades técnicas baseavam-se a duas ou três passagens, ao contrário dos que por não terem tanta técnica, precisavam de preparar essas mesmas obras com a ajuda de determinados estudos e/ou exercícios.

Porém, para infelicidade de alguns dos seus discípulos, D. Helena nem sempre dava a “receita” para encontrar soluções técnicas para determinadas passagens. Ela era de opinião que os alunos que tinham determinada sensibilidade para interpretar determinado repertório, também eram capazes de solucionar determinadas dificuldades sem quaisquer ajuda, bastando para isso chamar simplesmente à atenção. Não seria necessário estar a exemplificar como deveria ser feito, ou impor uma determinada dedilhação, por exemplo.

No que às características de um bom professor dizem respeito, afirmava que só lá se chegava com a prática. Que não se deveria ir logo para professor numa escola sem antes ter dado aulas particulares, pois é necessário conhecer vários tipos de temperamento a vários níveis. Um bom professor não é aquele que não faz uma seleção só de alunos brilhantes, apesar de para si ter tido grande prazer por os ter conseguido “agarrar”, mas dizia que “Um professor só se faz se tiver também alunos de outro tipo” (Marques, 1999, p. 48).

Era adepta de abrir a sensibilidade dos seus alunos e fazer-lhes ver como é que os autores escreviam, e o porquê dessa escrita.

A paciência, era para si uma das qualidades mais importantes para se ser um bom professor. Era da premissa de que “Um aluno não tem culpa nenhuma de ainda não estar num certo adiantamento” (Marques, 1999, p. 48), sendo essencial ter um grande amor afetivo à profissão. Este amor, era igualmente extensível aos seus alunos. O facto de nem sempre acertarem no que lhes era pedido não era razão para se sentirem desmotivados, desde que mostrassem vontade e desejo pelo contrário. Razão essa que fez D. Helena não se ter arrependido de ter aceite alunos menos bons.

D. Helena afirmava “Há alunos que tocam mal mas têm talento, isso acontece, precisam é de o desenvolver” (Marques, 1999, p. 49).

2.4. O contributo da leitura à primeira vista no ensino do instrumento – piano

Aos dois anos e meio começa [...] e mais tarde inicia as lições com sua mãe, que ensina a leitura da música e os fundamentos da técnica pianística

(Pires, 1996, p. 27)

A sua contribuição no campo do ensino ficará para sempre marcada nas futuras gerações de pianistas Portugueses

(Pires, 1996, p. 98)

Tal como podemos comprovar através das citações referidas anteriormente, desde muito cedo que foi inculcada a leitura à primeira vista à Professora D. Helena Sá e Costa.

Keilmann confronta-nos com a realidade de que além das suas aulas e práticas diárias, os estudantes de piano constantemente se deparam com a necessidade de ler música à primeira vista [...] aqui, [...] não será tratada de uma maneira superficial, mas ensinada de uma maneira sistemática, desde o início” (Keilmann, 1972, p.3). Mas qual será a idade certa para começar? Helena Costa agradece aos pais o não a terem forçado na leitura *antes* do tempo e, em contrapartida, terem contribuído fortemente para o desenvolvimento do ouvido e da agilidade manual (Costa, H., 2001, p. 27).

Alguns podem considerar apenas a primeira vez em que alguém lê uma peça desconhecida como verdadeira leitura à primeira vista, enquanto outros permitiriam uma definição que abrangesse uma execução depois de uma extensa preparação. Um regente pode considerar leitura à primeira vista como a atividade de ler silenciosamente a partitura, enquanto imagina ou executa os movimentos apropriados da regência (Lehmann; McArthur, 2002, p.135).

O autor Gabrielsson defende igualmente que a Leitura à primeira vista significa tocar sem nenhuma prática precedente da partitura no instrumento, tocar a primeira vista (Gabrielsson, 2003, p. 243). Esta, é estimulada pelos três sentidos: o visual, o aural, e o cenestésico estimula a leitura (Fireman, 2010, p. 53); e a sua importância depende das atividades do músico (Fireman, 2010, p. 56). Vista como uma das formas de performance da música Ocidental tonal (Palmer, 1997, p.116), com uma boa LPV é possível ter um acesso maior e mais ágil à literatura musical, selecionar obra(s) de interesse para um estudo aprofundado, e atingir os estágios mais avançados concepção

da interpretação da obra[...] através de inúmeras e cansativas repetições (Arôxa, 2012, p. 3). Porém, caso esta não seja trabalhada desde o início da aprendizagem, pode ser que maus leitores trabalhem com muito esforço nas suas leituras, mas num caminho inapropriado. (Sloboda, 2005, p.4).

Tal como afirma Sloboda, é praticamente desnecessário afirmar que o músico com facilidade de ler à primeira vista tem uma imensa vantagem sobre outros músicos em quase todas as esferas da vida musical (Sloboda, 2005, p. 5). As decisões desta, são influenciadas por conhecimentos anteriores (Sloboda, 2005, 2008; Fireman, 2010), e as estratégias de leitura escolhidas pelo intérprete são determinadas, em parte, pelo seu instrumento (Elliot, 1982, p.14).

Aos docentes, cabe-lhes a preocupação [...] com a atualização das suas atividades para a disciplina (Otutumi, 2008), visto serem os principais responsáveis pela revisão do trabalho desenvolvido pelo aprendiz.

A bibliografia existente acerca deste objeto de estudo é considerável e já existem estudos que refletem a fundamentação teórica da *LPV*, técnicas, estratégias, considerações a ter, a importância da mesma para os pianistas acompanhadores entre outras.

Na parte II desta investigação, irá ser possível perceber como é que a leitura á primeira vista era abordada nas aulas da Professora Helena Sá e Costa, que desde o início da formação dos seus aprendizes, apostava nesta ferramenta sempre que achava oportuno.

PARTE II
PESQUISA EMPÍRICA

PARTE II - PESQUISA EMPÍRICA

3. Metodologia

3.1. Introdução

O objetivo principal da pesquisa empírica realizada na presente dissertação consistiu no coligir de elementos de âmbito qualitativo, sobre a perspetiva da pedagogia de Helena Sá e Costa. Neste sentido, a análise de conteúdo de diversas entrevistas a 9 pianistas com carreira como solista, revelou-se como a metodologia adequada ao objetivo do objeto de estudo.

Apesar de muito se saber acerca da pianista enquanto intérprete, nunca até hoje tinha sido feito um estudo acerca das perspetivas da sua pedagogia, técnicas de ensino, influências e preferências de repertório e qual o ambiente em sala de aula. Também de que forma é que esta influenciou os seus discípulos, que tendo seguido a carreira de intérprete e/ou de docente, foram adotando a sabedoria adquirida aquando das suas aprendizagens com D. Helena.

A fim de conseguir obter informação acerca desta mesma perspetiva acerca da pedagogia de D. Helena Sá e Costa, foi utilizada uma abordagem qualitativa através do emprego da técnica de inquérito da entrevista.

3.2. Participantes

De forma a realizar uma recolha de dados que me permitisse obter respostas a questões específicas, selecionei 9 ex-alunos de D. Helena, especificamente escolhidos por serem – a meu entender – personalidades inseridas na atualidade da performance e ensino da música em Portugal e no estrangeiro, com uma enorme experiência profissional. Escolha esta que vai ao encontro da afirmação de Guerra (2010), que afirma que nas metodologias qualitativas “não se procura uma representatividade estatística, mas sim uma representatividade social que nada tem a ver com esse conceito”. (Guerra, 2010, p. 40)

3.3. Instrumentos de Recolha de Dados

Nesta investigação foi utilizada a entrevista como forma de recolha de dados de forma a atingir o objetivo principal desta investigação.

3.3.1. Entrevista

Decidi recorrer à entrevista como método qualitativo para contornar a lacuna importante na bibliografia existente.

Como já foi referido anteriormente, apesar de muito se saber acerca de D. Helena enquanto intérprete, nunca foi estudada qual a sua perspetiva enquanto docente. Fazendo no presente ano uma década sobre o falecimento de Helena Sá e Costa, pretendeu-se com esta investigação um preenchimento deste vazio de informação. “A utilização da entrevista pressupõe que o investigador não dispõe de dados já existentes, mas deve obtê-los”. (Albarello et al., 2005, p. 86).

As entrevistas foram realizada com questões iguais para todos os participantes, com questões abertas.

Foi solicitada a participação dos entrevistados com convite prévio, expondo para que fim seriam utilizadas, e os mesmos foram questionados sobre a possível utilização e publicação das suas respostas na presente dissertação.

Foi igualmente explicado aos entrevistados desde o início, de que as suas entrevistas não seriam anónimas, pois o interesse das mesmas residia não só nas suas respostas em si, mas em especial pelo facto do entrevistado se tratar de uma figura preponderante e de destaque na atualidade do ensino da música em Portugal, à exceção de um dos entrevistados, que apesar de atualmente exercer uma profissão paralela, concilia esta com a performance e por ter convivido muito com D. Helena, foi também um dos escolhidos para a elaboração desta investigação.

3.4. Procedimentos

De 10 contactos efetuados, todos colaboraram participando na investigação. O contacto para as entrevistas foi feito das seguintes formas: pessoalmente, telefonicamente e por correio eletrónico, sendo que a maioria dos entrevistados – devido à pouca disponibilidade de tempo e em alguns casos à distância - optaram por responder às questões por correio eletrónico, pois ser-lhes-ia possível responder à entrevista no seu próprio ritmo. Somente um dos entrevistados preferiu responder às questões pessoalmente, através da gravação da entrevista no local de trabalho do docente e pianista, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto.

3.5. Tratamento de dados

As entrevistas foram tratadas de forma qualitativa, seguindo a proposta de análise de conteúdo simplificado de Guerra (2010), processo que consistiu nas seguintes fases:

Transcrição

Em sete dos casos não houve necessidade de transcrever, uma vez que as entrevistas foram escritas e enviadas aos entrevistados por correio eletrónico, e reenviadas por estes pela mesma via. Assim sendo, no único caso isolado, a transcrição foi feita no computador, a partir da gravação de entrevista.

Leitura das Entrevistas

Após receber todas as entrevistas, todas elas foram transcritas e impressas, de forma a ser-me mais fácil realizar uma leitura minuciosa a cada uma delas. Foram sublinhadas partes de cada resposta que achei serem mais relevantes, e foram feitas anotações, resumindo as respostas em poucas palavras.

Construção de uma grelha sinopse das entrevistas

“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)

Com esta grelha, foi-me possível simplificar os temas e categorias principais das questões, facilitando assim a comparação entre as entrevistas realizadas.

Análise descritiva

Por fim, a informação que foi extraída da grelha que foi feita, foi comparada. Os resultados foram relatados de forma a poder “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

4.1. Introdução

Este último capítulo da dissertação tem como finalidade evidenciar os resultados do objeto de estudo desta investigação. Pretendeu-se estudar o tipo de pedagogia utilizado por D. Helena, sendo que uma vez que na época em que lecionou não havia um esquema de ensino parametrizado como nos dias de hoje, e daí ser possível perceber que a sua forma de ensinar era um pouco diferente daquela que é praticada atualmente pelos professores de instrumento, isto é, sem uma planificação e/ou ordem de trabalhos, ou sequência de aprendizagem previamente definida ou estruturada.

Por fim, os dados obtidos com as entrevistas serão comparados de forma a corroborar as várias “facetas” de D. Helena na aprendizagem daqueles que foram certamente os seus discípulos.

4.2. Entrevistas

i) ADRIANO JORDÃO

Questões pessoais

1. Com que idade e porque começou a estudar com a pianista Helena Sá e Costa?

Conheci a Dona Helena em 1962, quando preparava a minha participação no Prémio Debussy, no âmbito das comemorações do centenário do nascimento do compositor.

Acabei por obter o 1º lugar na minha categoria.

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula de piano para D. Helena?

O mais importante para uma aula de Helena Costa era antes de mais o nível de preparação do aluno. E a preparação para receber por vezes choques formidáveis e surpreendentes.

Recordo-me de uma aula em Lisboa no antigo Valentim de Carvalho, onde lhe levei, muito conscienciosamente preparado, o Concerto em Dó menor de Beethoven.

Creio que toquei bem e, à distância, digo mesmo com uma maturidade maior do que seria expectável. Foi certamente esta minha preparação sólida que estimulou Helena Costa!

A minha interpretação foi escarpelizada a bisturi, simultaneamente compasso a compasso e com uma visão global que ainda hoje me marca profundamente. Sempre que toco este concerto (e fi-lo dezenas de vezes...) aquela lição me vem a memória.

2. Estratégias de ensino (que exercícios, escalas, peças)?

A sua estratégia de ensino pouco tinha a ver com escalas, harpejos, exercícios etc.

Tantas vezes me disse que eu tinha de primeiro saber o que queria ouvir e que depois encontraria por mim os meios de chegar lá.

Ironizava obre os "trucs" que alguns professores tinham como solução universal para problemas e era severíssima no respeito aos textos e à tradição.

3. Sequências de aprendizagem (quanto tempo em cada parte da aula, escalas, estudos, peças)?

3.1 Existia algum tipo de regularidade na sequência da aula?

Nunca comigo houve sequência obrigatória ou fixa. O mais importante era a Música e o aprender a ouvir-se a si próprio de uma maneira crítica.

4. Qual o repertório que a D. Helena preferia ensinar?

4.1 Coincidia sempre com aquele que ela tocava?

4.2 Qual o seu principal repertório de piano e música de câmara, sem esquecer a música portuguesa?

Claro que Bach era prioritário e, neste caso, coincidia com uma parte essencial do seu reportório, numa visão muito germânica e marcada pela personalidade de Edwin Fisher, que ela idolatrava.

Mas recordo-me de lhe ouvir, fascinado, os *Feux Follets* de Liszt ou o Concerto nº 2 de Saint Sâens; ou assistir à preparação da *Burlesque* de Strauss, obras que nunca me recomendou.

Por outro lado, com o seu sentido premonitório extraordinário, foi ela quem me indicou o Concerto para a mão esquerda de Ravel (que toquei antes do Concerto em Sol), e que tanto viria a marcar a minha carreira.

E foi ela quem me aconselhou a, neste tipo de reportório, ser ouvido pela Madame Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco e foi também ela que me encaminhou para Yvonne Lefébure, a fim de conhecer mundos diferentes e abrir a minha cabeça para outras verdades musicais, por vezes diametralmente opostas às suas...

E com que inteligência e humildade tomava estas atitudes, a bem do seu ensino!

5. A leitura à primeira vista era recorrente nas aulas da D. Helena?

Não, não era recorrente.

5.1 Com que obras?

5.2 Em qual parte da aula?

5.3 Durante quanto tempo?

E quando o fazia era de surpresa para grandes sustos que me pregou!

Era, pelo contrário, extremamente estrita na execução de memória, que considerava essencial para assimilação das obras.

Até em música de câmara a ouvi colaborar de cor (Sonatas de Beethoven com violoncelo, por exemplo...).

6. O que a distinguiu dos outros professores de piano?

A extraordinária inteligência e o respeito pela personalidade de cada um dos seus discípulos.

7. O que a distinguiu no acompanhamento ao piano, também em reduções para orquestra, por exemplo a acompanhar os seus alunos?

Pouquíssimas vezes fui acompanhado diretamente por ela, que sempre estimulou a colaboração entre colegas.

Mas nessas pouquíssimas vezes, o seu fraseado tão natural foi sempre um estímulo para mim.

Questões de estilística/técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

Os preferidos? Todos...

Românticos, clássicos, barrocos e também contemporâneos...

Assisti e acompanhei a sua memorização dos Prelúdios de Lopes Graça, que iria tocar em África. Foi uma lição inesquecível!

Se tiver mesmo de escolher, diria que os clássicos seriam a sua base de formação estilística e que Bach, mais do que os barrocos em geral, a fonte essencial de todo o seu ensino.

2. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

2.1 A nível das articulações

2.2 A nível da dinâmica

2.3 A nível do fraseio e da agógica

2.4 A nível do emprego do pedal

No caso do ensino de Helena Costa a questão não tem resposta possível e concretamente analisável. O que a distinguiu era exatamente o libertar-se e libertar os discípulos destes compartimentos vistos como estanques. Tinha uma claríssima visão germânica da Música, um sentido libertador alicerçado na Cultura não classificável em particular.

A criatividade e a imaginação musicais eram o seu escopo pedagógico. O "dar-nos asas" para voarmos por nós próprios a sua ambição.

Nunca, como mais tarde, por exemplo eu vivi, também apaixonadamente com Yvonne Lefébure numa linha pedagógica diametralmente oposta, a vi indicar-me as super subtilezas de pedal (Alicia de Larrocha disse-me que nunca tinha conhecido alguém com os requintes de pedal de Yvonne Lefébure).

Com Helena Costa eu era estimulado a encontrar por mim as soluções que melhor se me adaptavam sendo ela visionador e corretor, caso fosse caso disso

E mesmo a encontrar em dias diferentes, soluções diferentes.

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

Como forma musical, indubitavelmente a Fuga. Edwin Fischer chamava-lhe a "Rainha das Fugas..."

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

Foi com ela que conheci, trabalhei e toquei Lopes Graça, Armando José Fernandes, Croner de Vasconcellos, Frederico de Freitas, todos estes vivos à época.

E ela fazia-nos ser ouvidos por eles...Mas também Freitas Branco ou António Fragoso, só para falarmos do século XX.

ii) **ÁLVARO TEIXEIRA LOPES**

1. Com que idade e porque começou a estudar com D. Helena?

Comecei a estudar com Sr.^a Dona Helena com 14 anos. Já era aluno de uma aluna sua, Isabel Rocha e foi ela que me encaminhou para estudar com ela.

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena?

Para mim, o mais importante (se é que se existe uma ordem de qualificativa de item de importância), era além do ritual da aula, que supunha uma preparação consistente da aula, era o que eu trazia comigo para preparar a aula seguinte. Sempre a componente artística mais acentuada do que vertente técnica (se é que se podem separar!). À aula associavam-se uma série de vivências, encontros, novidades do que cada um dos colegas estava a realizar de mais significativo e projetos de atividades futuras; concertos, master-classes, concursos, etc.

2. Estratégias de ensino (que exercícios, escalas, peças)?

Penso que não havia uma estratégia de ensino pré-definida. Toda a aula se ia desenvolvendo, conforme o que o aluno tocasse. As questões levantavam-se conforme surgiam. Exercícios de “técnica pura” quase inexistentes, sempre as questões técnicas trabalhadas em função de uma ideia musical.

3. Sequências de aprendizagem (quanto tempo em cada parte da aula, escalas, estudos, peças)?

Não havia compartimentação da aula por item. É de salientar que eu tinha todas as semanas uma aula no Conservatório, em que aí sim a aula tinha “essa” forma.

3.1 Existia algum tipo de regularidade na sequência da aula?

Não.

4. Qual o repertório que a D. Helena preferia ensinar?

Apesar de nunca ter ouvido uma referência específica a essa questão, notava-se uma grande identificação grande com Bach, Mozart, mas também com Beethoven, compositores românticos e compositores seus contemporâneos (Graça, C. Oliveira, Cláudio Carneyro, etc..).

4.1 Coincidia sempre com aquele que ela tocava?

H.S.C. exemplificava muito nas aulas. Não só o que o aluno estava a tocar, mas tendo como referência a obra que estava a ser trabalhada, todo um universo que lhe estava subjacente. Tinha um repertório vastíssimo e um grande conhecimento do repertório musical em geral.

4.2 Qual o seu principal repertório de piano e música de câmara, sem esquecer a música portuguesa?

Além de Bach, Mozart, Beethoven, Saint-Saëns (concertos), referiria o repertório escrito para piano de todos os períodos. Repertório existente para violoncelo e piano, violino e piano, trios e quartetos. Música portuguesa imensa. Fez inúmeras primeiras audições de compositores portugueses, tocava frequentemente as obras do seu pai, de Armando José Fernandes (Concerto, por ex.), Graça, etc.

5. A leitura à primeira vista era recorrente nas aulas da D. Helena?

Por vezes quando vinha de alguma viagem (Canadá ou Estados Unidos por ex.) trazia imenso repertório (novidades como dizia) para crianças, que nos punha a ler à 1ª vista.

5.1 Com que obras?

Nada a referir.

5.2 Em qual parte da aula?

Não havia uma parte da aula precisa.

5.3 Durante quanto tempo?

Não havia um tempo determinado.

6. O que a distinguia dos outros professores de piano?

A forma como tocava e o dom de, antes de ser pianista, ser uma grande artista. O piano era só um veículo, o seu ouvido interior e a sua vivência musical ia muito para além do piano, daí a sua grande riqueza como intérprete e como professora. Dizia com frequência, que às vezes um bom pianista tocava muito melhor num mau piano, já que teria de ter muito mais imaginação para ouvir aquilo que gostaria de ouvir; ultrapassando-se a si e ao fraco instrumento, que tinha à sua frente.

7. O que a distinguia no acompanhamento ao piano, também em reduções para orquestra, por exemplo a acompanhar os seus alunos?

A sua “imaginação” musical. Quando tocava estava a ouvir violinos, flautas, etc....o que resultava em execuções de uma grande beleza tímbrica (penso de E. Fischer terá tido uma fortíssima influência nesta forma de ver a música). Sempre com uma sonoridade muito rica, e nunca agressiva.

Questões de estilística/ técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

Barrocos sem dúvida, mas todos.

2. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

2.1 A nível das articulações

A sua facilidade e forma muito pessoal de tocar dotaram-na de uma articulação muito brilhante, leve, um “non legato” extraordinário e muito ajustado ao repertório barroco, e não só.

A projeção do som através de um ataque do braço livre (como referia) originava um som com brilho e impacto.

2.2 A nível da dinâmica

Grande insistência na variedade dinâmica como ponto crucial na interpretação. Sempre muito severa em relação a um som agressivo/ “duro”.

2.3. A nível do fraseio e da agógica

Fraseio muito interessante já que o canto e outros instrumentos eram a sua “inspiração”. Tinha uma noção clara do percurso harmónico de cada obra. Era muito clara para si a estrutura de cada peça, o que lhe permitia ter uma noção exata da forma.

2.4. A nível do emprego do pedal

O apelo ao pedal como uma “terceira voz” era recorrente nas suas aulas.

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

Penso que a escrita polifónica era sem dúvida uma das suas formas preferidas. Mas como qualquer grande músico, a sua admiração pelo património existente musical era tão grande, que teria dificuldade em ter ideias muito herméticas sobre essa questão.

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

Pessoa de uma grande vivência cultural de uma forma geral, sempre demonstrou grande abertura e interesse sobre tudo o que acontecia à sua volta. É conhecido a sua grande amizade por inúmeros colegas, pianistas, compositores, artistas em geral. Helena Sá e Costa teve a oportunidade de, nas suas memórias, referir a importância de todo esse envolvimento para a sua vida e carreira.

iii) FAUSTO NEVES

Questões pessoais

1. Com que idade e porque começou a estudar com a pianista Helena Sá e Costa?

Depois de lhe ter tocado com 8-10 anos, numa visita a sua casa com a minha mãe – antiga aluna de D. Helena Costa e minha professora –, na sequência dos Cursos de Música da Costa do Sol de 1973, que frequentei na classe de D. Helena Costa, passei a ter aulas regulares com ela.

Conhecendo já D. Helena Costa através dos meus pais – para além da minha mãe ter sido sua discípula, o meu pai fez os seus estudos de piano com Luís Costa – e das suas vindas regulares ao Festival de Música de Espinho (fundado e então dirigido pelo meu pai), achou a minha mãe como professora que devia ter aulas com a insigne pianista e pedagoga.

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena?

Para além do trabalho de casa obviamente feito e da limpeza técnica adjacente àquele, a fluência musical natural e/ou rapidamente posta em prática na aula na sequência das suas sugestões era muito apreciada. O estar sempre pronto a tocar – mesmo que uma peça há muito deixada de lado... - era também bem recebido.

2. Estratégias de ensino (que exercícios, escalas, peças)?

Suponho que não havia um esquema fixo: ia falando e dando ideias para os problemas específicos de cada aluno. De memória posso citar os Estudos da Escola de Notas Dobradas do Moszkowsky que, durante algum tempo, tocava na abertura da aula obrigatoriamente (mesmo que só uma página!) antes de tocar o que fosse.

3. Sequências de aprendizagem (quanto tempo em cada parte da aula, escalas, estudos, peças)?

3.1 Existia algum tipo de regularidade na sequência da aula?

Não me lembro de fazer escalas em casa da D. Helena, talvez algumas em terceiras. É claro que ela sabia que eu tinha aulas regulares com a minha mãe e, mais tarde, no Conservatório. Tenho ideia que começávamos muito frequentemente a aula por um estudo ou por Bach, mas nada de obrigatório e, sobretudo, que não permitisse uma grande flexibilidade na distribuição da aula de acordo com a necessidade ou importância da(s) obra(s) a trabalhar.

4. Qual o repertório que a D. Helena preferia ensinar?

Tinha um grande cuidado na escolha do repertório para os alunos em dois sentidos: o valor musical inquestionável da obra e a adaptação desta à morfologia do aluno, ou aspecto técnico ou interpretativo que queria desenvolver no discente.

4.1 Coincidia sempre com aquele que ela tocava?

Ela tocava...TUDO!

Em relação ao seu repertório de concerto, não. Podia ser comum ou não – não era esse o critério de escolha da obra.

4.2 Qual o seu principal repertório de piano e música de câmara, sem esquecer a música portuguesa?

Era enciclopédico! Todo o Bach, todo o Beethoven, todo o Mozart. Não esquecer uma suite de Haendel que tocava frequentemente. Mendelssohn – para além das Fantásticas “Variações Sérias” que tocou um pouco por todo o mundo, tocava todas as suas obras mais curtas: Scherzi, Estudos, Prelúdios e Fugas, para além das Canções sem Palavras. Tocou a integral das Mazurcas de Chopin na RDP (EN!), fez a solo ou com orquestra o Andante Spianato e Grande Polonaise Brillante. Tocou a 4ª Balada no exame final. Schumann – op.12 (era inultrapassável no “Traumes Wirren”!),

Carnaval op. 9, Carnaval de Viena... Schubert... Brahms... Excelente nos franceses modernos – Ouvi-a exemplificar maravilhosamente o “Tombeau de Couperin” e dava maravilhosas dedilhações para Debussy e Ravel. Estudos de Scriabin e Stravinsky (menos os Rachmaninoff). Muitos compositores modernos que conheceu e divulgou: Hindemith, Jean-Françaix (que lhe dedicou o concerto), Halffter...

A Música Portuguesa deve-lhe muito: divulgou-a tocando-a e fornecendo os seus manuscritos para cópias – para além de Seixas (tocou várias sonatas de Seixas para a Rainha Isabel de Inglaterra quando esta visitou pela última vez Portugal) e Bomtempo, todos os seus “colegas” de quem fez inúmeras “premières”: Armando José Fernandes, Croner de Vasconcelos, Lopes-Graça, Filipe Pires, Correia de Oliveira, Ivo Cruz, Joly Braga Santos, Frederico de Freitas, Álvaro Cassuto... e, claro está, Luís Costa, seu pai.

Em música de Câmara 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 Janos Starker.

5. A leitura à primeira vista era recorrente nas aulas da D. Helena?

Muito pouco frequente. Entretanto um dos “jogos” preferidos nas aulas era começar “à primeira” de qualquer ponto da obra que se trabalhava. Às vezes pedia-nos que acompanhássemos a parte de orquestra de um concerto que ia tocar com orquestra...

5.1 Com que obras?

(Já respondido)

5.2 Em qual parte da aula?

(Já respondido)

5.3 Durante quanto tempo?

(Já respondido)

6. O que a distinguiu dos outros professores de piano?

Uma visão musical profunda das obras, que ultrapassava as questões técnicas (e as resolvia!), e uma preparação para o métier de músico que primava pela alegria de fazer e “dar” música, dentro de uma visão altruísta e uma dedicação de missão/vocação. Frases que ainda me ecoam: “Há que estar sempre preparado! As ocasiões aparecem quando menos se espera e não se pode dizer não!” ou “As férias são aquele período em que se pode estudar piano sem ter que pensar nas horas...”.

7. O que a distinguiu no acompanhamento ao piano, também em reduções para orquestra, por exemplo a acompanhar os seus alunos?

O completo conhecimento do texto – na sua versão orquestral – o que lhe permitia adaptar o próprio texto a um melhor resultado pianístico e, ao mesmo tempo, uma admirável adaptação ao som/expressividade do aluno-solista.

Questões de estilística/ técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

Sabendo-se do lugar que Bach ocupava nas suas preferências, suponho que Mozart e Beethoven viriam a seguir. Suponho que nos românticos, para além dos gostos atrás citados, as suas preferências iriam mais para “aquela obra” do que para um autor em especial. Lembro nos românticos a figura de Weber, que ela enaltecia frequentemente, e tocava e dava aos alunos frequentemente o “Konzertstück”.

2. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

2.1 A nível das articulações

Para além de defender sempre o rigor da leitura do texto, Helena Costa possuía um fantástico “stacatto de dedo”, que caracterizava muito bem o seu jogo pianístico.

2.2 A nível da dinâmica

Mantendo sempre a fidelidade ao texto que defendia, prevenia-nos frequentemente contra abusos dinâmicos e, sobretudo, uma leitura pouco inteligente das dinâmicas indicadas nas obras.

2.3 A nível do fraseio e da agógica

Sem deixar nenhuma distância com o escrito no texto, Helena Costa gostava de ser surpreendida com alguma novidade no fraseio apresentado pelo aluno, respeitando muitas vezes propostas diferentes das suas, personalidades e musicalidades outras. Na agógica, mantendo o rigor do texto, fazia-nos sentir quando avançar e quando atrasar ligeiramente os tempi. Prevenia-nos também acerca do exagero da leitura no que diz respeito a andamentos rápidos e lentos.

2.4 A nível do emprego do pedal

Mantendo o referido em 2.3. e 2.2., devo dizer que Helena Costa, logo que nos via senhores do controle do Pedal – até lá exigia grande sobriedade! – exortava-nos a tomarmos alguma liberdade ou mesmo arrojo em algumas propostas, muito especialmente no Porto.

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

Sempre foi omissa nas suas preferências para não influenciar o aluno e por algum

pudor em expressar os seus gostos pessoais. Suponho que pelas práticas pianística e pedagógica possamos considerar que a Suite barroca e a sonata clássica devam ter estado entre as formas que mais prazer lhe davam...

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

Excelente, conhecia-os todos, valorizava-os todos por igual, nunca a ouvi a dizer mal de ninguém. Era também por isso, mas não só, muito amada por todos, não havendo um pianista português que não tivesse entrado no número 53 do Largo da Paz... Respeitava também muito outros pedagogos pianísticos e elogiava, publicitava e tocava muito os compositores contemporâneos. Desde os da sua geração – de quem tinha indicações precisas sobre detalhes do texto – Armando José Fernandes, Correia de Oliveira, Joly Braga Santos, Lopes-Graça, Croner de Vasconcelos, passando por Seixas (tocou só sonatas dele para a rainha Isabel na última visita a Portugal pela monarca), Bomtempo e Fragoso.

iv) FERNANDA SALEMA

Questões pessoais

1. Com que idade e porque começou a estudar com pianista Helena Sá e Costa?

Dos 13 aos 16 anos tive aulas esporádicas com a Professora Helena Costa, por conselho da minha então Professora – Irmã Maria Helena de Aguiar.

A partir dos 16 anos ingressei definitivamente na sua classe.

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena?

A Sra. D. Helena tinha uma preocupação genuína em transmitir aos seus discípulos o respeito pela arte a que se propunham dedicar, criando-lhes a atmosfera ideal para serem capazes de a sentir, aprofundar e transmitir, com a elevação e dignidade que ela exige.

2. Estratégias de ensino (que exercícios, escalas, peças)?

Como grande artista que era, sempre norteou o nosso trabalho de forma a não confundirmos disciplina com rotina. Até os exercícios e escalas deviam ser feitos com uma sonoridade cuidada e um espírito imaginativo com fantasia, para evitar o repetitivo e a saturação.

Exemplos: Experimentando dinâmicas do pp (pianíssimo) ao ff (fortíssimo), movimentos diretos e contrários com uma mão em f outra em p, saltos de 2 oitavas, acordes em todas as tonalidades com diversos coloridos.

Os estudos e as peças eram por vezes escolhidos por nós, com conhecimento e critério, o qual a Sra. D. Helena controlava, com a sua habitual subtilidade.

3. Sequências de aprendizagem (quanto tempo em cada parte da aula, escalas, estudos, peças?)

3.1 Existia algum tipo de regularidade na sequência da aula?

Com uma inteligência privilegiada e um profundo sentido de organização (desde reportório de aulas, cursos, concursos, audições ou exames), tudo estava devidamente previsto e programado para cada aluno. Contudo, não havia qualquer tipo de rigidez, nem na escolha do repertório, nem na forma de distribuir o tempo de aula. Dependendo das dificuldades do programa, do rendimento do aluno e da forma como ia reagindo, a Sra. D. Helena ia adaptando e conduzindo as aulas com a experiência, a sabedoria e a mestria, que só um espírito superior é capaz de proporcionar.

4. Qual o repertório que a D. Helena preferia ensinar?

Todos sabemos que Helena Costa era uma especialista de Bach e Mozart, que adorava tocar e transmitir aos discípulos – MAIS – que os entendia **INDISPENSÁVEIS** à formação sólida de qualquer músico que se preze.

Porém, ela tinha um repertório gigantesco que - desde Barrocos a Contemporâneos, passando pela música Espanhola que tocava com um salero invejável - lhe dava toda a bagagem necessária para se sentir sobejamente à vontade para ensinar qualquer tipo de obra que entendesse ser necessária ou vantajosa para o desenvolvimento técnico e artístico dos alunos.

4.1 Coincidia sempre com aquele que ela tocava?

Como ela tocava quase tudo...

4.2 Qual o seu principal repertório de piano e música de câmara, sem esquecer a música portuguesa?

Desde o momento em que tive o privilégio de conhecer a Sra. D. Helena, que me ficou a imagem de um **SER GIGANTE**, que irradiava uma universalidade que transpunha o real. Por estranho que pareça, essa sensação permanece e quanto mais penso no assunto, mais me convenço de que, para a Sra. D. Helena, não havia um escalonamento de repertório. Havia simplesmente **MÚSICA**, que ela escolhia conforme a sua alma de artista lhe ditava no momento, ou conforme o que lhe era pedido, ou porventura necessário.

Assim, opto por citar apenas algumas das muitas obras que me proporcionaram momentos de elevação, prazer e saudade:

PIANO:

Bach: Concerto em Ré menor

Mozart: Sonata em Sib Maior

Beethoven: Sonata Patética

Mendelssohn: Variações Sérias

Fauré: 6º Nocturno

Albeniz: Seguidillas

MÚSICA de CÂMARA:

Beethoven: 1ª Sonata para Violoncelo e Piano, com sua
Irmã Madalena.

Schubert: Sonata Arpeggione (idem)

Cesar Franck: Sonata

MÚSICA PORTUGUESA:

LUIZ COSTA

5. A leitura à primeira vista era recorrente nas aulas da D. Helena?

Muito raramente. A Sra. D. Helena tinha, sim, a preocupação de nos cultivar, de nos inculcar o sentido da responsabilidade relativamente ao nosso próprio desenvolvimento musical, mormente a importância que uma boa capacidade de leitura pode representar nos progressos do trabalho. Os seus preciosos conselhos sobre esta matéria, esses sim, eram recorrentes na aula.

5.1 Com que obras?

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”.

5.2 Em qual parte da aula?

Como já referi, o trabalho era para ser feito em casa, e aí sim, recorrentemente.

5.3 Durante quanto tempo?

Ficava à nossa responsabilidade e critério.

6. O que a distinguia dos outros professores de piano?

A Sra. D. Helena, ERA UMA PERSONALIDADE. Tinha uma maneira de ser e de estar na vida muito particular, muito própria. O ambiente que criava à sua volta era único. Isto, só por si, já faz a diferença.

As suas aulas tinham o cunho da sua personalidade, da sua arte, da sua grande cultura, da sua vivência. A 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.

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.

7. O que a distinguia no acompanhamento ao piano, também em reduções para orquestra, por exemplo a acompanhar os seus alunos?

A Sra. D. Helena tinha uma paleta de coloridos fabulosa. Conseguia explorar as potencialidades do piano de tal forma, que, até um velho piano vertical ganhava a “vida” de um Steinway de cauda.

Começavam a surgir flautas, violinos, violoncelos, e, de repente, a sensação de toda uma orquestra estava presente!

Assim, como bem se entende, os seus acompanhamentos ao piano eram um acontecimento inesquecível e um prazer, que, só quem o experimentou poderá avaliar!

Questões de estilística/ técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

Creio que BACH era o seu eleito. Tocava-o como ninguém e era impressionante vê-la e ouvi-la fazer, num único recital, todo o 1º caderno do Cravo Bem Temperado de cor, com uma memória de ferro, uma perfeição e uma mestria sem igual.

Para além desta sua preferência, como personalidade multifacetada que procurava a diversidade, sempre com o espírito aberto à experiência de novos desafios, julgo que nunca se sentiria verdadeiramente realizada confinando o seu potencial artístico a um repertório restrito, por mais genial que fosse.

Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

2.1 A nível das articulações

2.2 A nível da dinâmica

2.3 A nível do fraseio e da agógica

2.4 A nível do emprego do pedal

Relativamente aos parâmetros indicados em 2, 2.1, 2.2, 2.3 e até 2.4, gostaria de os referir como um todo, uma vez que, no fundo, todos dependem de um ponto de partida comum – profundo conhecimento e compreensão do texto.

Creio que é aqui que reside um dos ex-libris da pedagogia de Helena Costa.

Ela era extremamente exigente e até intransigente em relação a esta matéria. Estimulava a nossa curiosidade de “perscrutar” (como ela dizia) o texto, ver para lá das notas, começando por conhecer a forma, a estrutura, tonalidade, modulações, o desenrolar do discurso musical, entender o sentido a dar às ideias, para saber a força e o movimento que lhe queríamos imprimir.

Quanto ao pedal, costumava dizer que não se punha com os pés, mas sim com os ouvidos e era extraordinariamente sensível a empregos de pedal a despropósito e para “tapar misérias”, como às vezes referia.

Este abrir de horizontes foi uma marca indelével que me acompanhou a vida toda, a enriqueceu e embelezou e me ajudou a passar o “testemunho” aos meus alunos, que, espero, o ajudarão a perpetuar.

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

A FUGA - como trabalho mental e artístico genial e excelente para desenvolver a independência de dedos.

A Forma Sonata como é evidente, Variações, Fantasias, Mazurcas – tendo chegado a fazer conjuntamente com os seus alunos a INTEGRAL das Mazurcas de Chopin.

Também aqui o seu critério tendia para a diversidade e abrangência de conhecimentos.

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

Pelo que me foi dado presenciar, a Sra. D. Helena sempre adotou uma relação de cordialidade e respeito. Mostrava-se sempre disponível para divulgar a Música Portuguesa, tendo dado várias primeiras audições. Incluía quase impreterivelmente obras de autores portugueses nas suas audições de alunos, tendo organizado inúmeras sessões exclusivamente dedicadas a obras de autores portugueses.

Sempre nos incentivou e aconselhou a incluir música portuguesa nos nossos programas de recital, passando-nos o sentimento, de que, isso para nós intérpretes portugueses não deve ser só um prazer, como um DEVER.

v) **FRANCISCO PINA**

Questões pessoais

1. Com que idade e porque começou a estudar com D. Helena?

Iniciei as minhas aulas de piano aos 5 anos, com uma professora particular, que também leccionava no Colégio Luso-Francês do Porto. Comecei a estudar com a D. Helena, particularmente também, aos 12 anos, por vontade expressa de meus Pais, que indagaram quem seria a melhor professora nessa altura (1966).

Sempre fui aluno externo ao Conservatório excepto durante o Curso Superior, indo lá realizar apenas os exames de nível (3^a, 6^a, 8^a). Mesmo durante o Curso Superior (9^o, 10^o, 11^o) em que fui aluno interno, da Classe do Prof. Fernando Jorge Azevedo, tinha as diretrizes mestras da formação e da programação, pela mão da Sra. D. Helena.

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena?

Ultrapassada a leitura correta, o fundamental sempre foi a interpretação, em qualquer dos níveis em que o aluno estivesse. Embora exemplificasse muito, com pequenos trechos “pegados” em qualquer parte da música, não gostava de perder muito tempo com aspectos técnicos, que logo que podia endossava para alunas/os mais velhas/os, que nomeava como assistentes.

2. Estratégias de ensino (que exercícios, escalas, peças)?

A distância temporal não me permite ir a esse pormenor, mas lembro-me que procurava ir adaptando as escolhas musicais ao feitio/personalidade que ia detectando nos diferentes alunos.

À medida que as peças iam surgindo nas aulas, havia um apreço/elogio constante do que já estava razoável, um estímulo permanente de melhoramento, uma inoculação de autoconfiança robusta.

À medida que o programa ia avançando pairava no ar uma empatia extrema, que nos ia colocando dentro da sua Família Musical.

Caso as coisas estivessem a correr mesmo muito mal (caso felizmente raro comigo), era conhecido de todos o ato de esfregar verticalmente o nariz, de forma rápida, de cima para baixo, em ciclos de duas a quatro vezes seguidas!!!

Quando alguma coisa nova demorava a aparecer (porque não era muito do agrado do aluno), tinha a diplomacia inata de alterar a escolha inicial, desde que não colidisse com as programações básicas para os exames...

3. Sequências de aprendizagem (quanto tempo em cada parte da aula, escalas, estudos, peças)?

Como pertencia ao grupo de alunos que inicialmente estavam a realizar liceu e cadeiras anexas ao Conservatório como aluno externo, e depois a Faculdade (Medicina), sempre mostrou maleabilidade no sentido de ter a paciência de ouvir aquilo que eu tinha conseguido trabalhar de aula para aula, embora percorrendo exercícios técnicos iniciais, sempre algum Bach, e depois o resto do repertório, sem imprimir qualquer formato espartilhado, sobretudo nos últimos anos do curso.

3.1. Existia algum tipo de regularidade na sequência da aula?

Geralmente era semanal, embora caso eu não me sentisse confortável com a quantidade de programa estudado, pudesse saltar uma semana. A época em que mais podia estudar era nas férias do liceu, e da faculdade, aproveitando também, desde 1968 a 1975 inclusive, os Cursos Musicais Internacionais do Estoril/Cascais, e o 1º Curso que a Sra. D. Helena deu no Mozarteum de Salzburg (Áustria) em 1973.

4. Qual o repertório que a D. Helena preferia ensinar?

Tinha predileção por Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, e portugueses, a começar por obras do Pai, Luís Costa. Mas adorava que os alunos dela tocassem Chopin, Liszt, Ravel, Debussy, Fauré, Rachmaninov, Prokofiev,...

4.1. Coincidia sempre com aquele que ela tocava?

Uma vezes sim, no casos dos clássicos, outras vezes não. No caso de românticos ou modernos de execução mais difícil, preferia que o tempo perdido no estudo técnico fosse realizado com ex-alunas mais velhas, ou mesmo com professores estrangeiros de qualidade. No meu caso pessoal, o repertório desse género foi trabalhado com o Prof. Luís de Moura e Castro (USA) em cursos ou aulas particulares quando vinha a Portugal. O que contava mesmo era a qualidade do que era executado, independentemente do autor.

4.2. Qual o seu principal repertório de piano e música de câmara, sem esquecer a música portuguesa?

PIANO (seleção): BACH: Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado, Fantasia Cromática e Fuga; MOZART: Sonatas, Sonata em ré para dois pianos K 448; BEETHOVEN: Sonatas, Sonata Op. 111; CHOPIN: 18 Estudos Op. 10 e Op. 25, Balada Op. 47, etc...; FAURÉ: Noturno Op. 63; LISZT: Soneto de Petrarca 104, Legenda “S. Francisco de Paula Caminhando Sobre as Ondas”, Estudo Execução Transcendente Mazeppa; MOSKOWSKY: Estudos Op. 72 nº 2; SCRIABIN: Estudos Op. 8 nº5 e nº 9; RACHMANINOFF: Prelúdios Op. 23 nº3 e nº 5; RAVEL: Toccata do “Tombeau de Couperin”, Concerto em SOL, Concerto para a Mão Esquerda.

PIANO E VIOLONCELO: HAENDEL: Sonata em Sol; VIVALDI: Sonata VI, RV 48; BEETHOVEN: 12 Variações sobre Tema de Judas Macabeu de Haendel; MENDELSSOHN: Lied ohne Worte em Ré; B. MARCELLO: Sonata em Dó; SCHUMANN: Fantasiestücke Op. 73; BRAHMS: Sonata nº 1 Op. 38;

PIANO e CANTO: MENDELSSOHN: Seis Canções para Voz e Piano; GARCIA LORCA: Canções Espanholas Antigas (1930);

5. A leitura à primeira vista era recorrente nas aulas da D. Helena?

No meu caso lembro-me que acontecia raramente, e apenas nos primeiros anos.

5.1. Com que obras?

Não me recordo.

5.2. Em qual parte da aula?

Não me recordo que tivesse “timing” específico.

5.3. Durante quanto tempo?

Alguns minutos.

6. O que a distinguiu dos outros professores de piano?

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.

Uma forma de estar rara na Música, em que, apesar de manifestar pontualmente as suas discordâncias com outros/as mestres, era suficientemente diplomata para fugir sistematicamente à maledicência gratuita.

7. O que a distinguiu no acompanhamento ao piano, também em reduções para orquestra, por exemplo a acompanhar os seus alunos?

Uma memória prodigiosa, uma capacidade de pegar em qualquer ponto, um poder de improviso estilístico que podia passar despercebido ao comum dos mortais.

Questões de estilística/ técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

Penso que as preferências pessoais oscilavam entre Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, tendo tido o privilégio de a ouvir tocar inúmeras vezes em concertos.

2. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

Acho interessante referir que era muito importante cada aluno procurar perceber a sonoridade pretendida, mas procurar usar a mão e os ataques ao teclado de forma individualizada.

Caso o aluno fosse demasiadamente imitativo no ataque e no “touché” passaria a tocar com uma sonoridade desastrosa. Isto devia-se ao facto, que não só porque cada pessoa necessita de saber usar a sua própria anatomia (nomeadamente da mão), e a Mestre sabia isso muito bem, como no caso particular da Sra. D. Helena, a qualidade do fraseio e dos timbres conseguidos implicava formas de formatação da mão e de ataque de todo o membro superior ao teclado muito próprios, devido aos antigos problemas de artrite reumatoide que lhe provocaram soldagem de vários ossos próprios da mão, e que são desconhecidos de quase toda a gente. É inacreditável como é que com o seu esqueleto ósseo das mãos, conseguia os milagres de sonoridade com que sempre nos presenteou.

2.1 A nível das articulações

Tinha imensa paciência para ensinar os diferentes tipos de articulação dos dedos, dos pulsos, dos cotovelos, dos ombros, para conseguir a melhor adaptação interpretativa a cada estilo.

2.2 A nível da dinâmica

Embora gostasse que as grandes linhas de dinâmica fossem cumpridas, quando objectivadas na partitura, ensinava a procurá-las (quando ausentes na escrita) em função da análise constante da evolução das células e das grandes linhas melódico-harmónicas, e de todo o seu imenso arquivo cerebral da aprendizagem com os seus grandes mestres.

Nunca observei o espartilhamento à interpretação individual de cada aluno.

2.3 A nível do fraseio e da agógica

Era uma das suas áreas pedagógicas preferidas. Ficava radiante quando a sua visão interpretativa estava em sintonia com aquilo que o aluno lhe tocasse. A suprema experiência que usufruí foi quando preparei a Sonata Op. 111 de Beethoven para as Provas para Professor do Conservatório de Música do Porto.

2.4 A nível do emprego do pedal

Ensinava a respectiva colocação em função das harmonias. Desde que houvesse equilíbrio, sem misturas, geralmente deixava o aluno assumir as respectivas responsabilidades.

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

No caso do piano, iam desde os Corais de Bach ao Cravo Bem Temperado, da forma Sonata às Variações, das peças de ciclos aos Concertos, etc. No entanto, tinha um fraquinho assumido pela riqueza dos diferentes conjuntos de Música de Câmara (e disse-mo muitas vezes), daí que tenha desenvolvido o duo com a irmã

Sra. D. Madalena Costa, 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.

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

Desde que me lembro, a Sra. D. Helena conhecia toda a gente (de maior ou menor “expoente” musical), cá dentro e lá fora. Tendo dado centenas de concertos por todo o mundo, tendo ensinado, quer no Porto (no Conservatório de Música, na residência do Largo da Paz), quer em múltiplas “masterclasses” pelo planeta fora, alunos de imensos países, era uma verdadeira Cidadã do Mundo, conhecida e respeitada por todos. Em Portugal o panorama não era diferente, e a Casa do Largo da Paz, que deveria ser transformada em Casa-Museu da Família Moreira de Sá e Costa, foi testemunha viva disso ao longo de várias gerações.

vi) **HELENA ROCHA**

Questões pessoais

1. Com que idade e porque começou a estudar com pianista Helena Sá e Costa?

Comecei aos 16 anos. Eu queria fazer o Curso Superior do Conservatório, e a minha professora Sofia Guimarães apresentou-me à Senhora D. Helena.

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena?

Musicalidade, virtuosidade (entende-se, não era tocar rápido e forte), mas sim tudo o resto: perfeição, fidelidade ao texto, articulação, dinâmicas, fraseados, sonoridades, carácter da obra, época do compositor, postura ao piano e muitas coisas mais.

2. Estratégias de ensino (que exercícios, escalas, peças)?

Variadas. Ex.: escalas em 3^{as}, 6^{as}, 8^{as}, 10^{as}, arpejos tudo em movimento paralelo, contrário, acordes seguidos, saltos em várias dinâmicas. Tudo bem interessante! Estudos, desde os Czernys op.c365, Clementi, Cramer, Luiz Costa, Pozzoli, Debussy, Chopin, Liszt, Rachmaninov, Scriabin, etc.

3. Sequências de aprendizagem (quanto tempo em cada parte da aula, escalas, estudos, peças)?

Dependia muito das dificuldades e perguntas que eu tivesse a esse respeito, dentro das peças, que tinha trabalhado durante a semana ou não...

3.1 Existia algum tipo de regularidade na sequência da aula?

Sim. Geralmente, mas dependia muito do repertório que estava a trabalhar.

4. Qual o repertório que a D. Helena preferia ensinar?

Creio que tudo. As aulas eram sempre muito interessantes e a D. Helena Sá e Costa tirava sempre muito partido de cada obra.

4.1 Coincidia sempre com aquele que ela tocava?

Não. A D. Helena Sá e Costa tinha um repertório imensíssimo. Ela era uma pessoa Talentosíssima... A leitura à 1ª vista para ela não foi nunca problemática, e com isso aprendia tudo e com muita facilidade. Ela era uma grande personalidade.

4.2 Qual o seu principal repertório de piano e música de câmara, sem esquecer a música portuguesa?

Barroco, Clássico, Românticos, Impressionistas, Modernos, Contemporâneos (ex. Carlos Seixas, Luís Freitas Branco, Luiz Costa, Croner de Vasconcelos, Luís Filipe Pires, Fernando Lopes Graça e muitos mais)...existem lindas gravações.

5. A leitura à primeira vista era recorrente nas aulas da D. Helena?

Sim, mas a maior parte ficava a critério do aluno. Tínhamos de fazer em casa.

5.1 Com que obras?

Muito variado. Por vezes a 4 mãos por ex. sinfonias de Beethoven...ou os quartetos de Mozart...ou acompanhar com redução de orquestra algum colega...

5.2 Em qual parte da aula?

Ad libitum

5.3 Durante quanto tempo?

Dependia do estado de preparação da aula...

6. O que a distinguiu dos outros professores de piano?

A D. Helena Sá e Costa era uma grande Pianista Portuguesa, não tocava piano....Ela fazia o “Piano cantar”. Tirava dele uma sonoridade maravilhosa. Eram dois componentes que ela possuía, “ Sonoridade e Virtuosismo” incomparáveis.

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...

7. O que a distinguiu no acompanhamento ao piano, também em reduções para orquestra, por exemplo a acompanhar os seus alunos?

Os alunos sentiam-se seguros.

Questões de estilística/ técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

Creio que J.S Bach (realce WTK I e II Vol. dos Prelúdios e Fugas). Mas a D. Helena Sá e Costa gostava de tocar os Barrocos, Clássicos, Românticos, Impressionistas os Modernos e alguns Contemporâneos...

2. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

Concertos com Orquestra, Sonatas, Música de Câmara etc..

2.1 A nível das articulações

2.2 A nível da dinâmica

2.3 A nível do fraseio e da agógica

2.4 A nível do emprego do pedal

A respeito desta alíneas 2.1, 2, 3, 4, as aulas da D. Helena Sá e Costa eram tão cheias de facetas que me é completamente impossível abranger TUDO em poucas palavras

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

Sonatas, Baladas, Estudos Intermezzos, Concertos com Orquestra, etc. Música de Câmara.

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

A D. Helena de Sá e Costa foi grande intérprete de variadíssimos compositores Portugueses, tanto a Solo como com Sua irmã Madalena Violoncelista ex. obras de. Fernando Lopes Graça, Luiz Costa, Luís Filipe Pires, Berta Alves de Souza, Teresa de Macedo e muitos mais...

vii) LUÍS FILIPE SÁ

1. Com que idade e porque começou a estudar com D. Helena?

Comecei a estudar com regularidade com a D. Helena aos dezassete anos, em simultâneo com as aulas com a professora Teresa Xavier no Conservatório de Música do Porto. Se não estou equivocado, terá sido no primeiro trimestre de 1975, quando me preparava para o Concurso cidade da Covilhã. Passei a ter aulas regulares, semanais, em determinados períodos, e quinzenais, noutros, ao longo de todo o curso superior de piano, continuando a ter aulas por bastantes anos, mesmo depois de ter iniciado a carreira docente em 1980, embora nem sempre com a mesma regularidade.

Porquê? Porque tinha perspectivas de carreira, por recomendação da própria professora Teresa Xavier e porque se tratava de uma grande personalidade do meio musical português, sendo uma pianista e pedagoga com prestígio internacional. Era uma espécie de autoridade máxima por onde passaram quase todos os pianistas de várias gerações. Estudar com a D. Helena era ter a oportunidade e o privilégio de enriquecer conhecimentos, de contactar com uma grande pianista e grande pedagoga, de integrar uma escola que teve grandes personalidades na sua origem e a que a D. Helena, da forma mais humana e profissional, deu continuidade através do que transmitiu a todos os que com ela trabalharam.

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena?

Desde logo o gosto e o interesse do aluno! Captar o gosto do aluno para cada obra que propunha, dando ideias, tocando, mostrando diferentes detalhes de carácter e de colorido, desenvolvendo e cativando o gosto por uma determinada obra, pela importância de um compositor específico, pelas características mais importantes da sua linguagem, estilo e técnica de escrita fazendo a ponte para o processo de abordar ao piano, muitas vezes relacionando-a com outros compositores e outras técnicas diferenciadas.

No fundo, captava o aluno para o mundo da musicalidade espontânea, mas disciplinada, tornando-o pouco a pouco consciente do processo de estudo, de compreensão e de interpretação de uma obra.

Nessa perspectiva de compreensão de uma obra, ligava pequenas motivos a grandes frases, exemplificando-as nos diferentes momentos onde apareciam e como formavam uma unidade no todo na estrutura da obra, ou como se refletiam em diferentes momentos ou em diferentes andamentos.

Esta é uma perspectiva talvez discutível e que em boa verdade não sei se corresponde inteiramente à verdade. Sei o que era mais importante para mim nas aulas com a D. Helena..

2. Estratégias de ensino (que exercícios, escalas, peças)?

No período em que comecei a trabalhar com a D. Helena já tinha passado a fase obrigatória do estudo de escalas e quase me parecia desnecessário a continuação da sua orientação nas aulas ou a prática de exercícios técnicos! Puro engano. Era frequentemente sugerido a prática de determinados exercícios e formas de os executar. Alguns dos que pratiquei a seu conselho, Jozséf Gát e Alfred Cortot, visavam um desenvolvimento específico para ultrapassar determinados problemas. Mas, sobretudo, escolhia um exercício para consolidar uma ideia musical, associando sugestões de carácter musical aquando da realização dos exercícios propostos. Isto é, não promovia a técnica pela técnica. Associava-lhe sempre uma ideia musical para ajudar à sua realização e compreensão. Fazia naturalmente uso desta metodologia quando dava uma lição sobre uma peça determinada.

A prática de escalas na aula não era frequente, mas recorria sempre que julgava útil à sua execução, dando conselhos diversos sobre diferentes maneiras de tocar e articular, de apoiar, de passar o polegar e reposicionar a mão - tudo em diferentes andamentos, dependendo da fase de aprendizagem e dos problemas específicos. Mas, como disse, não era uma prática regular, ainda que escrevesse nos cadernos a obrigatoriedade do seu estudo diário.

Quanto às peças escolhidas correspondiam quase sempre a uma estratégia personalizada. Era apologista de que se tivesse sempre em dedos várias peças de

pequena duração, de diferentes estilos e carácter, para tocar em qualquer momento. Escolhia ou sugeria repertório para colmatar lacunas diversas ou para consolidar conhecimentos ou valorizar as potencialidades dos alunos. Tudo tinha um critério. Alargar perspectivas de conhecimento, abarcar todos os períodos da História da Música, abordar diferentes tipos de linguagem e diferentes níveis de dificuldade. Dar igualmente a conhecer compositores menos tocados era outro dos seus critérios de escolha.

3. Sequências de aprendizagem (quanto tempo em cada parte da aula, escalas, estudos, peças)?

Dependia da fase do ano lectivo, dos objectivos específicos, e do programa que se tinha em preparação. Dependia também do repertório em estudo - obras de longa duração ou peças mais curtas. Não era um processo rígido de metodologia sistematizada. Havia muita liberdade de escolha, de apresentação e de conforto numa relação de excelência no sentido humano e musical. O objectivo era a consolidação de conhecimentos e o crescimento e desenvolvimento musical e pianístico, sem recurso a exigências que ultrapassassem os limites da capacidade e da receptividade e pusessem em causa a boa motivação para o estudo entusiástico do instrumento.

4. Qual o repertório que a D. Helena preferia ensinar?

O gosto de ensinar está muitas vezes dependente da fase de aprendizagem do aluno, da sua cultura, do seu potencial e do seu desenvolvimento específico. Independentemente disso, a interação professor/aluno é determinante para a sua progressão na aprendizagem e, no enquadramento da pergunta, no gosto e no prazer de ensinar. Com isto quero dizer que a D. Helena tinha um grande objectivo que era fazer crescer os seus alunos. Nessa medida não sei se lhe dava mais prazer ensinar uma invenção de Bach ou o Prelúdio Coral e fuga de César Franck, por exemplo. Tudo dependia do elemento receptor e da capacidade de progressão e boa realização de uma obra.

Se tirar este considerando que me parece pertinente, diria que as peças de carácter lhe davam um especial prazer. Também as sonatas de Beethoven, Haydn e Mozart eram tratadas com entusiasmo e rigor.

O repertório barroco era sempre motivo de conselhos e de particularidades surpreendentes. No período romântico, Weber, Schubert, Mendelssohn (com que elegância tocava e explicava!), Chopin (igualmente), Schumann e Brahms eram uma espécie de coluna vertebral da sua estrutura como intérprete e pedagoga. Mas gostava igualmente de ensinar todo o repertório da música francesa, incluindo compositores menos tocados, como Fauré e Chabrier, tal como defendia e divulgava muitíssimo o repertório Ibérico (não valendo a pena mencionar os compositores, por exaustivo). Debussy e Ravel estavam igualmente na sua linha de preferência, tal como C. Franck e muitos outros compositores de diferentes nacionalidades e estilos.

Fazia questão de trabalhar e pôr em relevo a importância das obras de Bach na completa formação e disciplina de um pianista!

Do ponto de vista estritamente musical tinha preferência por tudo o que se relacionava com elegância, sentimento, luminosidade e clareza.

4.1 Coincidia sempre com aquele que ela tocava?

Não necessariamente.

4.2 Qual o seu principal repertório de piano e música de câmara, sem esquecer a música portuguesa?

Consultar os registos que estão em posse da família onde estão todos os programas, gravações e edições discográficas, a solo ou em Música de Câmara, nomeadamente em duo com grandes intérpretes mundiais, como Pierre Fournier, Maurice Gendron, Arthur Grumiaux, Janos Starker, Sandor Végh, entre muitos instrumentistas de grande prestígio mundial, e com especial incidência no repertório para violino e para violoncelo. Fez duo com a violoncelista Madalena Sá e Costa, sua irmã. Também com

a sua irmã Madalena e com o violinista Henri Mouton, constituiu o "Trio Portugália", divulgando muito reportório para esta formação.

Quanto ao reportório que gostava de tocar a solo também está todo registado nos arquivos da família e em registo discográfico.

Para além dos compositores barrocos e clássicos que interpretava com notável qualidade, tocava com especial brilho ou intimismo um vasto reportório que compreendia os mais importantes compositores românticos. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin e Brahms seriam os seus compositores preferidos. Nos compositores espanhóis ponho em relevo M. de Falla, Granados, abordando igualmente obras de Albeniz, entre outros que não tenho agora em memória. Halffter foi também um compositor com quem teve proximidade. Dos compositores portugueses poder-se-á dizer que tocou um reportório muito vasto. Carlos Seixas, Domingos Bomtempo, Freitas Branco, Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes, Cláudio Carneiro, Lopes-Graça e Corrêa de oliveira foram alguns dos compositores de eleição que interpretou, muitas vezes em primeiras audições e nalguns casos também em obras que lhe foram dedicadas.

5. A leitura à primeira vista era recorrente nas aulas da D. Helena?

Sim, muito! Leituras a 4 mãos (frequentemente), a dois pianos (menos frequente), obras diversas de compositores menos tocados, ou que pelo menos, na altura, não conhecia da mesma maneira. Havia a preocupação de escolher peças que apresentassem diferentes problemas de leitura, desde corais, melodia acompanhada, leitura polifónica - tonal e atonal, com diferentes tipos de texturas e formas.

5.1 Com que obras?

Sinfonias e Quartetos de Haydn, Beethoven, muitas reduções para 4 mãos, obras originais a 4 mãos, obras de Hindemith, Fauré, entre outros, que não sei agora referenciar com precisão, alguns dos quais compositores portugueses. Mas sempre com texturas diversificadas.

5.2 Em qual parte da aula?

Do que me recordo acontecia muitas vezes no final da aula, o que pode parecer estranho. Mas creio que obedecia a uma lógica de gestão de tempo, que estava muito relacionada com as obras que apresentava e com a sua maior ou menor duração.

Era assim como uma espécie de complemento de lacunas encontradas, ou um desbravar de caminho para novas experiências. Outras vezes acontecia também para preencher o tempo de aula de uma forma ativa e útil ao desenvolvimento da capacidade de leitura e de montagem de reportório, de sensibilização e disciplina à abordagem de variadas texturas e formas de escrita, para alargar conhecimentos e fruir de momentos de realização musical, com obras importantes fora do âmbito pianístico.

5.3 Durante quanto tempo?

Como se pode deduzir, também o tempo era variável, tal como a periodicidade. Mas, se me compromettesse com um tempo médio, diria cerca de 10 minutos.

6. O que a distinguia dos outros professores de piano?

Tinha um grande sentido de humanidade, um interesse e empenho em partilhar os seus conhecimentos, as suas experiências, a sua cultura com os alunos, criando com eles um espírito de academia e que perdura até hoje, mesmo depois do seu desaparecimento. O ensino pautava-se por motivar e orientar o aluno com rigor mas não o condicionando em excesso, permitindo-lhe a expressão da sua personalidade musical e visão na interpretação das obras em estudo. Não descurava o rigor, pelo contrário, mas transmitia paz e um enorme empenho no que fazia e ensinava.

A D. Helena tinha qualidades humanas e pedagógicas invulgares. Possuía um enorme charme musical e pessoal, uma vivacidade e delicadeza que transmitia naturalmente aos que com ela trabalhavam ou privavam. Era evidente o seu saber científico, o seu saber prático. Não guardava para si o que era reflexo do seu talento e da sua formação musical e humana. Partilhava as experiências adquiridas no trabalho com grandes mestres (desnecessário mencionar), bem como as vivências em concertos,

cursos ou concursos, ou até o resultado das suas experiências no seio das culturas mais relevantes do mundo musical da época. Também a sua clarividência, a sua inteligência, a forma organizada e metódica como abordava e organizava as matérias (mesmo que por vezes não parecesse tão evidente), o seu sentido pedagógico natural, a sua visão da música, a sua cultura, o grande respeito pelo indivíduo e a percepção imediata do seu potencial e características da sua personalidade, o saber adequar reportórios e métodos às diferentes etapas de formação e às características dos alunos, o saber resolver todo o tipo de dificuldades, de sempre encontrar uma solução para um problema específico - para uns fácil, para outros difícil, o ser de facto uma personalidade que se entregou por completo a uma vocação, tornam-na numa personalidade que granjeou a admiração plena dos muitos pianistas e músicos que com ela privaram.

7. O que a distinguiu no acompanhamento ao piano, também em reduções para orquestra, por exemplo a acompanhar os seus alunos?

Justamente o conhecimento profundo do todo e das partes. O facto de ser uma excelente pianista e intérprete. A noção clara das proporções, o saber ouvir, o saber respirar, o saber equilibrar, o saber conduzir.

Questões de estilística/ técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

E porque não também os modernos? Não eram os compositores portugueses, espanhóis e franceses, entre outros, sobretudo do final do século XIX e do século XX, objecto da sua contínua pesquisa e apresentação pública? Não fez muitíssimas estreias mundiais de obras diversas, algumas das quais que lhe foram dedicadas? Não teve uma relação de privilégio com o seu pai, Luiz Costa? Não era conhecedora profunda da obra de Debussy e de Ravel? E de Poulenc? Não se pode esquecer outros importantes compositores Ibéricos, como Manuel de Falla, Albeniz, Granados, Halffter e muitos outros, e também de todos os compositores portugueses dos quais divulgou grande

parte das obras para piano e para piano e orquestra. Além disso também se estudava Scriabin, Rachmaninoff, Prokofiev, Schostakovich, Bartók, para só citar os mais importantes de outras escolas...

Aparentemente Bach estaria sempre no topo das suas preferências. Não sei dizer com precisão se o período Barroco seria, por isso, o mais relevante no seu gosto intrínseco. Scarlatti também fazia parte dos compositores que definia, que tocava com admirável qualidade e elegância e que obrigava a tocar com regularidade. Quero dizer que o Barroco alemão, italiano e o francês faziam parte de um conhecimento estilístico profundo e diferenciado. No entanto o período clássico, a Primeira Escola de Viena, os sucessores, como Schubert e Brahms, eram também compositores da sua completa preferência, além de Chopin e Mendelssohn.

Da minha parte, lembro-me de me ter incutido o gosto por Fauré! Não estaria no top das duas prioridades, mas tocava, incentivava e ensinava com entusiasmo as suas obras.

Não posso também deixar de referir Ravel e Debussy nesta lista de preferências como compositores cuja linguagem admirava de forma especial, em particular, Ravel.

Em suma, não tenho uma resposta objectiva, mas ficam aqui expressas as minhas impressões.

2. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

2.1 A nível das articulações

Promovia continuamente o controlo do legato, non legato, staccato (legatíssimo e staccatíssimo). Alertava frequentemente para a boa articulação do punho, do cotovelo (sendo todo o antebraço e mão um bloco), do braço; insistia na importância do peso dos braços e para uma boa postura ao piano para utilização dos diferentes apoios do corpo, o que tinha uma implicação no resultado sonoro e na variedade. Alertava e fomentava muito a flexibilidade dos dedos, ou, noutras ocasiões, para a necessidade

da sua firmeza, bem como para as diferentes alturas da mão na articulação dos dedos, para o ataque mais na ponta do dedo ou mais na polpa do dedo, em função do som ou da intensidade/expressividade a obter. Promovia igualmente a flexibilidade do pulso, o bom uso da rotação da mão e do braço. Cuidava o bom uso da técnica do polegar, sendo objecto de reparo a forma de passar o polegar e o rápido reposicionamento da mão.

Creio que terá sugerido a abordagem a alguns exercícios de Cortot.

Mas tudo isto também era praticado por outros mestres com diferentes processos e níveis de exigência. Só que na D. Helena esse trabalho representava um processo integrado no próprio reportório a estudar. Além disso, tinha uma forma muito particular de ensinar os movimentos do braço e do punho, insistindo no uso do gesto técnico, do movimento das articulações, tendo um cuidado sempre especial no apoio e ataque das notas. Diferenciava constantemente os ataques de pulso, cotovelo ou braço e promovia muito a rotação do braço e da mão, de acordo com os desenhos melódicos ou com o gesto técnico, musical ou interpretativo.

2.2 A nível da dinâmica

2.3 A nível do fraseio e da agógica

2.4 A nível do emprego do pedal

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

Poderei dizer que me pareceu sempre que era necessário abordar todas as formas musicais bem como todos os estilos e épocas. Sendo redundante, a forma sonata; Tema e Variações; formas binárias e ternárias, expressas nas suites barrocas e em muitas obras românticas; rondó, lied, etc, eram proporcionalmente recomendadas e abordadas.

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

É conhecido, até pelo facto de ser oriunda de uma família de personalidades musicais de grande prestígio, que teve uma relação de privilégio com grandes

personalidades do panorama musical português, e não só, desde logo com o próprio pai, Luiz Costa, e com o avô, Bernardo Valentim Moreira de Sá, e depois com Vianna da Motta. Foram vários os compositores que lhe dedicaram obras - inclusive F. L. Graça. Outros nomes de proximidade que agora me ocorrem e que tocava com frequência eram os de Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes, C. Carneiro, Fernando Corrêa de Oliveira, Filipe Pires, entre outros.

Creio que tinha uma especial relação e amizade com as professoras Helena Matos e Cristina Pimentel, ambas professoras no Conservatório Nacional - Lisboa, para apenas citar personalidades da sua geração.

Quanto aos nomes de prestígio que visitaram o nº 53 do Largo da Paz, creio que é do domínio público que por lá passaram um conjunto de personalidades bem identificadas em documentos diversos, registadas nos arquivos da família e do conhecimento público e de quem conhece a vida artística da D. Helena e da família.

Promovia o intercâmbio de alunos, inclusive, com pianistas não portugueses, numa perspectiva evolutiva e de alargar de horizontes de todos os alunos. Estava sempre presente em recitais e concertos dos diferentes pianistas portugueses ou estrangeiros. Incentivava os alunos à audição viva de concertos, mesmo que de diferentes formações ou de orquestra. Partilhava experiências. Promovia convívios e audições. Incentivava às mais diferentes formas de apresentação pública, à frequência de cursos e de concursos. Não parecendo, esta era uma forma de dinamizar e dar a conhecer todos os alunos ao mundo musical e de os enquadrar também com diferentes personalidades e formas de ensino.

A D. Helena foi uma enorme pedagoga que várias gerações de pianistas admiraram e aclamaram. Estou certo que o testemunho é unânime no seio dos que com ela trabalharam e privaram.

Não faço referência a nenhum dos seus discípulos porque foram muitos e de grande valor. Deixo no entanto duas palavras para duas personalidades que tiveram importância determinante na minha vida, seus discípulos, e que tinham uma admiração não mensurável pela D. Helena: Maria Teresa Xavier e Fernando Jorge Azevedo.

viii) **MARIA TERESA MACEDO**

Questões pessoais

1. Com que idade e porque começou a estudar com a pianista Helena Sá e Costa?

Desde os 14 anos tive como professor particular mestre Luís Costa, pai de D. Helena. Quando frequentei o curso superior matriculei-me na classe deste mestre que se jubilou quando me encontrava sensivelmente a meio do curso para a sua cátedra, foi nomeada a D. Helena, com quem prossegui estudos até me diplomar. Tinha 22 anos quando fui sua aluna.

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena?

Que o aluno tivesse verdadeiro amor à música, escutasse com atenção e empenho os seus conselhos, estudasse com afinco, soubesse ouvir-se e controlar a paleta sonora, considerar a técnica não como um fim mas como um meio para dar forma ao pensamento musical, vivesse a música como uma linguagem e como tal, soubesse falar através dela, descobrindo todas as suas inflexões como se de uma fala se tratasse. Soubesse construir uma arquitetura apesar de invisível e o mensageiro do compositor que deve entregar essa mensagem intacta na sua veracidade.

2. Estratégias de ensino (que exercícios, escalas, peças)?

Aconselhava exercícios de vários autores, Beringer, Czerny, Cortot, Isidor Phillip (escalas), etc.

Estudos e peças de vários autores que visassem épocas e estilos diferentes.

3. Sequências de aprendizagem (quanto tempo em cada parte da aula, escalas, estudos, peças)?

Não havia tempo estipulado para cada modalidade. Dependia das obras que se estavam a trabalhar. As escalas eram controladas por períodos incertos.

3.1 Existia algum tipo de regularidade na sequência da aula?

Em princípio era dada ao aluno liberdade de escolha da obra que dava início à aula, mas numerosas vezes, D. Helena indicava a obra que tinha em mente ouvir.

4. Qual o repertório que a D. Helena preferia ensinar?

Geralmente escolhia o repertório em função das características do aluno. Nomeadamente da configuração das mãos, mas não abdicava do repertório que considerava fundamental.

4.1 Coincidia sempre com aquele que ela tocava?

No meu caso sim. Mas poderia haver exceções.

4.2 Qual o seu principal repertório de piano e música de câmara, sem esquecer a música portuguesa?

O principal repertório era J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn. Algum Schubert, Chopin, Schumann e autores sobretudo franceses e espanhóis do século XX como Falla, Granados, Albeniz, Ernesto Halffter e ainda Philippe Mompou. Como música portuguesa, Carlos Seixas e autores do século XX como Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes, Lopes Graça. A música de câmara foi marcada pela formação do trio Portugália, cujo repertório abrangia os

compositores clássicos, românticos e alguns autores do século XX, nomeadamente portugueses.

5. A leitura à primeira vista era recorrente nas aulas da D. Helena?

Era recorrente mas sem regularidade pré-definida.

5.1 Com que obras?

Com obras ou excertos de obras de diferentes autores e estilos, como por ex. corais de Bach, sonatas de Mozart, etc, mas sempre de dificuldade técnicas abaixo das possibilidades do aluno.

5.2 Em qual parte da aula?

No início.

5.3 Durante quanto tempo?

C. 10 minutos.

6. O que a distinguiu dos outros professores de piano?

1º - Porque era uma grande artista e notável pianista, uma aguda inteligência e possuidora de larga cultura; todos os comentários às execuções dos alunos se revestiam de um alto significado.

2º - Como era grande pianista, quando exemplificava ao piano, criava momentos de esquecer.

3º - Porque tinha uma imaginação fértil, muitas vezes criava imagens que ajudavam o aluno a despertar para um novo conceito interpretativo.

4º - Porque inculcava no aluno o culto pela sonoridade.

5º - Porque exigia dos alunos o desenvolvimento da memória, de forma a que pudessem enfrentar percalços de execução e de memória.

6º - Porque pela sua cultura, podia e gostava de relacionar as artes.

7. O que a distinguia no acompanhamento ao piano, também em reduções para orquestra, por exemplo a acompanhar os seus alunos?

Quando acompanhava um solista, o piano não se remetia a uma ação seguidora e de suporte. Tomava parte ativa, estava presente e colaborante.

Em precauções de orquestra, sentia-se o equilíbrio da dinâmica, e a procura da quartímbica sugerida pela orquestra.

Questões de estilística/ técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

Barrocos e clássicos e algumas obras românticas. J. S. Bach (cravo bem temperado, partitas (a 1ª em Si Bemol, por vezes o “Prelúdio” como extra em concertos), suítes francesas e inglesas); Haydn, Mozart, Beethoven (sonatas, mais o primeiro período); Mendelssohn (variações sérias, rondo capricioso, 1º concerto), Chopin (noturnos, mazurcas, andante spianato, fantasia impromptu); Schumann (cenas infantis); Schubert (improvisos, em especial para o sol bemol); Liszt (muito pouco); Brahms (peças).

2. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

2.1 A nível das articulações

A partir do ombro, braço totalmente livre e descontraído.

Dedos levemente arqueados sobre as teclas.

A altura da articulação dos dedos era determinada pelo 4º dedo.

Pensar que os dedos podem “enterrar” as teclas mais verticalmente ou com a polpa. A sonoridade é diferente.

Atender à passagem e à articulação do polegar, a que não raras vezes é confiada uma função melódica.

Saber “acariciar” as teclas e tocar um acorde em fortíssimo, empregando todo o peso do corpo.

2.2 A nível da dinâmica

Um respeito total pelo texto. Em Beethoven sentir a diferença entre um Forte e um sforzando.

Pensar que um crescendo cria tensão e um diminuendo cria distensão, mas não tem nada a ver com a *acelerando* ou *ritardando*, conquanto, se assim expresso, possa haver essa junção.

2.3 A nível do fraseio e da agógica

Bem frasar, é dar coerência ao discurso musical e saber “recortar” bem uma melodia e encontrar a justa inflexão.

Agógica

a) Quando o andamento de uma obra não está expresso metronomicamente, mas unicamente pelos termos *adagio* ou *allegro* ou presto, etc sem adjetivação, procurar o andamento que se coadune com o caráter; o tipo de escrita; e também com a ideia musical que ela nos pode sugerir, não se tratando, obviamente, de música a programa.

b) As minúsculas flutuações de tempo, que são preparação de determinadas passagens ou momentos.

c) Sentir a dilatação e contração do tempo que está ligada à ideia musical.

2.4 A nível do emprego do pedal

O seu justo emprego depende do grau de agudeza de escuta do pianista. D. Helena empregava o pedal em Bach de uma forma magistral. Basicamente não aceitava que as harmonias se misturassem. A estrutura da sequência harmónica deveria ser clara, a não ser que pretendessem efeitos especiais.

Ensinava a técnica base e depois colorações que dependiam do estilo das obras e do sentido estético do pianista.

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

Sonata

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

D. Helena era uma personalidade multifacetada. Aberta à cultura, afável, cordial, sempre com uma palavra de apoio ou de incitamento, conhecedora do mundo e da alma humana, das grandezas e das fragilidades, amiga do seu amigo, afetuosa com os seus alunos, dando a mão aos iniciantes na profissão de músicos.

Uma grande senhora da música, cuja relação com os músicos sempre foi de cordialidade e de apreço.

ix) PEDRO BURMESTER

Questões pessoais

1. Com que idade e porque começou a estudar com pianista Helena Sá e Costa?

As aulas de piano mesmo começaram tinha eu 7 anos em 1971 com Fernando Correia de Oliveira, onde estive 6 meses. De lá ele recomendou-me a Hélia Soveral da Escola do Porto, com quem terei estado por volta de 1 ano. Para a D. Helena vou em 1973, tinha eu 9 anos. A história que corre é que terei dito a minha mãe, que as aulas da D. Hélia eram demasiado curtas e que eu achava que o desafio não era muito. Foi então recomendada à minha mãe, já não me lembro por quem, a D. Helena.

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula com D. Helena?

Uma das características do ensino do instrumento é ser um ensino individual, e isso permite uma coisa fantástica que é quase preparar o plano pedagógico para cada aluno, cada caso é um caso. Embora D. Helena tivesse uma estratégia de ensino que provavelmente é comum aos alunos que vão passando, depois é ajustada a cada caso e dentro de cada caso é ajustada á fase que cada aluno está da sua aprendizagem. Eu tive 10 anos seguidos com a D. Helena, entre os 9 e os 19. O que relembro, e que fica e que ainda hoje é também a minha própria filosofia de ensino é primeiro esse aspecto, que cada aluno é um caso, tenho que olhar muito bem para quem está a minha frente, e ela fazia isso muito bem, e para as características desta pessoa, tanto do ponto de vista da sua relação com o instrumento, como da sua cultura geral e a sua maneira de ser, e ver mediante esta pessoa o que eu vou pedir ou exigir, ou o que vou trabalhar. Outro aspecto que para mim também era fundamental e se calhar marcante, é que o piano era apenas um meio para.

A D. Helena não era propriamente uma professora de piano (embora também o fosse como é evidente),mas era acima de tudo uma professora de música. De dizer

“Nós estamos aqui para servir a música, não para nos servir da música”, isto era uma coisa muito típica da escola dela. Estávamos como se estivéssemos a servir um bem maior. Eu às vezes digo que a D. Helena via na música, quase que uma espécie de religião. Mas portanto, o instrumento era um meio para servir a música e os compositores e o que eles tinham criado. A memória que eu tenho, é que mais do que o ensino do instrumento, no meu caso como havia alguma aparente facilidade à partida, na destreza de tocar o instrumento, o que ajuda para quem ensina, alguém que lê bem à primeira vista; que não tem muitos problemas de saber; portanto as questões mais comezinhas de tocar um instrumento, que são importantes obviamente, estavam de alguma forma resolvidas, isso também lhe permitia focar outros aspectos para lá do piano, e a ideia que eu tenho é que desde muito novo se falava muito de música. Falava-se muito da ideia de que nós instrumentistas, neste caso pianistas, servimos para servir as obras que tocamos. E que temos alguma espécie de obrigação de transmitir essa tradição, de a herdar e de a passar para a frente, isto é outro aspecto do legado distinto da D. Helena, do que eu recebi dela ao longo desses anos e que considero importante. Por exemplo, os quadros pintados no séc. XV/ XVI/XVII/ XVIII estão nos museus e nós vamos lá vê-los, as obras que foram compostas neste mesmo período, os museus somos nós, os intérpretes e nesse sentido temos um dever de transmitir esse legado patrimonial, que são as obras, às gerações presentes. Portanto, esse respeito pelo texto, pelo espírito do texto, não só pelas notas que lá estão e como está escrito, mas aquele texto representa um contexto cultural e um saber próprio de um compositor, e é preciso ir à procura do que está por detrás daquele texto, que serviu de conhecimento, isto eram também elementos muito importantes para ela.

2. e 3. Estratégias de Ensino (exercícios, peças e escalas) e Sequências de aprendizagem

Eu acho que ela, por experiência que provavelmente também recebeu, não nos esqueçamos que cada professor é o somatório de uma série de outros professores, e é uma coisa que também marca o ensino individual. Por mais que hoje em dia tenhamos, coisa que não tínhamos até quando eu comecei, hoje temos acesso a muita informação sobre teorias de pedagogia, técnicas de piano, está tudo mais ou menos analisado em termos fisiológicos, portanto há um conhecimento muito pragmático de muitos

aspectos de como tocar um instrumento. Mas aquele que eu acho que continua a prevalecer, é o DNA que o professor herda e aquele que transmite.

No caso da D. Helena o DNA é extraordinário, se formos a ver desde o pai, mas também mais concretamente do ensino, o Vianna da Motta, o Cortot, o Fischer, estou a falar de três que a marcaram profundamente, portanto um luxo, três grandes professores e pianistas, três vultos incríveis, ou seja, não são só pessoas que tocavam bem piano, são pessoas muito para lá disso e portanto isso deu-lhe um conhecimento muito grande e com a sua própria inteligência e a sua experiência de vida. Isto para dizer que ela conhecia imenso reportório, aliás era das pessoas que eu conheço que mais reportório conhecia de todo o tipo de dificuldade. Ela sabia de todos os grandes compositores, aquilo que em cada momento da aprendizagem de cada aluno eram as obras mais adequadas para ele aprender. Ela não nos dava - pelo menos a mim não me deu - e desconfio que era política dela, muito reportório meramente técnico, ou seja, hoje há muitos tratados de pedagogia e muitos compêndios de reportório para os miúdos e que muitas vezes não sabem quem é o compositor, pegam no livro, começam a ver a primeira peça, a segunda e a terceira e muitas vezes nem está lá escrito quem é o compositor, o que me parece que é uma coisa estranha, e são reportórios específicos, para desenvolver um aspecto específico da técnica de pianista e eu pergunto-me sempre, quando os vejo a tocar as vezes obras, “mas porquê? Se há obras tão extraordinárias dos grandes compositores, porque não começarem logo a conviver com Bach e Mozart e Beethoven e Chopin e Schubert, os grandes vultos da história da música, desde de muito novos?”, que foi o que ela fez, ou seja, o reportório que eu me lembro de tocar com ela desde de sempre, foram estes, logo. É uma vantagem e é uma desvantagem, porque depois de nos habituarmos ao bom não queremos outra coisa que não seja o muito bom. Mas obviamente que havia Stephen Heller, Moszkowski e Czerny, que eram obrigatórios no Conservatório. Mas desde de muito cedo que o reportório era logo o dos grandes compositores com obras, obviamente ajustadas a capacidade de cada aluno e a cada momento da aprendizagem. E obviamente escalas e arpejos, ou seja, não estou com isto a dizer que ela não sabia muito bem que era preciso um estudo diário, regular, que tinha mais a ver com a própria técnica do instrumento.

Eu tinha vários cadernos, em que aula a aula a D. Helena pedia o que era preciso trazer na aula seguinte e o que era para corrigir da aula anterior, tenho uma pena enorme de ter perdido esses cadernos que eram tratados e escritos por ela. Portanto, em cada aula havia um guião, ou seja, percorria as escalas todas, maiores, menores, arpejos, escalas em terceiras, sextas e décimas; todo esse inicial do trabalho técnico era por ela orientado e controlado. E lembro-me que a aula tinha partes, ou seja, uma parte dedicada as escalas, tinha uma parte dedicada aos exercícios e à técnica, portanto a primeira parte era isso, a segunda parte era as peças, as obras, seja uma sonata, seja o que fosse, e depois a leitura à primeira vista, que também me lembro de durante muitos anos ela reservava sempre 10 minutos no fim da aula para se ler à primeira vista, para se desenvolver esse lado também muito importante. E fazia geralmente também, lembro-me bem, de percorrermos os quartetos de Beethoven, os quartetos de cordas na transcrição para quatro mãos, uma série deles, as próprias sinfonias de Beethoven também, lia-se muito à primeira vista, com ela também, a quatro mãos geralmente, até mais do que sozinho.

3.1 Existia algum tipo de regularidade na sequência da aula?

Do que me recordo, eram os primeiros 10/15 minutos para a parte técnica e os últimos 10 minutos para a leitura à primeira vista, não fazia sempre, mas era com bastante regularidade. Tenho memória de me sentar muito com ela a quatro mãos e a ler o reportório, mais nos primeiros tempos, até porque eu lia muito bem à primeira vista, também terá sentido que não era por ali, lá está se calhar com outros alunos fazia mais isso, com outros mais aquilo, dependendo dos casos. Mas a aula tinha essa organização.

4. Qual o repertório que D. Helena preferia ensinar?

Já referi a pouco, se for a ver é o reportório que tem a ver com a escola dela, muito reportório Francês, muito reportório Alemão, tudo o que era de Vianna da Motta, Fischer e Cortot. Bach era, eu acho que não houve momento nenhum em que eu não tocasse Bach, durante esses 10 anos. Começando pelas Magdalena Bach, depois as invenções até aos prelúdios e fugas, suites até chegar às partitas; portanto o Bach estava

lá sempre, e de facto há alturas em que não se percebe isso e depois mais tarde percebe-se que aquilo que se aprende e desenvolve a tocar Bach é uma boa parte daquilo que é importante desenvolver.

A audição polifónica, o saber ouvir várias coisas ao mesmo tempo, a independência digital, que essa audição polifónica obriga, a memória, que se calhar de todos os compositores é aquele que mais foge, tem medo das questões de memória, portanto, eu percebo que ela pusesse Bach como figura central, para que fosse possível desenvolver estes vários aspectos. Os clássicos obviamente, Mozart, Haydn e Beethoven, falando apenas destes nomes maiores desse período, inclusive sou da opinião que D. Helena tinha uma maior preferência por sonatas de Haydn do que de Mozart, por exemplo nas sonatas, e o Beethoven sempre. Tudo isto eram obras que para ela faziam parte da vida dela, devo ter tocado muitas obras, se calhar mais velho quando eu próprio também tinha desejos de tocar esta ou aquela obra, mas nos primeiros anos todas as obras que nos tocávamos ela tocava-as, o facto de ela exemplificar e tocar conta muito neste ensino que também tem muito de mimético, nos vimos que uma coisa é feita ali. Portanto, os franceses muito embora eu fugisse um bocadinho deles como Ravel, Saint-Saëns e Fauré. Portugueses e Espanhóis, ela também sempre gostou de muitos, Lopes-Graça, Filipe Pires, Filipe Sousa, Halffter, Albeniz, e esses compositores a dividir a primeira metade do séc. XX, essencialmente. Menos a linguagem contemporânea, não lhe era linguagem muito familiar, não era muito a praia dela, digamos. Nunca a ouvi tocar Shöenberg por exemplo. E os românticos, Chopin à cabeça, Schumann, Schubert, Liszt, Brahms e Mendelssohn (canções sem palavras), que ela achava que tinham muitas coisas que se podiam aprender ao longo dos vários anos com essas obras, fazendo um paralelismo com os prelúdios e fugas de Bach. Portanto, não me lembro de compositores obscuros, era tudo.

Lembro-me de não fazer muita música de câmara com a D. Helena, ela gostava muito e tocava muito e fazia muito, lembro-me de fazer muito música de câmara na presença dela. Lembro-me, por exemplo, de trabalhar na sonata de Beethoven para violoncelo e piano, e dela me preparar aquela sonata com o intuito de tocar com a irmã, numa aula. Não era um concerto importante, lembro-me da preparação para tocar com alguém e depois uma aula a irmã dela veio e tocamos a sonata de Beethoven lá. Ela

adorava música de câmara e fazia muita, mas não me lembro de fazer muita música de câmara com ela, se calhar não havia tanta gente disponível para isso, como há hoje, não havia muitos alunos de cordas comparativamente com o que há hoje, não tem nada a ver. Mas não me lembro de fazer muita música de câmara com ela, embora ela desse muito valor a isso.

5. A leitura a primeira vista era recorrente nas aulas de D. Helena?

No meu caso não, pelo facto de eu ter tido desde muito cedo facilidade para a leitura à primeira vista. Daí não poder enumerar grandes estratégias no que à leitura à primeira vista diziam respeito, porque eu fazia aquilo sem grande dificuldade e para mim era mais ou menos evidente. Se bem que essa facilidade faz com que fiquemos preguiçosos por exemplo no que diz respeito à dedilhação, que mais tarde passei a dar muito mais importância do que dou hoje, pois no que a ela diz respeito, a base de uma boa interpretação estava numa boa dedilhação.

Cada caso é um caso, cada aluno tem uma mão diferente. Também, porque ela dava muita importância à questão do estilo, ou seja, tocar Bach tem um estilo, os clássicos têm outro, os românticos têm outro, os impressionistas têm outro, e de nós nos ajustarmos do ponto de vista estético e do ponto de vista também pianístico a cada um dos estilos, ela era muito rigorosa nisso.

Eu até me lembro de mais tarde quando já estava a trabalhar com o Sequeira Costa nos Estados Unidos e quando cá vinha ia tocar para ela obras que tinha trabalhado com o Sequeira Costa, e de haver ali discórdias, obviamente entre ambos sobre questões de estilo. E de eu tocar sonatas clássicas de uma forma que ela achava que não era condizente com o estilo que ela achava que era a tradição do estilo daquelas obras, e que ela começava com os tiques dela de coçar o nariz, ou de coçar o olho, que era sinal que não estava muito agradada com a questão; portanto ela dava muita importância a isto, às questões do estilo e do fraseado e portanto isso implicava que as dedilhações e os gestos fossem condizentes. É uma coisa que eu noto, passado estes anos, que herdei daí, da importância que ela dava ao gesto e aos dedos certos para servir a questão do fraseio e a questão estilo. Tenho nas partituras que trabalhei com ela muitas anotações dela de dedilhação, o que mostra que ela valorizava e achava esse um factor importante

para que o som, o gesto e a dedilhação estivessem em sintonia com o que a música pedia.

6. O que a distinguia dos outros professores de piano?

Pois, para mim durante muitos anos só existia ela, embora, e verdade seja dita era outra característica dela que eu acho notável porque não é assim tão comum como se julga que é: ela sempre incentivou que se fosse tocar para outras pessoas. Eu conheço muitos casos de professores que quando tem um aluno acima da média, quase que veem aquele aluno como um território seu e pouco o cedem a outros, ela não, era muito generosa e muito segura da qualidade do seu ensino e do que sabia, não temia que alguém fosse “poder fazer mal” aos seus alunos, portanto incentivava sempre a que se fosse a outros professores.

O facto de ser mulher, e isso querer dizer que tem outro tipo de inteligência feminina, que também há num homem mas claro, mais presente na mulher, tinha uma intuição mais fina. O ser mulher e feminina a caracterizar, há outro saber que vem por aí.

Ela marcou-me mais também porque foram os primeiros 10 anos, e por ser quem era. Tive muita sorte de nesses primeiros 10 anos, que são fundamentais na definição de muita coisa, terem sido com ela, de me ter dado espaço para crescer e acho que isso de uma forma a distingue dos outros professores. Ela ter-me deixado desenvolver da forma que eu era, dando-me conhecimento mas deixando eu fazer o meu próprio caminho, acho que é uma característica que não é muito comum nos professores.

7. O que a distinguia no acompanhamento ao piano?

Creio que não vejo aí também nada de distintivo. Ela acompanhava-nos nos concertos e nos exames. Aliás até tenho uma história cómica, no exame final de nono grau, que era o que havia na altura, no segundo concerto de Beethoven, ela acompanhou-me na prova e no fim da exposição eu adiantei-me e passei, sem nenhuma

hesitação, saltei para o fim da reexposição; e no segundo piano vejo a D. Helena com a partitura a virar as páginas para me apanhar, para me apanhar onde eu tinha caído, e quando vai a apanhar-me no sitio onde eu estava, eu lembrei-me que tinha passado para a reexposição e que tinha que voltar para trás senão isto acaba já, e também sem parar, volto outra vez para trás, e ela vira as páginas todas outra vez para trás e vai dar ao sitio onde eu tinha largado.

Eu lembro-me de pensar na rapidez com que ela foi apanhar um sitio e outro. Mas sim, acompanhava aí, fazia muitas leituras a quatro mãos com ela, tive com ela uma pequena experiência de palco fantástica, que foi os 50 anos do Coliseu do Porto em 1991, fizemos um duplo de Bach, já ela estava debilitada, mas sempre com aquela cabeça a funcionar. E lembro-me de pensar se ela vai ou não vai ser capaz de fazer o concerto e dei por mim no concerto, o Coliseu cheio e ela senhora de si, segura de si do que estava a fazer e eu a tremer e a pensar “tiveste a veleidade de achar que ela não seria capaz e afinal quem ainda te está a ensinar coisas é ela”. O facto de a ver tocar, é muito importante no ensino de um instrumento, fui sempre a muitos concertos dela, seja a solo, seja com orquestra, seja até em música de câmara também e ela tinha uma forma de tocar muito pessoal, quase inimitável, um pianismo muito particular.

Questões de estilística/ técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

O Barroco é óbvio, Bach, ela venerava-o como um Deus. Nos clássicos o Beethoven. Nos românticos tenho mais dúvidas, havia o Mendelssohn que ela gostava muito, embora seja um pré-romântico, o Chopin sim, mas o Brahms também, o Schubert também, portanto nos românticos o amor dela era mais dividido. De resto Bach e Beethoven eram seguramente. Em relação as obras, para Bach era Cravo Bem Temperado, ela conhecia da frente para trás e atrás para a frente, Beethoven também diria que se ela não as tocou todas, conhecia também todas de trás para a frente e de frente para trás, mas não recordo nenhuma em especial. Os concertos de Mozart também os tocava bastante. Mas como ela própria tinha um repertório vasto, ela não se agarrava, distribuía as obras para os alunos.

1. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

2.1 Nível de articulações

2.2 Nível de dinâmica

2.3 Nível de fraseio/agógica

2.4 Nível do pedal

Na questão das articulações, da dinâmica, acho que falei há pouco no sentido em que para ela era muito importante nós analisarmos e termos consciência do estilo de cada obra, Bach é Bach, Mozart é Mozart, Beethoven é Beethoven, cada um tem as suas particularidades inerentes à própria personalidade do compositor e obviamente ao estilo e à época, ela dava muita importância a estas questões de cultura geral. Isto para se tocar música, uma profissão e um ensino que visa trazer à luz sonora, grandes obras do passado, implica o conhecimento do contexto cultural em que as obras foram escritas, isso ela valorizava muito.

Lembro-me que falava de outros artistas, seja da pintura, da literatura, se calhar menos sobre o cinema que seria menos próximo, mas a questão da formação cultural geral de um aluno, ela valorizava muito esse aspeto. Incentivava-nos a ouvir música, lembro-me de pôr discos a tocar. São os fraseios, são as dinâmicas, um forte em Beethoven não é um forte em Bach, um forte em Chopin não é um forte em Brahms, portanto essas nuances de adequar. E fazia questão de explicar o porquê.

Ela detestava “som feio”, aquilo que a gente geralmente diz bater no piano, doía-lhe. Quem não cuidasse do som enquanto tocasse, por melhor que tocasse não a interessava muito, eu até notava isso, quando íamos ver, e fomos algumas vezes, concertos (2.43), embora ela fosse sempre uma pessoa que dizia primeiro aquilo que ela gostava, aquilo que era de valorizar, só depois o que era criticável só vinha mais tarde. E ela fazia isso também em termos pedagógicos e eu também noto que herdei isso, ou seja, é muito importante os alunos terem esses incentivos, ou seja, quando um aluno nos traz alguma coisa, ou toca, eu tento primeiro dizer aquilo que está bem antes de dizer aquilo que está mal, e ela fazia muito isso também. Mas não suportava Sol Feio, se o sol não estava adequado ao estilo, ou se era agressivo, fazia-a coçar muito o nariz ou esborratar a pintura dos olhos, estas questões eram obviamente muito

importantes, as de fraseio, as de dinâmica, as de articulação, as do gesto e as da agógica, que são questões sempre muito complexas e difíceis de entender quando se é muito novo.

A questão do tempo, para mim, é das questões mais complexas até de ensinar, porque quase que é impossível de o fazer, porque a questão do tempo é uma coisa muito interior e pouco metronómica. Mas sim, tudo isso eram questões relevantes. A nível do emprego do pedal menos, por acaso não me recordo muito, até porque o pedal é uma questão complexa e que também só valorizamos mais tarde, para já o pedal depende de cada piano, cada piano é um caso em termos de pedal, o sítio onde está é outro caso e geralmente é uma coisa que não se ensina muito. A D. Helena, não gostava por exemplo de tocar Bach com pedal, não era dogmática de dizer que era proibido, mas apreciava muito a clareza das articulações. E era coerente, valorizando a individualidade do aluno, valorizava também a qualidade da interpretação ou do aprender a chegar aí. Outra coisa que ela também não fazia e que eu acho inteligente, que é no fundo ela preparava os alunos para serem autónomos, dava-lhes liberdade, podia criticar as suas escolhas ou discuti-las, mas dava-lhes autonomia, não impunha propriamente a interpretação, mas se não concordasse dizia.

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

Eu acho que a forma sonata, que é o primeiro confronto que temos com uma forma mais alargada e mais estruturada de uma obra, via-se muitas sonatas, acho que ela valorizava este aspecto que é, uma coisa é nós percebermos uma pecinha, ou um grupo de pecinhas, ou uma valsa, outra coisa é uma sonata. O passar para a aprendizagem de também percebermos a estrutura e haver uma análise a forma, ainda que muito simples, recordo-me de ser importante. Eu diria que a forma sonata era por ela muito trabalhada.

Mas também as formas livres, os prelúdios, tanto de Bach como de Chopin, as obras que vão beber mais à imaginação, obviamente mais reportório romântico mas também a questão das imagens. Ela também falava muito nas imagens e na questão da

imaginação, o que é que esta música nos faz lembrar, que sensações ou emoções nos traz, portanto esse lado menos palpável que a música nos desperta, e que a vida nos desperta, absolutamente necessário também porque ninguém pode tocar friamente seja o que for, ela também falava disso.

O Largo da Paz era muito frequentado, por muita gente, e se calhar as gerações mais velhas apanharam mais este mundo musical, do que se calhar a minha geração, as gerações mais novas. Mas muita gente que ali passava, ou quando vinha cá dar concertos ou vinha visitá-la, e algumas vezes esse contacto com outros era incentivado, ou lá ou fora dali. Não obrigatoriamente com portugueses, ela era uma mulher do mundo e isso também era outra característica dela, num país muito fechado, muito pouco aberto, mas ela sempre foi uma pessoa do mundo. Foi nova para fora e estudar noutros lados e viajou sempre muito a tocar, e essa noção de mundo, que eu acho também fundamental num ensino de um saber que tem mundo.

A especial atenção que ela deu sempre a Portugal e aos compositores portugueses, sentiu na obrigação talvez por se calhar por ter mais exposição pública que muitas outras pessoas, e achou que era uma missão também dela divulgar a música portuguesa, numa altura em que não era assim não era tão “óbvio”, e até com compositores como é o caso de Fernando Lopes Graça que não era propriamente bem vindo pelo regime. Mas portanto essa noção de não só portugueses, mas que é importante o mundo, o resto do mundo, para aquilo que fazemos também era nela uma coisa muito presença.

Outro aspeto que ela dava importância era a performance, ou seja, uma coisa era a sala de aula, o que o aluno aprende ali na aula e o que o professor transmite e o desenvolvimento próprio de aula para aula e do trabalho regular desse lado, e outra coisa é a performance, o momento em que vamos tocar para alguém, quer seja uma pessoa ou duas, cinco, dez ou dez mil, aquilo que aprendemos. Isso desde de muito novos ela nos punha nessa situação, seja em casa, até fazia imensas audições em casa, juntava ali uns alunos e punha-nos a tocar uns para os outros (*try outs*), que era sempre uma situação de algum desconforto, que até era mais quando são os colegas que nos estão a ouvir, as vezes até é pior do que o público em geral, isso fazia sempre regularmente. Incentivava-nos a ir a concursos, fui muito a concursos, dos que havia e muitos deles ainda há hoje.

A ideia da performance, que é uma coisa que eu também valorizo muito no meu ensino, porque pode haver muito bons alunos e depois maus em performance e até pode haver alunos menos bons em termos de resposta e depois são bons em performance e é também sempre uma questão difícil, nós enquanto professores temos é que formar bons músicos, se depois são bons ou maus performers se calhar não é uma questão tão importante, mas ela valorizava esse aspeto. No fundo o nosso objetivo último é tocar a música para as pessoas, dar a música as pessoas, não é para nós e portanto a valorização da performance, a avaliação da performance, as outras componentes para além das pianísticas que são importantes no momento da performance, ela também trabalhava e isso também não era muito comum.

x) **SOFIA LOURENÇO**

Questões pessoais

1. Com que idade e porque começou a estudar com a pianista Helena Sá Costa?

Comecei a estudar com a Pianista Helena Sá e Costa no ano de 1976. A primeira aula aconteceu no Largo da Paz, nº 53, no salão verde, na presença da minha primeira professora de piano, Maria da Glória Esteves Moreira, e da minha mãe, a escritora Inês Lourenço.

Desde 1976 até 1986, com assiduidade quinzenal e mensal, no Largo da Paz, 53.

Depois dos meus estudos em Berlim, de regresso a Portugal a partir de 1993, sempre que possível, cada semestre, ou antes de concertos a solo e com orquestra, tocava para ela. De facto, até que a Sr.^a D. Helena deixou de dar tantas aulas. Fiz ainda inúmeros masterclasses sob a sua direção pedagógica, entre os 16 e os 20 anos, em Cascais, em Espinho, em Gunsbach, na Alsácia (em 1984), em Salzburg, na Áustria (em 1988, sendo este, o último Masterclass que ela leccionou na *Mozarteum Sommerakademie*).

Questões específicas da pedagogia

1. O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena?

A Professora Helena Sá e Costa privilegiava sempre a preparação do repertório, como a maior parte dos professores de piano. Salientava sempre as questões de carácter, de estilo interpretativo e compositivo. Muitas vezes falava dos seus mestres, dos grandes pianistas do século XX que tinha conhecido de perto, como é o caso de A. Cortot, E. Fischer, J. Vianna da Motta, e por vezes, na escolha de repertório, das obras que a Mãe Leonilda Moreira de Sá tocava muito. Algumas das partituras que Leonilda tocava estavam em cima do piano Bechstein, por exemplo, a Partita no. 3 para Violino,

BWV 1006: III. Gavotte (transcrita por Saint-Saëns para piano), da qual ela gosta especialmente, ou a *Bourrée Fantasque* de Emmanuel Chabrier, entre outras (os dois pianos Bechstein da sala verde têm uma inscrição onde diz “comprados pelo avô Moreira de Sá em Berlim, em 1897”, não estou certa se é este o ano, mas anda por aí, foi nos últimos anos do século XIX).

Ela apreciava certamente uma aula bem preparada, com o repertório todo sabido, de preferência de memória. Aliás, esta era uma exigência essencial no seu ensino: tudo devia ser aprendido de memória, de forma a chegar ao nível de excelência e qualidade que ela preconizava. Depois escrevia o trabalho de casa no caderno, mais ou menos até à idade dos meus 16-17 anos, altura em que deixou de utilizar o caderno (cf. cópia de algumas páginas deste caderno). Por vezes, enquanto eu estava a tocar (e eu via discretamente enquanto tocava), escrevia sugestões de repertório no caderno, para eu estudar mais tarde. Também no final de uma aula, ela escreveu (de memória!) neste mesmo caderno o endereço da *Hochschule für Musik Berlin*, que estava situada, e ainda hoje está, muito depois da 2ª Guerra Mundial, na Fasanenstrasse 1, em Berlim. “Esta é a melhor escola de Música; foi onde eu estudei. É para esta que deves ir estudar”, disse. E assim aconteceu.

2. Estratégias de ensino (que exercícios, escalas, peças)?

Escalas fazíamos algumas vezes, mas nem sempre. Havia sempre muito J. S. Bach, conforme os níveis. A primeira vez que toquei para ela, toquei um Prelúdio das 23 peças fáceis, depois fui tocando muitos e diversos Prelúdios e Fugas, a Suite Inglesa em lá menor, Toccata e Fuga em Ré Maior, etc.

Peças diversas, de todos os estilos, com muita predominância de Música Portuguesa, e espanhola, que no meu caso, nunca faltava.

3. Sequências de aprendizagem (quanto tempo em cada parte da aula, escalas, estudos, peças)?

As escalas foram mais presentes até aos 16 anos, altura em que ingressei no antigo Curso Superior do Conservatório. Depois a aula incidia mais sobre o Bach, Sonata ou Peças de Caráter.

3.1. Existia algum tipo de regularidade na sequência da aula?

Não me lembro que fosse obrigatória esta sequência, mas a D. Helena escrevia sempre indicações importantes no caderno das aulas de piano, e nem sempre se seguia a sequência natural da aula de Instrumento: escalas, estudos, sonata e peças.

Uma das suas características era a escrita nas partituras com um lápis de traço bastante grosso e pouco afiado, geralmente a fazer muita força na partitura. A caligrafia era bem vincada (cf. Partitura anotada).

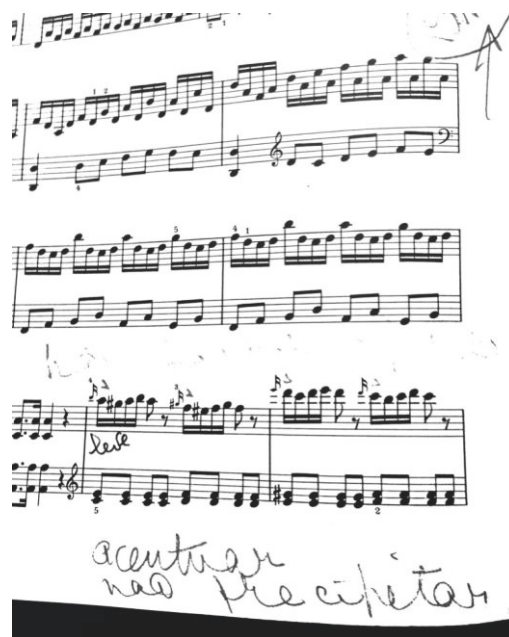


Figura 1 - Partitura anotada por D. Helena

Tenho naturalmente muitas partituras anotadas por ela: sonatas de Haydn (ela elogiava sempre muito a minha edição *Henle Verlag*), Prelúdios e Fuga de Bach, Sonatas de Beethoven, etc.

4. Qual o repertório que a D. Helena preferia ensinar?

Uma das suas grandes predileções era claramente a obra de J. S. Bach. Lembro-me de ter estudado um Prelúdio e Fuga do 2º Caderno uma vez, e ao tocar pela primeira vez em aula, ela explicou o que apelidava de “uma leitura de um texto musical de Bach”, referindo-se a uma leitura interpretativa do mesmo texto. E que grande aula, e que grande “leitura” ela me deu nesse dia.

Outra predileção óbvia era a Música Portuguesa. Muito aprendi com as suas lições sobre a leitura de obras de F. Lopes-Graça que estudei com ela, e todos os segredos tímbricos e interpretativos dos quais ela era profunda conhecedora. O texto musical ficava de repente transparente nas suas “citações” do instrumentário do adufe, da pandeireta, do bombo, do canto das mulheres ou homens da aldeia, sobretudo nas obras baseadas nas recolhas das melodias por Giacometti. Eram aulas fantásticas, de grandes revelações emocionais e musicais!

E tantos outros compositores... As obras “do meu Pai”, como ela dizia, o Luiz Costa (raramente falava nas obras do Luiz Costa, mas antes “do meu Pai”), sobre as quais tinha sempre muito a dizer, não só a nível técnico, mas também a nível da composição. Obras de Vianna da Motta, de quem foi discípula, Carlos Seixas, Armando José Fernandes, Croner de Vasconcelos, Joly Braga Santos. E também os espanhóis, sobretudo aqueles que ela conheceu pessoalmente. De grande impacto foi a aula sobre a Rapsódia Portuguesa de Ernesto Halffter, que toquei como solista com a então denominada Orquestra Nacional do Porto, obra que ela também tocou muito.

Os compositores espanhóis como Turina, Halffter, Albeniz, Mompou, ela ensinava com entusiasmo e carinho. Sentia-se a vibração pelas citações do folclore andaluz, ou atmosferas evocativas de um iberismo natal.

Não tenho dúvidas que esta influência no ensino de Helena Sá e Costa teve consequências muito importantes na minha carreira enquanto intérprete, nomeadamente na escolha de repertório, e na minha especialização em Música Portuguesa, nos 5 Cds gravados com repertório Português (o próximo sai este ano de 2016 na editora NAXOS).

4.1. Coincidia sempre com aquele que ela tocava?

No caso do “Wohltemperiertes Clavier” de Bach, penso que não há dúvidas sobre isto, ela era uma grande intérprete dos mesmos e uma grande pedagoga deste monumento à polifonia da Música erudita. J. Haydn parecia ser também muito presente na sua vida musical. Lembro-me que a primeira forma Sonata que estudei, antes da Sonata em Dó M de Mozart, foi uma Sonata em Ré Maior de J. Haydn.

E claro, os Românticos. Não posso, no entanto, deixar de salientar os Portugueses, tantos deles cujas obras estreou e conheceu bem pessoalmente (como expliquei atrás).

4.2. Qual o seu principal repertório de piano e música de câmara, sem esquecer a música portuguesa?

Penso que J. S. Bach (ver em cima), os clássicos, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann e Brahms. Dos portugueses, F. Lopes-Graça, Luiz Costa, Carlos Seixas.

5. A leitura à primeira vista era recorrente nas aulas da D. Helena?

Era muito presente até aos meus 16 anos. Lembro-me que o meu primeiro curso internacional no Estoril (Cursos Internacionais de Cascais), foi sob a sua direção, e eu tinha precisamente 16 anos. Nesta altura, o repertório adensava-se e as leituras já não se faziam só em aula.

5.1. Com que obras?

Schumann, tenho ideia, “Álbum para a Juventude”, ou outros autores Americanos, dos quais não me lembro do nome, mas que deviam ser partituras recentes adquiridas no estrangeiro, que a D. Helena pretendia pôr a classe a estudar.

5.2. Em qual parte da aula?

No início.

5.3. Durante quanto tempo?

Talvez uns 10 a 15 minutos.

6. O que a distinguiu dos outros professores de piano?

Ela era descendente de uma antiga linhagem de mestres do piano, considerando e praticando a pedagogia do instrumento numa perspectiva ética e estética. O mestre dava o exemplo, não só no piano, mas por vezes (e quantas vezes) na vida. Quando estudei as Escolas de Piano Europeias na minha tese de doutoramento, considerei que a Helena Sá e Costa descendia da linhagem F. Liszt, por ter estudado com o Edwin Fischer nos anos 40, em Berlim (Fischer estudou com Henrich Barth, o qual foi discípulo de F. Liszt, por sua vez discípulo de Czerny, o qual como é sabido, teve como mestre, L. V. Beethoven).

Para além do enorme prestígio e qualidade do seu ensino, tinha do ponto de vista da pedagogia uma tendência muito salutar, considero, para o exercício do reforço positivo. Tinha sempre uma palavra de encorajamento, mesmo quando as coisas eventualmente corriam menos bem.

Considero também que tinha um conhecimento muito aprofundado do repertório pianístico, sendo a escolha do mesmo repertório geralmente muito alicerçada e certa. Procurava sempre valorizar cada aluno na sua personalidade, de carácter e características físicas, sem seguir as “cartilhas” dos programas obrigatórios. Este exercício, sei-o hoje enquanto pedagoga experiente que sou, só é possível ao nível excepcional que Helena Sá e Costa o exercia, partindo de um conhecimento muito sólido e aprofundado do repertório (das suas características técnicas e interpretativas). Penso que esta tendência lhe vinha muito da influência de Vianna da Motta, também seu professor, que tinha um conhecimento enciclopédico do repertório *mainstream*. É uma questão de analisar, por exemplo, os programas do Curso Superior de Piano dos cursos do Dec. - Lei 18881, de 1930. Aqueles programas são verdadeiros monumentos à arte do piano, pela subtileza, pelo conhecimento da didática e aptidão pedagógica que revelam.

Ainda hoje, ao final de um quarto de século de experiência docente na Escola Superior de Música (ESMAE), quando escolho repertório para os meus alunos de piano, penso muitas vezes na D. Helena, e pergunto a mim própria: “Que obra escolheria ela para este aluno?” E geralmente tenho boas ideias.

Uma das frases dela que muito bem me recordo é a sua famosa “é tudo uma questão de perspectiva”, alimentando-nos desde cedo com a relatividade dos julgamentos do objeto artístico, da música, e da arte em geral.

A verdade é que eu estudei com a Professora Helena Sá e Costa numa altura em que a sua carreira estava perfeitamente alicerçada, durante a qual ela já não leccionava no Conservatório de Lisboa ou Porto, mas todos os professores (ou quase todos) do Conservatório tinham sido seus discípulos. Este facto contribuía para nos conceder a todos um sentido de comunidade artística bastante forte, com uma identidade definida e congregadora, que remetia para o mesmo Conservatório do Porto, fundado em 1917 pelo seu avô, Bernardo Moreira de Sá.

7. O que a distinguiu no acompanhamento ao piano, também em reduções para orquestra, por exemplo a acompanhar os seus alunos?

Ela gostava de nos acompanhar, fazendo desta atividade uma questão de princípio: o professor de piano deve acompanhar sempre ao 2º piano os seus alunos. Como eu tinha uma professor no Conservatório de Música do Porto, primeiro a Maria da Glória Esteves Moreira, depois o Fausto Neves, foram eles que cumpriram esta função, nomeadamente o Fausto Neves, quando terminei o 3º ano do antigo Curso Superior de Piano.

Era portanto claro para todos, que o facto de o próprio professor acompanhar o aluno, potenciava a qualidade de performance, fosse a nível de junção e interpretação musical, fosse a nível do apoio técnico, que significava o acompanhamento semanal dos alunos, na própria sala de aula.

Para além disto, ela sempre defendia e incentivava a aquisição de competências de ensemble, sugerindo Sonatas de Beethoven e Brahms para acompanhar. E todos sabíamos que ela dava o exemplo, tendo tocado muito no Trio Portugália, ou com a sua irmã, Madalena Sá e Costa.

O fundamental é que ela passava a mensagem que ser pianista solista significava saber tocar muito bem sozinho, e também acompanhado, e acompanhar e respeitar os outros instrumentistas, sempre com um objetivo musical e artístico de relevância e qualidade.

Questões de estilística/ técnica

1. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos?

Penso que gostava de ensinar todos os estilos. Talvez com alguma predileção pelo barroco e clássico.

Recordo-me de termos estudado também com algum afinco as op. 11 de A. Schönberg (teria eu uns 17 anos), o que não seria uma obra muito típica da parte da

professora Helena Sá e Costa, mas que ela encarava com a mesma seriedade pedagógica e exigência tímbrica idêntica a uma Sonata de J. Haydn. Daí se possa afirmar que ela também se movimentava perfeitamente noutros estilos.

2. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

2.1 A nível das articulações

O seu ensino entrava sempre muito em detalhe, dando grande importância à articulação, a intencionalidade frásica e ao gesto (que ligava às articulações), sobretudo no estilo barroco e no estilo clássico.

2.2 A nível da dinâmica

Era sempre muito exigente nos pormenores de dinâmica, seguindo a partitura com rigor.

2.3 A nível do fraseio e da agógica

Ela dava muito importância ao fraseio e à implicação gestual que o fraseio implica, sobretudo nas mãos pequenas, que ela também tinha (algo parecidas com as minhas em alguns aspetos). Sublinhava muito a importância do gesto, da flexibilidade do pulso (que nunca devia de estar demasiado fixo e/ou crispado), para a obtenção do fraseio ideal, aliando-o sempre à agógica.

Considero que este ponto é bastante definidor do seu conhecimento alicerçado do grande pianismo Europeu. As grandes escolas de Piano europeias defendem sempre uma ligação ao teclado de flexibilidade e organicidade física com o movimento ao piano, e, felizmente para mim, foi esse Ensino que obtive do meu Mestre.

2.4 A nível do emprego do pedal

Tinha uma especial implicação com a utilização do pedal “surdina”. Este assunto tornava-se mais complicado, quando na adolescência eu tinha mais vontade de conseguir uns efeitos de “pianíssimos”, que num Steinway bem calibrado e afinadinho, davam sempre muito gozo. Obviamente nos Bechstein da D. Helena, estas tentativas de efeitos eram imediatamente identificadas (por ela...) e logo condenadas a deixarem de existir...a dinâmica piano devia ser conseguida através do controle digital e do ouvido, e não através do efeito “fácil” da surdina. Não era efetivamente negociável.

Nestas ocasiões, a D. Helena fazia aquele famoso gesto, que todos os seus discípulos conheciam, de coçar longitudinalmente o nariz com os dedos indicador e médio da mão direita. Era um sinal de perigo, que todos temíamos, e fazíamos o que podíamos para o evitar...era um gesto involuntário e espontâneo de desconforto.

Relativamente ao emprego do outro pedal direito, lembro-me que era muito rigorosa, e que exigia qualidade e limpeza no mesmo.

3. Quais as suas formas musicais preferidas ou recomendadas?

Talvez tivesse uma predileção por formas pequenas, menos pela forma Sonata. Sempre tive esta ideia, que ela gostava mais de obras como Prelúdios, Mazurcas, Variações, e menos de formas longas.

Mas a verdade é que a forma Sonata também estava sempre muito presente nas aulas.

4. Comentário sobre a sua relação musical com compositores, pianistas e pedagogos portugueses?

A relação dela com os compositores portugueses é da maior relevância na História de Música Portuguesa. São inúmeras as 1^{as} audições e estreias de Música Portuguesa pelos autores contemporâneos da pianista (todo o século XX, portanto), com destaque

para Fernando Lopes-Graça, que lhe dedicou o “Concertino para piano, cordas e percussão”, o qual penso, ter muito a ver com ela, seja no caráter e no conteúdo da obra.

Muitas outras obras foram estreadas e divulgadas por ela, porque os compositores ativos à época lhe confiavam a responsabilidade da estreia das suas obras, o que sublinha a qualidade do seu trabalho enquanto intérprete, e o seu notável compromisso na divulgação da Música e Cultura Portuguesas.

Quanto aos pedagogos, é de sublinhar que a minha geração já encontrou o magistério da Helena Sá e Costa totalmente sedimentado, a caminho da fundação da Escola Superior de Música do Porto, em 1986. Este marco na carreira da pedagoga teve uma influência definitiva na afirmação de um curso de nível superior, com discípulos seus à frente das classes de piano desta instituição, não deixando de sublinhar a importância estratégica para a afirmação da efetiva qualidade e relevância do seu ensino, no arranque do curso de Piano em 1988 na Escola Superior de Música (atualmente, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo), integrada pelo Dec.-Lei 310/83 no Ensino Superior Politécnico público. Considero mesmo ter sido esta Escola um dos principais legados de Helena Sá e Costa às Artes em Portugal, pela oportunidade política que liderou de fundar um Ensino Superior Público da arte de Música. A consolidação do que eu considero poder ser apelidada de uma escola de Piano do Porto, com tudo o que a transmissão de saber na relação personalizada mestre - discípulo significa, o qual Helena Sá e Costa cultivou com excelência. A sala onde lecciono hoje, o Salão Nobre (atualmente a Sala Maria Teresa Macedo), que foi palco de tantas palestras nos anos de 1908 (entre outros) de Bernardo Moreira de Sá, concede-me o privilégio de partilhar a memória e o património imaterial do legado dos meus mestres, justificando esta minha firme convicção.

4.2.1. Caracterização dos entrevistados

Tal como já foi descrito no capítulo 4.2, a totalidade dos entrevistados no objeto de estudo foi de 10 discípulos de D. Helena Sá e Costa.

Adriano Jordão – Pianista, ex-conselheiro cultural e atual membro da administração do Teatro Nacional São Carlos

Álvaro Teixeira Lopes – Pianista, diretor da Escola de Música Silva Monteiro e docente na Universidade de Aveiro

Fausto Neves – Pianista e docente na Escola Profissional de Música de Espinho e na Universidade de Aveiro

Fernanda Salema – Pianista e docente no Conservatório de Música do Porto e no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

Francisco Pina – Pianista e ex-docente do Conservatório de Música do Porto

Helena Rocha – Pianista e ex-docente na *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*

Luís Filipe Sá – Pianista e docente na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto

Maria Teresa Macedo – Pianista, Compositora e ex-docente do Conservatório de Música do Porto, Presidente da Comissão Instaladora da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, diretora da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

Pedro Burmester – Pianista e docente na Escola Superior e Artes do Espetáculo do Porto

Sofia Lourenço – Pianista e docente na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto e na Universidade Católica Portuguesa

Tabela 3 - Amostra das entrevistas utilizada para a investigação

Ex-Alunos de Helena Sá e Costa				
Entrevistas	Escolas profissionais	Universidades	Conservatórios	Outros
	3	6	3	1

4.2.2. Grelha-sinopse das entrevistas

De seguida, são apresentadas várias grelhas, como sinopse das entrevistas que foram realizadas. Foram realizadas de forma a poder apresentar uma síntese dos temas abordados ao longo das entrevistas, de forma a poder obter uma comparação e interpretação mais rápida e prática entre elas

Tabela 4 - Grelha sinopse do período de estudos dos ex-alunos entrevistados

Alunos	Ano de estudo com Helena Sá e Costa
Adriano Jordão	1962
Álvaro Teixeira Lopes	1974
Fausto Neves	1973
Fernanda Salema	1960
Francisco Pina	1966
Helena Rocha	1964
Luís Filipe Sá	1975
Maria Teresa Macedo	1948
Pedro Burmester	1973
Sofia Lourenço	1976

Tabela 5 - Grelha sinopse das questões específicas da pedagogia – Parte I

Questões específicas da pedagogia	Alunos			
	Adriano Jordão	Álvaro Teixeira Lopes	Fausto Neves	Fernanda Salema
Estratégias de Ensino	-	Sem estratégia pré-definida	Estudos de Moszkowsky	Escalas e arpejos com sonoridade cuidada Movimentos diretos/contrários Acordes em todas as tonalidades Saltos 2 oitavas
Sequências de Aprendizagem	-	Difere	Escalas em 3as Estudo/Bach	Previsto e programado mas sem uma sequencia específica
Repertório	Bach	Bach Mozart Beethoven Fernando L. Graça C. Oliveira Cláudio Carneyro	Bach Mozart Beethoven	Bach Mozart
Prima vista	-	Sim	Parte de Orquestra de um concerto	4 mãos (Sonatas de Mozart, Dolly de Fauré, reduções sinfonias Beethoven
Distinção de outros pedagogos	Inteligência e respeito personalidade dos alunos	Artista antes de pianista	Dedicação de missão/vocação	Amor à Arte Alunos – Família
Distinção no acompanhamento	Fraseado natural	Imaginação Musical	Completo conhecimento do texto Adaptação do som/expressividade do aluno/solista	Explorar as potencialidades do instrumento

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Tabela 6 - Grelha sinopse das questões específicas da pedagogia – Parte II

Questões específicas da pedagogia	Alunos		
	Francisco Pina	Helena Rocha	Luís Filipe Sá
Estratégias de Ensino	-	Escalas 3as, 6as, 8as e 10as em movimentos paralelo, contrário, acordes seguidos, saltos em várias dinâmicas Estudos Czerny op. 365, Clementi, Cramer, Luiz Costa, Pozolli, Debussy, Chopin, Liszt, Rachmaninov, Scriabin	Exercícios de Jozséf Gát e Alfred Cortot Escalas caso achasse necessário Peças pequenas prontas a tocar de diferentes estilos e caráter
Sequências de Aprendizagem	Exercícios técnicos Bach Restante repertório	Dependia do que tivesse sido feito em casa	Dependia da fase do ano letivo, programa a preparar
Repertório	Bach Mozart Beethoven Schubert Schumann Chopin Luiz Costa	Tudo	Invenções de Bach Prelúdio e Fuga de César Franck Sonatas de Haydn, Mozart e Beethoven Weber Schubert Mendelssohn Chopin Schumann Brahms Fauré Chabrier Música espanhola Debussy e Ravel
Prima vista	Raramente	4 mãos ex. Sinfonias de Beethoven Quartetos de Mozart Parte de orquestra de um concerto	4 mãos ex. Sinfonias e Quartetos de Haydn, Beethoven Hindemith Fauré Música Portuguesa
Distinção dos outros pedagogos	Amor verdadeiro pelos alunos	Amor verdadeiro pelos alunos	Entrega completa á vocação
Distinção no acompanhamento	Memória prodigiosa Capacidade de pegar em qualquer ponto Poder de improviso	Segurança aos alunos	Conhecimento profundo do todo e das partes Noção clara das proporções Saber ouvir Saber respirar Saber equilibrar Saber conduzir

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Tabela 7 - Grelha sinopse das questões específicas da pedagogia – Parte III

Questões específicas da pedagogia	Alunos		
	Maria Teresa Macedo	Pedro Burmester	Sofia Lourenço
Estratégias de Ensino	Exercícios de Beringer Czerny Cortot Esidor Philippe (escalas)	Escalas Stephen Heller Moszkowski Czerny	Escalas Bach Peças diversas Música Portuguesa e espanhola
Sequências de Aprendizagem	Dependia das obras que se estivessem a trabalhar	Escalas Obras Leitura primeira vista	Escalas Leitura primeira vista Bach Sonata ou Peça de Carácter
Repertório	Escolhido em função das características do aluno	Bach Mozart Haydn Beethoven Ravel Saint-Saëns Música Portuguesa Chopin Schumann Schubert Liszt Brahms Mendelssohn	Bach Música Portuguesa (F. Lopes Graça, L. Costa, V. Motta, C. Seixas, A. J. Fernandes, C. Vasconcelos, J. B. Santos) Espanhóis Rapsódia Portuguesa (Halffter) Turina Albeniz Mompou
Prima vista	Corais de Bach Sonatas de Mozart	Quartetos e Sinfonias de Beethoven Obras a 4 mãos	Álbum para a Juventude (Schumann) Autores americanos
Distinção dos outros pedagogos	Inculcava o culto pela sonoridade e desenvolvimento da memória	Incentivava a tocar para outras pessoas	Mestre não só no piano mas na vida Encorajamento e valorização do aluno
Distinção no acompanhamento	Não era suporte mas parte ativa Equilíbrio da dinâmica e procura quartímbica sugerida pela orquestra	Segurança que dava ao aluno Capacidade de começar de qualquer ponto	Potenciava a qualidade da performance a nível de junção e interpretação

Tabela 8 - Grelha sinopse das questões de estilística/técnica – Parte I

Questões de estilística/técnica	Alunos			
	Adriano Jordão	Álvaro Teixeira Lopes	Fausto Neves	Fernanda Salema
Compositores preferidos/Repertório	SOLO Bach Feux Follets (Liszt) Concerto 2 (Saint Saëns) Burlesque (Strauss)	Bach Beethoven Saint-Saëns (concertos) Armando José Fernandes (concerto)	Bach Beethoven Mozart Suite (Haendel) Variações sérias (Mendelssohn) Mazurcas (Chopin) Carnaval de Viena (Schumann) Estudos Scriabin Música Portuguesa	Concerto Ré m (Bach) Sonata Sib M (Mozart) Sonata Patética (Beethoven) Variações Sérias (Mendelssohn) 6º Nocturno (Fauré) Seguidillas (Albeniz) Música Portuguesa (Luiz Costa)
Repertório Música de Câmara	=	Obras piano e violoncelo /e violino Trios Quartetos Música Portuguesa	Mozart Beethoven Brahms Falla Ecles Marin Marais Popper Sonata C. Franck	Sonata para violoncelo e piano n1 Beethoven Sonata Arpeggione Schubert C. Franck Luiz Costa
Articulações	-	Ataque de braço livre	Stacatto de dedo	-
Dinâmica	-	Variedade dinâmica ponto crucial da interpretação	Fidelidade ao texto	-
Fraseio/Agógica	-	Fraseio (canto como inspiração) Percurso harmónico	Sentir quando avançar e atrasar	-
Pedal	-	3ª voz	Sobriedade com alguma liberdade	-
Formas Musicais	Fuga	Fuga	Suite Barroca Sonata	Fuga Forma Sonata Mazurcas
Comentário relação outros autores	Ser ouvido por compositores portugueses	Importância da vivencia cultura	Respeito e elogio a todos os artistas	Sessões exclusivas de música portuguesa

		contacto outros artistas		
--	--	-----------------------------	--	--

Tabela 9 - Grelha sinopse das questões de estilística/técnica – Parte II

Questões de estilística/técnica	Alunos		
	Francisco Pina	Helena Rocha	Luís Filipe Sá
Compositores preferidos/Repertório	Prelúdios e Fugas , Fantasia Cromática e Fuga (Bach) Sonata em ré K448 (Mozart) Sonata Op. 111 (Beethoven) Estudos e Balada op. 47 (Chopin) Nocturno Op. 63 e Mazeppa (Liszt) Prelúdios Op. 23 n3 e 5 (Rachmaninov) Toccata “Tombeau de Couperin” e Concerto mão esquerda (Ravel)	Bach (Cravo bem temperado)	Bach Scarlatti Chopin Mendelssohn Compositores portugueses, espanhóis e franceses Debussy Ravel Poulenc Manuel de Falla Albeniz Granados Halffter
Articulações	Paciência para ensinar todos os tipos de articulações	-	Controlo do legato, non legato Boa articulação do punho e posição do cotovelo
Dinâmica	Rigor pelo texto	-	-
Fraseio/Agógica	Suprema experiência. Apreço pela sintonia com aluno	-	-
Pedal	Colocação em função das harmonias	-	-
Formas Musicais	Corais de Bach Sonata e variações	Sonatas Baladas Estudos Intermezzos	Sonata Tema e variações Suites Barrocas Rondó Lied
Comentário relação outros autores	Cidadã do Mundo Importância Largo da Paz	Grande intérprete música portuguesa	Partilha de experiências com outros compositores e artistas

Tabela 10 - Grelha sinopse das questões de estilística/técnica – Parte III

Questões de estilística/técnica	Alunos		
	Maria Teresa Macedo	Pedro Burmester	Sofia Lourenço
Compositores preferidos/Repertório	Cravo Bem Temperado, 1ª Partita em Si b, suites francesas e inglesas (Bach) Sonatas 1º período clássico Variações Sérias, Rondo Capricioso, 1º concerto (Mendelssohn) Noturnos, Mazurcas, Andante Spinato, Fantasia Impromptu (Chopin) Cenas Infantis (Schumann) Improviso op. 90 (Schubert)	Cravo Bem Temperado (Bach) Sonatas (Beethoven) Concertos (Mozart) Chopin Brahms	Cravo Bem Temperado (Bach) Sonata Dó M (Mozart) Sonata Ré M (Haydn) Música Portuguesa (F. Lopes Graça, Luiz Costa, Carlos Seixas)
Repertório Música de Câmara	Clássicos Românticos Música Portuguesa	Sonata para piano e violoncelo Beethoven	Haydn Mozart Beethoven Schumann Brahms Música Portuguesa
Articulações	A partir do ombro braço totalmente livre e descontraído Dedos levemente arqueados sobre as teclas Altura da articulação dos dedos determinada pelo 4º dedo	Importância do gesto Clareza das Articulações	Gesto (principalmente no estilo barroco e clássico)
Dinâmica	Respeito total pelo texto Crescendo cria tensão vs diminuendo distensão	Respeito total pelo texto e pela época	Rigor pelo texto

Fraseio/Agógica	Bem frasear Recortar bem a melodia Procurar andamento que se coadune com o carácter e tipo de escrita Sentir dilatação e contração tempo	Noção do estilo de cada obra Contexto cultural da obra Detestava “som feio”	Implicação gestual que o fraseio implica Flexibilidade do pulso Ligação ao conhecimento alicerçado do grande pianismo europeu
Pedal	Ensina base e depois colorações Emprego justo depende da escuta Não aceita mistura de harmonias Estrutura harmónica clara	Não impunha, mas caso não concordasse dizia	Não apreciava da utilização do pedal “surdina” O som pretendido devia ser conseguido através do controle digital e do ouvido e não através da “surdina”
Formas Musicais	Sonata	Sonata	Sonata Prelúdios Mazurcas
Comentário relação outros autores	Apoio / Incitamento aos iniciantes na profissão	Cosmopolitismo, avanço para época e importância da família Sá e Costa no meio musical português	Relação com compositores portugueses que tantas obras lhe dedicaram e foram estreadas por si

4.2.3. Análise e descrição dos resultados das entrevistas

De seguida, é feita uma análise e descrição dos resultados das entrevistas, a partir da comparação da informação que foi extraída das grelhas realizadas e apresentadas anteriormente sendo que a comparação dos resultados das entrevistas será redigida em função das temáticas, que foram emergindo ao longo das entrevistas.

4.2.3.1. O que era mais importante numa aula de piano para a D. Helena

Partindo da análise das entrevistas realizadas, é possível afirmar que uma das características principais de D. Helena era que esta tinha plena consciência de que cada aluno era diferente, e tinha uma forma individual de ser, e chegava até si próprio, com um determinado nível. Cada aluno tem características específicas que levavam a que D. Helena pudesse exigir destes de uma forma distinta entre todos. O nível de preparação do aluno era muito importante, ainda que essa mesma preparação pudesse implicar “choques formidáveis e surpreendentes” (cf. Jordão).

Interessava-se que os seus alunos possuíssem uma vasta cultura geral, fazendo uma contextualização das obras que dava aos seus pupilos, e por vezes comparava-as a outras obras de outros artistas, fossem eles escritores, escultores ou pintores, para que os seus alunos ao interpretar as obras conseguissem passar a mensagem do compositor. Tinha um total respeito pela arte e um amor tal pela música, pelo que nas suas aulas não se tocava apenas, mas antes falava-se muito de música. Daí que fosse vista pelos seus ex. alunos não como uma professora de piano, mas antes como uma professora de música.

Após esta introdução a cada obra que dava aos seus alunos – por vezes obras que a sua mãe, Leonilda Moreira de Sá, tocava, e cujas partituras estavam por cima de um dos Bechstein ainda hoje presentes no número 53 do Largo da Paz – era bastante exigente. Considerava que a técnica não era um fim, mas um meio para dar forma ao pensamento musical, e era bastante criteriosa no que à “limpeza técnica” dizia respeito a que se seguia o “escalpelizar a bisturi” a interpretação destas, por vezes compasso a compasso.

Dava extrema importância à fidelidade ao texto, ao espírito deste, dando especial relevância ao contexto cultural no qual cada partitura foi escrita.

Uma das exigências que fazia à maior parte dos seus alunos era que todas as obras, além de bem preparadas de uma aula para a outra, de preferência viessem de memória, sendo esta uma exigência essencial no seu ensino: tudo devia ser aprendido de memória, de forma a que fosse possível chegar ao nível de excelência e qualidade que ela preconizava. E só após ter uma obra memorizada era possível o controlo da paleta sonora.

Fazia também questão que os seus alunos estivessem aptos a tocar qualquer obra, mesmo que estivesse há muito esquecida.

4.2.3.2. Estratégias de ensino

Cada aluno era um diferente, e D. Helena, - ao contrário dos dias de hoje em que existem variadíssimos métodos de aprendizagem do instrumento com estratégias específicas para cada idade e nível de aprendizagem - não tinha um método propriamente dito, apesar das estratégias que utilizava serem um pouco comuns à maior parte dos seus alunos e alguns afirmarem que ela tinha uma espécie de guião. Desta forma, fazia com que os seus alunos pudessem alcançar os resultados por si idealizados, e superar quaisquer dificuldades com que se pudessem deparar aquando da aprendizagem das obras que escolhiam, ou que lhes eram recomendadas por D. Helena.

Enquanto que alguns dos alunos entrevistados afirmam que a sua estratégia de ensino pouco tinha a ver com escalas, harpejos, ou outros exercícios (muito provavelmente porque, para alguns deles, já teriam passado o tempo em que é dada a devida importância à parte técnica, isto é, no início da aprendizagem), eram por vezes surpreendidos com o questionamento das mesmas, sem estarem à espera (cf. Jordão). Por outro lado, é notório o interesse e insistência para o exercício das mesmas escalas numa sonoridade cuidada, e com diferentes dinâmicas, muitas vezes feitas em movimentos diretos e contrários (cf. Rocha e Salema). É também referido o uso dos

estudos de Moszkowsky (cf. Neves e Burmester) como estratégia de ensino e ainda o recurso ao repertório de Música portuguesa e espanhola (cf. Lourenço)

Há que salientar uma curiosidade conhecida e partilhada por muitos dos seus alunos (apesar de não estar presente em todas as entrevistas), de que caso a interpretação de uma obra estivesse a correr menos bem, D. Helena tinha um tique característico e involuntário de esfregar verticalmente o nariz, de forma rápida, de cima para baixo, em ciclos de duas a quatro vezes seguidas, ou de coçar o olho.

Quando por alguma razão a obra demorava a ficar pronta, dando como possível argumento o desagrado do aluno em relação a tal obra, D. Helena tinha a diplomacia inata de alterar a escolha da mesma, desde que tal não interferisse com a lista de obras propostas para tocar em exame.

4.2.3.3. Sequências de Aprendizagem e tipo de regularidade na sequência da aula

É confirmado pela maior parte dos discípulos, que D. Helena não tinha propriamente uma sequência regular nas suas aulas. Apesar de não ser comum a todos os entrevistados, podemos comprovar que D. Helena costumava dividir as suas aulas em duas partes.

A primeira parte era mais técnica, e consistia em percorrer - tal como já foi enumerado nas estratégias de ensino - todas com escalas de todo o tipo: maiores, menores, em terceiras, sextas e décimas, e respetivos arpejos. Estas escalas, por vezes eram tocadas em diferentes dinâmicas, dando como exemplo tocar uma mão em *pianíssimo* e outra em *forte*, com movimentos diretos e contrários, com saltos de duas oitavas, acordes em todas as tonalidades com diversos coloridos. Esta primeira parte foi recordada por alguns alunos demorar cerca de 10 a 15 minutos (cf. Burmester e Sá).

A segunda parte da aula era dedicada às obras muitas vezes com Bach no início, e por vezes no fim da aula, havia um tempo dedicado à leitura e à primeira vista, tendo apenas o entrevistado Adriano Jordão afirmado que tal não acontecia nas suas aulas, mas cujo tema será abordado mais à frente.

D. Helena tinha o cuidado de prever e programar o percurso musical de cada aluno com detalhe, porém sem qualquer tipo de rigidez ou sequência específica (cf. Salema) e dependendo também do que tivesse sido feito em casa (cf. Rocha), e da fase do ano letivo e do programa que estivesse a ser preparado naquele momento (cf. Sá e Macedo).

Dava liberdade ao aluno na escolha do repertório. O mesmo acontecia na forma de distribuição do tempo de aula. Dependendo claramente das dificuldades de cada obra em particular, do rendimento do aluno e da forma como este ia reagindo ao que D. Helena pedia, esta ia adaptando e conduzindo as aulas com a experiência e sabedoria, apesar de ser bastante severa no que ao texto e à tradição do compositor dizia respeito (cf. Jordão).

Consoante o tipo e grau do aluno, dava liberdade e flexibilidade para que este escolhesse qual o repertório e ordem que preferia tocar em cada aula, de acordo com a necessidade ou importância que o próprio aluno via na obra a trabalhar, com o intuito de que o aluno aprendesse a ouvir-se a si próprio de uma maneira crítica. Porém, caso este não o fizesse, D. Helena indicava a obra que tinha em mente ouvir.

No final de cada aula, D. Helena escrevia sempre indicações que achava relevantes no caderno de piano. Uma característica a salientar é o facto de estes apontamentos serem quase sempre escritos a lápis grosso e com bastante força na partitura. A caligrafia era bem vincada, como se poderá comprovar na entrevista de Sofia Lourenço.

4.2.3.4. Repertório preferido para ensinar

É unânime a todos os que com D. Helena privaram a sua grande admiração por Bach e Mozart, que tanto tocava de tocar como também de ensinar e que entendia “indispensáveis à formação sólida de qualquer aluno que se preze” (cf. Salema). Porém, quase sempre era possível tirar grande partido de cada obra que se estudava com D. Helena.

Predileção não menor de D. Helena dizia respeito ao ensino da música portuguesa aos seus discípulos (cf. Lopes, Pina, Burmester, Lourenço). Tal como já foi referido na Parte I da presente investigação, D. Helena foi uma grande, senão a maior impulsionadora da interpretação de música de autores portugueses, tanto em Portugal

como no estrangeiro, e esse amor expandiu-se também ao ensino destas mesmas obras aos seus pupilos. Tal como se poderá observar na entrevista de Sofia Lourenço, um dos compositores portugueses que ensinava aos seus alunos era F. Lopes-Graça, cujos segredos tímbricos e interpretativos ensinou a quem com ela teve o prazer de estudar.

Referia-se a obras “do meu Pai” quando queria ensinar obras de Luiz Costa aos seus alunos e claramente muito tinha a dizer sobre estas, não só a nível técnico como também a nível da composição. Obras de Vianna da Motta, Carlos Seixas, Armando José Fernandes, Croner de Vasconcelos, Joly Braga Santos e também espanhóis como Ernesto Halffter (com quem privou numerosas vezes e cuja Rapsódia Portuguesa composta por este compositor, a tocou tantas vezes e a ensinou a alunos seus (cf. Lourenço). Além de Halffter, havia ainda Turina, Albeniz, Mompou, os quais ensinava com bastante entusiasmo e carinho.

Todo este repertório era normalmente escolhido com grande cuidado em dois sentidos: o valor musical inquestionável da obra e a adaptação desta à morfologia do aluno, ou aspeto técnico ou interpretativo que queria desenvolver no mesmo e das características deste, nomeadamente da configuração das mãos (cf. Neves e Macedo).

No caso de repertório romântico ou moderno de execução mais difícil, preferia que o tempo perdido no estudo técnico fosse realizado por vezes com ex. alunas suas mais velhas, ou com professores estrangeiros, dando como exemplo o Professor Luiz de Moura Castro (USA). Na lista de compositores preferidos deste período surgem nomes como Chopin, Schumann, Schubert e Mendelssohn como preferidos para ensinar.

4.2.3.5. Leitura à primeira vista

Este foi um aspeto que após analisar todas as entrevistas deu a entender que – felizmente - era recorrente nas aulas de D. Helena. Quando acontecia, era muitas vezes sem aviso prévio, como podemos constatar na entrevista de Fausto Neves, onde se dá especial importância ao “começar à primeira de qualquer ponto da obra que se trabalhava”, mais em questões de memorização e não só de leituras.

Quando acontecia era por cerca de 10 a 15 minutos, e variava de aluno para aluno. Pedro Burmester recorda os “Quartetos de cordas na transcrição para quatro mãos”, “Sinfonias de Beethoven”, na última parte da aula (cf. Salema, Sá, Burmester), ao contrário de Sofia Lourenço que afirma acontecer no início da aula, e que recorda o Álbum para a Juventude de Schumann e obras de autores estrangeiros, cujas partituras eram trazidas por D. Helena aquando das suas idas por ex. aos Estados Unidos e Canadá (cf. Lopes).

Já outros alunos, como Helena Rocha, referem que este tipo de trabalho era mais recorrente em casa, após as aulas, dando o exemplo dos quartetos de Mozart, ou estudar a parte de piano de um concerto que fosse necessário acompanhar a colegas, processo igualmente lembrado por Fausto Neves.

Luís Filipe Sá, refere ainda os quartetos de Haydn, obras de Fauré e também Música Portuguesa, enquanto que Maria Teresa Macedo destaca os corais de Bach e sonatas de Mozart para o desenvolvimento da leitura à primeira vista.

4.2.3.6. O que a distinguia dos outros professores de piano

D. Helena era, e será sempre considerada como uma das melhores Pianistas Portuguesas do séc. XX.

Descendendo da linhagem de F. Liszt (Lourenço, 2011), considerava e praticava a pedagogia do instrumento numa perspetiva ética e estética. A nível pianístico, é referido o seu conhecimento quase que enciclopédico de praticamente todo o repertório pianístico (cf. Burmester, Lourenço), e como soube adaptá-lo posteriormente à pedagogia. Sendo uma grande pianista, quando exemplificava ao piano “criava momentos de esquecer” (cf. Macedo).

É-lhe elogiada a sua inteligência e respeito à personalidade dos seus alunos (cf. Jordão), a imaginação fértil, e a capacidade de criar imagens que ajudavam os discípulos a despertar para um novo conceito interpretativo. A estes, encorajava-os mesmo quanto as coisas corriam menos bem, ao mesmo tempo que lhes exigia o desenvolvimento de memória, de forma a que pudessem enfrentar percalços aquando das execuções. É referido pela maior parte dos discípulos intervenientes na

presente investigação, o facto da Professora Helena Sá e Costa os motivar com várias audições, recitais e concursos, e encorajá-los a ir para o estrangeiro, procurando assim envolvê-los na formação diferenciada. Tinha um carinho especial com os alunos, e tratava-os quase como família, na qual tentava preservar a harmonia e o respeito. Sempre atenta e sempre com um entusiasmo especial, procurando valorizar cada aluno na sua personalidade, tanto de carácter como de características físicas e técnicas de cada um, e ao mesmo tempo dando aos seus discípulos a liberdade para se desenvolverem de uma maneira própria, transmitindo-lhes conhecimento mas, ao mesmo tempo, deixando-os traçar o seu próprio caminho (cf. Burmester).

4.2.3.7. O que a distinguiu no acompanhamento ao piano

D. Helena é recordada aquando dos seus acompanhamentos no que ao fraseado natural diz respeito. Pela maioria dos seus discípulos é-lhe elogiado o completo conhecimento de todas as obras que acompanhava, e a maneira como se adaptava ao som e à expressividade do aluno/solista, ao mesmo tempo que dava uma segurança extrema aos seus alunos, algo apontado como uma das maiores qualidades da Professora Helena Sá e Costa enquanto ser humano, intérprete, e pedagoga.

Sofia Lourenço elogia a forma como potenciava nos seus alunos e parceiros de concertos obras Música de câmara com grande qualidade de performance, quer a nível de junção como na interpretação propriamente dita, e, sobretudo, a intransigência no desenvolvimento de competências de ensemble para todos os pianistas.

Francisco Pina e Pedro Burmester recordam a sua memória prodigiosa, capaz de pegar numa obra em qualquer ponto, sem que isto prejudicasse a performance dos seus alunos, antes pelo contrário, os ajudasse, por vezes com um poder de improviso estilístico de tal forma apurado, que muitas vezes conseguia passar despercebido, conseguindo assim uma paleta de coloridos diferente do comum, capaz de transformar um piano vertical num Steinway de cauda (cf. Salema).

Álvaro Teixeira Lopes cita a “imaginação” musical, que resultava em execuções de uma grande beleza tímbrica, afirmando julgar que tal influência tenha proveniência da influência que E. Fischer, e que a convivência que este teve com a Professora

Helena Sá e Costa a possam ter feito ver a música, sempre com uma sonoridade rica, e jamais agressiva.

4.2.3.8. Românticos, clássicos ou barrocos: quais os preferidos? Repertório de Concerto e de Música de Câmara?

J. S. Bach foi por todos os entrevistados o eleito de D. Helena, considerado quase como entidade divina. É lembrado o 1º caderno do Cravo Bem Temperado de memória, a Fantasia Cromática, a Partita em Si bemol Maior, Suítes Francesas e Inglesas, e o concerto em Ré menor com uma perfeição e mestria pouco capaz de comparar, encarando Bach como a fonte essencial de todo o seu ensino.

Já os clássicos como Haydn, Mozart, e Beethoven, a sua base de formação estilística, e apesar de Schumann, Mendelssohn e Schubert serem igualmente referenciados como os preferidos de D. Helena, é dado destaque às sonatas do primeiro período clássico, ex. Sonata em Ré M de Haydn, Dó M de Mozart ou a Op. 111 de Beethoven.

No que aos românticos dizem respeito, ela preferia escolher uma obra em concreto do que para um autor em particular, dando como exemplos *Feux Follets* e a *Mazeppa* de Liszt, as Variações Sérias, Rondo Capriccioso e o 1º concerto de Mendelssohn, os concertos de Saint-Saëns, muito Chopin, com os Noturnos, Mazurcas, *Andante Spianato*, *Fantasia Impromptu* e Balada Op. 47 em destaque, e ainda as Cenas Infantis de Schumann ou os Impromptu Op. 90 de Schubert. Pouco Brahms. Prelúdios Op. 23 nº 3 de Rachmaninov, *Tombeau de Couperin* e o Concerto para a mão esquerda de M. Ravel.

Quanto a autores Portugueses, Fernando Lopes Graça, Luiz Costa e Carlos Seixas são apontados como os prediletos e Manuel de Falla, Albeniz, Granados e Halffter como espanhóis preferidos.

Em relação à Música de Câmara é dado grande destaque pela maioria a atividade com o Trio Portugália e a intensa carreira de duo que fez com a sua irmã, Madalena Sá e Costa, nomeadamente a primeira sonata para violoncelo e piano de Beethoven

(recordada por vários), Arpeggione (cf. Salema) de Schubert, Sonata de C. Franck e obras de Luiz Costa (cf. Salema).

Também a Sonata em Sol menor para piano e violino de Haendel, a IV de Vivaldi, as 12 variações sobre um Tema de Judas Macabeu de Haendel compostas por Beethoven, o Lied ohne Worte e as Seis Canções para voz e piano de Mendelssohn. Ainda a Fantasiestucke de Schumann, e Canções Espanholas Antigas de Federico Garcia Lorca (1898-1936).

Há que destacar a importância que Helena Sá e Costa deu sempre à Música de Câmara, influenciando sempre os seus alunos para que formassem um *ensemble*.

4.2.3.9. Quais as formas de interpretação a nível dos seguintes parâmetros que a diferenciava de outros pedagogos e quais as influências que teve?

É importante referir que D. Helena se interessava por cada aluno, o qual devia procurar perceber qual a sonoridade que pretendia criar, sendo que para isso deveria procurar e usar a mão e os ataques ao teclado, de forma individualizada.

Era da opinião de que cada aluno deveria usar a sua própria anatomia (mão). D. Helena sabia bem como encontrar a qualidade do fraseio e dos timbres, e como a formatação da mão e o ataque de todo o membro superior ao teclado deveriam ser muito próprios. Tal como aconteceu a ela própria, devido aos antigos problemas de artrite reumatoide que lhe provocaram soldagem de vários ossos próprios da mão, e questão algo desconhecida pela maior parte das pessoas, sendo inacreditável como é que com o seu esqueleto ósseo de mãos, conseguia aqueles milagres de sonoridade.

Através da leitura das entrevistas foi possível perceber a sua visão em vários níveis.

4.2.3.9.1. A nível das articulações

A Professora Helena Sá e Costa predispunha-se a perder algum tempo para ensinar a cada aluno (caso achasse necessário) os diferentes tipos de articulação dos dedos, pulsos, cotovelos, ombros para conseguir a melhor adaptação interpretativa a cada estilo.

A força deveria partir do ombro e o braço deveria estar totalmente livre e descontraído, e insistia na importância do peso deste e para uma boa postura ao piano para utilização dos diferentes apoios do corpo, pois teriam implicações nos resultado sonoro (cf. entrevista L. Sá). Os dedos deveriam estar levemente arqueados sobre as teclas, e a altura da articulação era determinada pelo 4º dedo. Deveria pensar-se que os dedos podiam “enterrar” as teclas mais verticalmente ou com a polpa, para que a sonoridade fosse diferente, e atender à passagem do polegar, a que não raras vezes era confiada uma função melódica. Dizia aos seus alunos que deveriam saber “acariciar” as teclas e tocar um acorde em fortíssimo, empregando todo o corpo. Promovia igualmente a flexibilidade do pulso, tal como o bom uso da rotação da mão e do braço, e o controlo do legato, non legato, staccato (legatíssimo e staccatíssimo).

4.2.3.9.2. A nível de dinâmica

Bastante exigente com as grandes linhas de dinâmica presentes na partitura para que estas fossem cumpridas, a Professora Helena Sá e Costa era da opinião de que se devia ter sempre em mente de que um *crescendo* cria tensão e um *diminuendo* distensão, mas que os seus alunos tivessem conscientes de que nada tinha a ver com acelerando ou retardando, conquanto, caso assim estivesse expresso na partitura, dava liberdade aos seus discípulos a que houvesse essa junção, apesar de os prevenir sempre contra os abusos dinâmicos. A variedade dinâmica deveria ser vista como o ponto crucial da interpretação (cf. Lopes)

4.2.3.9.3. A nível do fraseio e da agógica

Sendo esta uma das suas áreas pedagógicas preferidas, ficava radiante quando a visão interpretativa do seu aluno estava em sintonia com a sua, apesar de ficar surpreendida com alguma novidade no fraseio apresentado pelo aluno, respeitando sempre propostas diferentes das suas. Era da sigla que “o bem frasear, é dar coerência ao discurso musical e saber “recortar” bem a melodia ajudaria a encontrar a justa reflexão”. (cf. entrevista M. Macedo)

Desta forma, quando o andamento de uma obra estava expresso metronomicamente, mas unicamente pelos termos *adagio*, *allegro* ou *presto*, etc. sem adjetivação, dever-se-ia procurar o andamento que se coadunasse com o carácter, o tipo de escrita, e também com a ideia musical que ela nos pode sugerir, não se tratando, obviamente, de música a programa. Dava liberdade a minúsculas flutuações de tempo, que eram vistas por si como uma preparação de determinadas passagens ou momentos. Dizia igualmente que se deveria sentir a dilatação e contração do tempo que está ligada à ideia musical, e que para obter um bom fraseado, dever-se-ia ter no canto, a inspiração (cf. Teixeira Lopes), e este era de tamanha importância para que se conseguisse sentir quando se deve avançar e atrasar (cf. Neves).

4.2.3.9.4. A nível do emprego do pedal

A Professora Helena Sá e Costa ensinava aos seus alunos a respetiva colocação do pedal, em função das harmonias. Começava por lhes inculcar a técnica base, e depois colorações que dependiam do estilo das obras e do sentido estético do pianista. O seu justo emprego dependia sempre do grau de agudeza de escuta do pianista intérprete. É recordado pelos seus alunos o emprego do pedal em Bach, de uma forma magistral. É realçado que não aceitava que as harmonias se misturassem, e que a estrutura da sequência harmónica deveria ser clara, a não ser que fosse pretendido efeitos especiais (cf. Macedo).

Assim sendo, com harmonia e sem misturas, dava máxima liberdade e responsabilidade ao aluno, apesar de não apreciar o emprego do pedal surdina de uma forma geral (cf. Lourenço).

i) Formas musicais preferidas ou recomendadas

Apesar de notório de que a Professora Helena Sá e Costa tinha consciência da importância de abordar todas as formas musicais, bem como todos os estilos e épocas, existem claramente formas musicais que a Professora Helena preferia, sendo que a maioria dos seus ex. alunos referiu a forma sonata, tema e variações, corais de Bach, fugas, mas também as obras românticas, como Mazurcas.

ii) Comentário acerca da sua relação com compositores, pianistas e pedagogos portugueses

Tendo em conta o enquadramento familiar com que a Professora Helena Sá Costa nasceu, cresceu e teve a oportunidade de conviver durante mais de 8 décadas de existência, foi notório por parte de todos os que com ela privaram o carinho, amizade e dedicação a todos os compositores, pianistas e pedagogos portugueses que com quem privou.

Conforme foi abordado na parte I da presente dissertação, D. Helena conheceu a maioria dos compositores da 1ª e 2ª metades do séc. XX., não só portugueses mas também estrangeiros, que ora estrou obras dos mesmos, ou estas lhe eram dedicadas a si e/ou à sua irmã Madalena Sá e Costa. Demonstrando desde sempre uma grande abertura e interesse para o que acontecia à sua volta (cf. Lopes) e dando como exemplo a relação que tinha para com Fernando Lopes Graça, que lhe dedicou o “Concertino para piano, cordas e percussão” que cujo carácter de D. Helena é recordado por Sofia Lourenço como adaptado à personalidade da pianista.

Tantas foram as obras que por si foram estreadas e divulgadas, pois os compositores daquela época achavam que ninguém melhor do que Helena Sá e Costa estaria à altura de acarretar tal responsabilidade no que à estreia de uma obra dizia respeito, o que sublinha a imensa qualidade do seu trabalho enquanto intérprete e notável compromisso com que se entregou à divulgação da Música e Cultura Portuguesas (cf. Lourenço).

Foi com obras destes compositores que muitos dos seus ex. discípulos tiveram a oportunidade de ter o primeiro contacto com obras portuguesas. Muitos deles eram

vivos e Helena Sá e Costa fazia com que os seus alunos pudessem ser ouvidos pelos próprios compositores, tendo organizado inúmeras sessões exclusivamente dedicadas a obras de autores portugueses (cf. Salema), dando como ex. Lopes Graça, Armando José Fernandes, Croner de Vasconcellos, Frederico de Freitas (cf. Jordão), entre tantos outros. Pressupõe-se que seja quase impossível algum compositor português do século XX não ter passado pelo número 53 do Largo da Paz, no Porto (que na opinião, incentivando sempre e aconselhando aos seus alunos, que tocassem sempre música portuguesa aquando de recitais, passando-lhes o sentimento de que interpretar obras de autores portugueses não deveria ser um prazer, mas um DEVER (cf. Salema).

Pedro Burmester realça a importância que a Professora Helena Sá e Costa sempre deu aos compositores portugueses, e da quase que “obrigação” que sentia, provavelmente por ter uma exposição pública fora do comum naquela altura, e sendo uma artista que atuava não só em Portugal mas no mundo inteiro, é da mesma opinião que Fernanda Salema, de que sentia que era sua missão a de divulgar a música portuguesa, numa altura em que não era muito “óbvio”.

Além de compositores, tinha também uma excelente relação com outros pedagogos portugueses, nunca fechando os seus alunos a que fossem ouvidos por estes, antes pelo contrário, encorajava-os a tocar para colegas seus (cf. Burmester e Rocha).

Segundo Luís Filipe Sá, tinha uma relação de amizade especial com outras professoras como Helena Matos e Cristina Pimentel, ambas professoras no Conservatório Nacional em Lisboa.

No caso do Porto, há que sublinhar a especial importância de Helena Sá e Costa na comissão instaladora da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e que foi referido na Parte I da presente dissertação e que foi um marco na carreira da pedagoga, e que teve uma influência definitiva na afirmação de um curso de nível superior na cidade do Porto, com discípulos seus à frente das classes de piano desta instituição até aos dias de hoje, como é o caso de Sofia Lourenço, Luís Filipe Sá e Pedro Burmester, todos eles participantes ativos no objeto de estudo, e todos eles parte enquadrante do seu legado às Artes em Portugal.

No caso das instalações onde hoje funciona o Salão Nobre da Escola Superior de Música (Sala Maria Teresa Macedo), há que realçar que foi um lugar onde cerca de 8

décadas antes da sua fundação em 1988, foi palco de palestras dadas por seu avô, Bernardo Moreira de Sá em 1908 (cf. Sofia Lourenço).

Citada por Maria Teresa Macedo como “uma grande senhora da música, cuja relação com os músicos sempre foi de cordialidade e apreço”, dava aos seus alunos uma “mãozinha” aquando da iniciação da profissão de músicos.

Conclusão

No texto do discurso proferido na abertura dos Cursos de Verão em 1947 no Conservatório de Lucerna (Suíça) pelo Dr. Edwin Fischer, professor e mentor de Helena Sá e Costa, ele afirma “A representação dos caminhos da sonoridade na interpretação de uma obra musical consiste em três elementos: 1. As notas musicais da partitura, 2. O instrumento, 3. O intérprete.” E nesse mesmo discurso, com numa dedicatória a Helena, assina: Para *La Reine des Fugues*”.

Helena Sá e Costa foi sem sombra de dúvida uma das mais marcantes pedagogas em Portugal no séc. XX.

Apesar de eu próprio não ter tido nem o prazer, nem o privilégio de poder privar com a Professora Helena Sá e Costa, ao realizar a dissertação sob o tema “A Pedagogia de Helena Sá e Costa” tive a sorte de poder ficar a conhecer por dentro, e dar a conhecer a quem a esta dissertação tiver acesso, a pedagogia diferenciada que foi adotada pela Senhora D. Helena ao longo de mais de 5 décadas de ensino.

Muito se sabia até hoje acerca dos seus concertos, dos seus cursos no Estoril, das suas viagens ao estrangeiro relatadas na bibliografia utilizada para a execução desta investigação. Mas acerca do ambiente em sala de aula, o que era mais importante numa aula sua, as suas estratégias e sequências de ensino, quais os compositores e obras que preferia ensinar, se utilizava uma pedagogia diferenciada no que à leitura à primeira vista dizia respeito, e também quais as características que a distinguiam dos outros pedagogos, quer como ser humano quer a nível da pedagogia, nomeadamente no acompanhamento aos seus alunos, não tinha sido até hoje objeto de estudo.

As suas formas musicais preferidas foram igualmente uma questão importante a abordar, tal como a última questão que foi pedida a todos os intervenientes, para que fizessem um comentário acerca da relação da Professora Helena Sá e Costa com compositores, pianistas e pedagogos portugueses, onde foi perceptível por parte de todos a admiração que tinha pelos seus colegas, sem nunca se referir a outrem de forma negativa, fosse a pessoa em questão uma amiga, ou uma rival dela.

As respostas que se conseguiram obter a questões de estilística e técnica, nomeadamente as formas de interpretação a nível de vários parâmetros tais como

articulações, dinâmica, fraseio e agógica, emprego do pedal foram fulcrais para perceber pontos de vista utilizados hoje em dia na pedagogia do Ensino Superior em Portugal, uma vez que metade dos entrevistados são atualmente docentes na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo no Porto e na Universidade de Aveiro, e todos os que com eles estudaram, entre os quais me incluo, podemos ser vistos também como uma parte do legado de Helena Sá e Costa, em segunda geração.

Todas estas questões foram ponderadas previamente nesta dissertação com equilíbrio, sem descuidar a especificidade do ensino individual e de tradição oral do piano, e para que pudesse ser abordado todo um conjunto de fatores, que foram preponderantes para o sucesso do ensino de piano em Portugal, nas últimas décadas.

Tenho consciência de que muito ainda há para divulgar acerca desta grande senhora do piano, nomeadamente acerca da sua carreira internacional, da sua discografia, da sua correspondência com os nomes maiores da música do séc. XX em Portugal e por todo o mundo.

Apesar das circunstâncias que levaram a que a Professora Helena Sá e Costa não tivesse prosseguido com uma carreira de docente no estrangeiro terem sido pelas piores razões (a eclosão da 2ª Guerra Mundial), faz com que eu tenha a plena convicção de que o ensino da música Portugal ficou mais rico.

Foi graças a nunca ter deixado o nosso país, nomeadamente a cidade do Porto, que fez com que hoje seja possível ter acesso a um ensino diferenciado e de qualidade na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, escola onde optei por estudar com a pianista, pedagoga, e posteriormente orientadora desta dissertação, Professora Doutora Sofia Lourenço, a quem deixo aqui o meu mais profundo agradecimento.

Bibliografia

Arôxa, R. A. M. (2012). *Estratégias de Estudo da Leitura à Primeira Vista no Violão*, Brasil, Universidade Federal de Paraíba

Elliot C. A. (1982) The relationships among instrumental sight-reading ability and seven selected predictor variables. EUA, *Journal of Research in Music Education*, vol. 30, n. 1, p. 5 – 14.

Fireman, M. C. (2010) *Leitura Musical à Primeira Vista ao Violão: a influência da organização do material de estudo*. Tese (Doutorado em música), Salvador, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Gabrielsson, (2003) Alf. Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, v. 31, n. 3, p. 221 – 272.

Keilmann, W. (1972) *Introduction to sight reading at the piano or other keyboard instrument*. Trad. inglesa de Kurt Michaelis. New York: Henry Litolff / C. F. Peters

Lehmann, A. C.; McPherson, G. E. (2002) Sight-reading. In: Parncutt, R.; McPherson, G. E. (Ed.). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, New York, Oxford University Press, Cap. 9, p. 135 – 150.

Marques, A. J., (1999) Memórias, Porto, *Arte Musical* Nº 15, 4ª Serie v. 4 Artigo E pp.5-57,

Otutumi, C. H. V., (2008) *Percepção Musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música*. 2008. 239f. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas Unicamp,

Palmer, C., (1997) Music performance. *Annual Review of Psychology*, v. 48, p. 115 – 138

Pires, F., (1996) *Helena Sá e Costa – Tradição e Renovação (Tradition and Renewel)*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida

Sloboda, J. A., (2005) *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford: Oxford University Press

Sloboda, J. A., (2008) *A Mente Musical: A Psicologia Cognitiva da Música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari, Londrina, Editora Da - Universidade Estadual de Londrina, 2008.

Sá e Costa, H. (1996), *Entrevista Cultura Helena Sá e Costa, que hoje é homenageada no Porto*, in *Jornal PÚBLICO*, sábado, 25 de Maio

Sá e Costa, H., (2001). *Memórias, Uma vida em Concerto*, Porto, Casa das Letras

Anexos

Anexo 1 - Grelha Sinopse das Gravações de D. Helena Sá e Costa para a Rádio Difusão Portuguesa a solo, orquestra e música de câmara

Compositor	Obra	Piano	Data	Orquestra	Maestro	Outros
Armando José Fernandes	Concertino em si b			Academia de Instrumentistas de Câmara		
Armando José Fernandes	Concerto para piano e orquestra de arcos		1960	Orquestra do Conservatório do Porto	Silva Pereira	
Armando José Fernandes	Sonata em ré m para violoncelo e piano		1965			Madalena Costa
Armando José Fernandes	3 Prelúdios op 1	x	1956			
Armando José Fernandes	Sonatina	x	1956			
Armando José Fernandes	Scherzino	x	1956			
Arne	Gavotte					Madalena Sá e Costa
Bach - Vivaldi	Concerto para 4 pianos em lá m		1960	Academia de Instrumentistas de Câmara		Marie Lévêque, Sequeira Costa, Nella Maissa
Beethoven	Concerto nº 4		1964	Orquestra Sinfónica da EN		Efrem Kurtz
Beethoven	Concerto nº 4		1966	Orquestra Sinfónica da EN		Frederico de Freitas
Beethoven	Concerto nº 1 em dó M op 15		1967	Orquestra Sinfónica da EN		David Zinmann
Beethoven	Concerto nº 1 em dó M op 15		1977	Orquestra Sinfónica do Porto		Arglebe
Beethoven	Sete Variações sobre a Flauta Mágica		1981			Madalena Costa

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Beethoven	Sonata nº 1 em fá M op 5		1981			Madalena Costa
Beethoven	Rondo nº 1 dó M op 51	x				
Beethoven	Sonata op 22	x				
Beethoven	12 Variações sobre Judas Macabeus					Madalena Costa
Berta Alves de Sousa	Prelúdio nº 1	x				
Bomtempo	Grande sonata em fá M	x	1976			
Bomtempo	Fantasia		1954	OSEN	Pedro de F. Branco	
Brahms	A Bela Maguelone		1976			Oliveira Lopes
Carlos Seixas	Tocata	x				
Chausson	Concerto em ré M op 21		1960	Orquestra Sinfónica da EN	Enrique Jorda	Leonor de Sousa Prado
Chopin	Mazurka nº 2 op 50	x				
Chopin	Valsa em fá m op póst.	x				
Chopin	Valsa nº 1 em ré b M op 64	x				
Chopin	Mazurka nº 1 fá # m op 6	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 2 dó # m op 6	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 3 mi M op 6	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 4 mi b m op 6	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 1 si b M op 7	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 2 lá m op 7	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 3 fá m op 7	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 4 lá b M op 7	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 5 dó M op 7	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 1 si b M op 17	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 2 mi m op 17	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 3 lá b M op 17	x	1959			

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Chopin	Mazurka nº 4 lá m op 17	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 1 sol m op 24	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 2 dó M op 24	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 3 lá b M op 24	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 4 si b m op 24	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 1 dó m op 30	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 2 si m op 30	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 3 re´b M op 30	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 4 dó # m op 30	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 1 sol # m op 33	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 2 ré M op 33	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 3 dó M op 33	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 4 si m op 33	x	1959			
Chopin	Mazurka nº 1 dó # m op 41	x	1959			
Chopin	Mazurka em lá m op póst.	x				
Cláudio Carneiro	Paciências de Ana Maria	x	1956			
Cláudio Carneiro	Bailadeiras	x	1956			
Cláudio Carneiro	Poema nº 3	x	1956			
Cláudio Carneiro	Caixa de Música	x				
Cláudio Carneiro	Improviso sobre uma cantiga do povo		1963			Madalena Sá e Costa
Cláudio Carneiro	Poema em prosa nº 1	x	1964			
Correia de Oliveira	O Príncipe do Cavalo Branco op 6	x				
Correia de Oliveira	7 Estudos op 18	x				
Correia de Oliveira	Variações op 10	x				
Correia de Oliveira	Trio op 17		1965			Henry Mouton e

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

						Madalena Costa
Croner de Vasconcelos	2 Tocatas	x	1956			
Croner de Vasconcelos	Siciliano	x	1956			
Debussy	Children's corner	x	1959			
Enesco	Suite em Estilo Antigo	x	1978			
Ernesto Halfter	Habanera	x				
Ernesto Halfter	Rapsódia Portuguesa		1981	Orquestra Sinfónica da EN	Ernesto Halfter	
Fauré	Siciliana		1963			Madalena Sá e Costa
Françaix	Concertino		1976	Orquestra Sinfónica do Porto	Álvaro Salazar	
Frederico de Freitas	Ciranda	x	1956			
Frederico de Freitas	Nocturno para violoncelo e piano		1963			Madalena Sá e Costa
Frei Jacinto	Tocata	x				
Freitas Branco	Balada para piano e orquestra		1965	Orquestra Sinfónica da EN	Joly Braga Santos	
Freitas Branco	Prelúdio nº 10	x				
Freitas Branco	Muito moderado		1970			Madalena Costa
Gluck	Gavotte	x				
Gretchaninov	Canção do berço		1960			Madalena Sá e Costa
Haendel	Bourrée		1963			Madalena Sá e Costa
Haendel	Suite em sol m	x	1978			
Haendel	Sarabanda em sol m e giga	x				
Joly Braga Santos	Variações sobre um tema original		1966			Madalena Costa
Joly Braga Santos	Tema e Variações		1970			Madalena Costa
Joly Braga Santos	Concerto para piano		1981	Orquestra Sinfónica da EN	Silva Pereira	
Joly Braga Santos	Aria					Madalena Costa

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Kabalewsky	Quadros da Infância	x	1959			
Loeillet ou Graunn	Gigue	x				
Lopes Graça	Concertino		1984	Orquestra Filarmónica de Budapeste	Janos Sandor	
Lopes Graça	Lopes Graça			Orquestra Sinfónica da EN	Silva Pereira	
Lopes Graça	Senhora do Almutão		1960			Madalena Sá e Costa
Lopes Graça	Preâmbulo	x				
Luís Costa	Variações e Fuga	x	1956			
Luís Costa	2 Prelúdios	x	1956			
Luís Costa	Fantasia op 20		1979	Orquestra Sinfónica do Porto	Costa Santos	
Luís Costa	Fantasia op 20		1967	Orquestra Sinfónica do Porto	Silva Pereira	
Luís Costa	Campanários	x				
Luís Costa	Conto de Fadas	x	1960			
Luís Costa	Cachoeiras da Serra	x				
Luís Costa	5 Prelúdios	x				
Luís Costa	Pelos Montes Fora	x				
Luís Costa	Estudo em oitavas	x				
Luís Costa	Trio em dó m		1960			Haydn Beck e Madalena Sá e Costa
Luís Costa	Adagio para violoncelo e piano					Madalena Sá e Costa
Luís Costa	Roda o Vento nas Searas	x				
Luís Costa	Cabra Cega	x				
Macedo Pinto	Elegia a Luís Costa	x	1970			
Macedo Pinto	Dança Variada		1963			Madalena Sá e Costa
Marie Thérèse von Paradies	Siciliana		1963			Madalena Sá e Costa
Martinu	Arabesque		1960			Madalena Sá e Costa
Martinu	Suite Miniatura		1960			Madalena Sá e Costa

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Mehul	Gavotte		1963			Madalena Sá e Costa
Mozart	Concerto nº 21 dó M K 467		1979	Orquestra Sinfónica do Porto	Arglebe	
Prokofief	Gavotte	x				
Rameau	Minueto		1963			Madalena Sá e Costa
Saint Saens	Concerto nº 2		1976	Orquestra Sinfónica do Porto		Álvaro Salazar
San Martino	Minueto		1963			Madalena Sá e Costa
Schenk	Giga		1963			Madalena Sá e Costa
Strauss	Sonata fá M violoncelo e piano					Maria de Macedo
Telemann	Sarabanda para violoncelo e piano		1963			Madalena Sá e Costa
Teresa Macedo	Canção de Embalar	x				
Vianna da Motta	Chula	x				

A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Anexo 2 - Programa do 1º Concerto de Helena Sá e Costa, em 1931

<p>TEATRO GIL VICENTE (PALACIO DE CRISTAL)</p> <p>1931</p> <p>SEXTA-FEIRA, 15 DE MAIO (Às 21.30 horas)</p> <p>RECITAL DE Helena Moreira de Sá e Costa</p> <p>Com a colaboração de sua irmã</p> <p>Madalena Moreira de Sá e Costa</p> <p>PROGRAMA</p>	<p style="text-align: center;">PROGRAMA</p> <p>I</p> <ol style="list-style-type: none">Bach-Liszt — Fantasia e Fuga em <i>sol menor</i>.Mozart-Backhaus Chopin — Serenata, da Ópera "D. João"; — Nocturno op. 15 n.º 1. — Andante spianato e Polaca op. 22. (PIANO) <p>II</p> <ol style="list-style-type: none">Squire Pergolese Tartini — <i>Gondoliera</i>. — <i>Nina</i>. — Adagio. (VIOLONCELO)Ravel Moszkowsky — <i>Forlane</i> (1.ª audição). — Estudo op. 72 n.º 11. (PIANO) <p>III</p> <ol style="list-style-type: none">Rameau Fauré Boccherini — Minuete. — <i>Après un rêve</i>. — Rondo. (VIOLONCELO)Luiz Costa — Voz a moleirinha, toc toc... (1.ª audição). Vianna da Motta — Adeus! minha terra (Barcarola)* Mendelssohn-Liszt — Paráfrase sobre a marcha nupcial do "Sonho de uma noite de verão". (PIANO) <p>* Esta bela composição termina num murmur distante de vagas, ouvido em sonho.</p> <p>Piano BÖSENDORFER da CASA DELERUE</p>
---	--

Anexo 3 - Família Sá e Costa na Estreia da Fantasia de Luís Costa com o Maestro Savini no Teatro Rivoli em 1954



A Pedagogia da Pianista Helena Sá e Costa

Anexo 4 - Curso em Salzburgo em 1976 com vários alunos, entre os quais Fernanda Salema, Álvaro Teixeira Lopes e Pedro Burmester



Anexo 5 - Cursos Luiz Costa em Fralães Madalena Sá e Costa, Maria José Figueiredo, Helena Sá e Costa e Adriano Jordão *Anexo 6 - Helena Sá e Costa e Sofia Lourenço, Serralves 2000*

