



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**As Linguagens e Escrita Musical actuais
aplicadas ao Ensino Artístico Especializado
da Música: a contribuição do compositor**

António Laertes Bela Leal Pereira Amorim Lopes

Orientação: Prof. Doutor Christopher Bochmann

Mestrado em Música

Área de especialização: *Composição*

Trabalho de Projecto

Évora, 2015

Agradecimentos

A realização deste trabalho de projecto de Mestrado não teria sido possível sem o contributo de algumas pessoas, a quem deixo o meu profundo e sincero agradecimento,

Ao Prof. Doutor Christopher Bochmann, pela orientação do trabalho, sugestões dadas, correcções e comentários às minhas obras,

À Direcção Pedagógica do Conservatório Regional de Setúbal, por ter autorizado a implementação do GMC e deste projecto de mestrado nesta instituição de ensino,

Aos colegas, alunos e ex-alunos que aceitaram participar no estudo e ser entrevistados, obrigado pelo contributo,

Aos alunos do Grupo de Música Contemporânea que consubstanciaram este projecto em vibrações sonoras que ficaram para sempre conservadas na minha memória,

Aos meus pais pelo apoio financeiro e emocional e pelas horas perdidas a ouvir e ler sobre música contemporânea,

e “last but not least”

À minha esposa Sofia, pelo encorajamento, incentivo, compreensão, apoio incondicional, muitas doses de paciência e ainda mais de Amor.

Universidade de Évora
Departamento de Música

Trabalho de Projecto de Mestrado em Música - Composição do Licenciado António Laertes Bela Leal Pereira Amorim Lopes sob orientação do Prof. Doutor Christopher Bochmann

AS LINGUAGENS E A ESCRITA MUSICAL ACTUAIS APLICADAS AO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DA MÚSICA: A CONTRIBUIÇÃO DO COMPOSITOR

RESUMO

A presença das novas linguagens musicais no ensino básico e secundário da música é diminuta. Com o avançar do tempo essas linguagens desenvolvem-se naturalmente criando hiatos temporais ainda maiores. Para fazer face a essa lacuna foi criado o Grupo de Música Contemporânea do Conservatório Regional de Setúbal, ensemble que serviu de base para a realização de projectos no âmbito desta dissertação. A pluralidade de linguagens, a dualidade Compositor-Professor e adequação e criação de repertório são os aspectos desenvolvidos nesta investigação. Foram analisados os objectivos pedagógicos das obras trabalhadas e recolhida informação para a produção de uma avaliação. Foram recolhidas e analisadas entrevistas em 2010 e em 2015. As reflexões efectuadas constituem as conclusões para futuras revisões, reestruturações e investigações nesta área em expansão, na procura da definição do perfil de um educador artístico que reúna todas estas valências.

Palavras-Chave: Linguagens Musicais actuais; Escrita Musical; Ensino Artístico Especializado; Música; Composição; Professor; Grupo de Música Contemporânea; Educador Artístico.

Universidade de Évora
Departamento de Música

Trabalho de Projecto de Mestrado em Música - Composição do Licenciado António Laertes Bela Leal Pereira Amorim Lopes sob orientação do Prof. Doutor Christopher Bochmann

NEW LANGUAGES AND COMPOSITIONAL TECHNIQUES APPLIED TO COURSE IN MUSIC EDUCATION: A COMPOSER CONTRIBUTION

ABSTRACT

New musical languages at middle and high school levels are hardly ever used. As time goes by, those languages evolve, which will naturally create larger time gaps. The Contemporary Music Ensemble of Conservatório Regional de Setúbal was created to address this problem, and has been used as the basis for several projects carried out ever since. This investigation was developed focusing on the plurality of languages, the Composer-Teacher duality and the adequation and creation of repertoire. The pedagogical goals of each piece that was played were analyzed and data was collected aiming at the investigation's evaluation. Interviews were collected and analyzed both in 2010 and in 2015. The observations are the conclusions for future revisions, restructuring and research in this expanding field, in the search for defining the profile of an artistic educator who combines all these features.

Keywords: Current Musical Languages; Musical Writing; Specialized Music Education; Music; Composition; Teacher; Contemporary Music Ensemble; Artistic Educator.

Índice

1. INTRODUÇÃO	1
2. CONTEXTO E ENQUADRAMENTO LEGAL DO GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA NA ESCOLA DE ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO (CRS)	5
ENQUADRAMENTO LEGAL	6
CURSO SECUNDÁRIO DE MÚSICA	6
A ESCOLA DE IMPLEMENTAÇÃO DO PROJECTO	9
ANÁLISE DO CONTEXTO DE IMPLEMENTAÇÃO	11
3. IMPLEMENTAÇÃO DO PROJECTO: O GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA	13
QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO	14
METODOLOGIA	14
APRESENTAÇÃO DO PROJECTO ARTÍSTICO	15
O GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO CRS	15
IMPLEMENTAÇÃO DO PROJECTO: MONTAGEM DAS PEÇAS, ENSAIOS, CONCERTOS, GRAVAÇÕES	16
RECOLHA DE DADOS - ENTREVISTAS	25
ANÁLISE DOS DADOS	30
4. LINGUAGEM E ESCRITA MUSICAL	31
LINGUAGEM E ESCRITA MUSICAL	32
CONTEXTUALIZAÇÃO, EXPLICAÇÃO E OBJECTIVOS DAS COMPOSIÇÕES SELECIONADAS	39
EXCERTO DE “INTERVALANDO”	47
Para partitura completa vide Anexo XI	47

PARTITURA DE “MINIATURA”	48
EXCERTO DE “ELOS” Para partitura completa vide Anexo XII	57
PARTITURA DE “PRELUDIO PARA UMA NOITE DE INVERNO” DE ANTÓNIO LAERTES	59
PARTITURA DE “A VIAGEM DE SOFIA”	60
PARTITURA DE “mORtARtErlro”	62
PARTITURA DE “INTERVALANDO V”	78
PARTITURA DE “REFLEXOS DE UM LIVRO”	79
EXCERTO DE “SUITE DA PULCINELLA” DE IGOR STRAVINSKY, TRANSCRIÇÃO/ARRANJO PARA GMC DE ANTÓNIO LAERTES	83
EXCERTO DE “VOLTA AO MUNDO EM 8 NATAIS” Partitura completa Anexo XIV	84
QUADRO RESUMO DAS COMPOSIÇÕES INCLUÍDAS E RESPECTIVOS OBJECTIVOS PEDAGÓGICOS	86
5. ANÁLISE DOS DADOS RECOLHIDOS	89
ANÁLISE ÀS ENTREVISTAS REALIZADAS EM 2010	90
ANÁLISE DAS ENTREVISTAS REALIZADAS EM 2015	100
6. REFLEXÃO CRÍTICA	124
A IMPORTÂNCIA DA APLICAÇÃO DESTAS LINGUAGENS NO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO	125
ESTUDO DO TRABALHO REALIZADO NO ÂMBITO DO GMC	126
REFLEXÃO: RELAÇÃO COMPOSITOR-PROFESSOR OU PROFESSOR-COMPOSITOR	127
OS PROFESSORES DE ONTEM E DE HOJE	131
A CONTRIBUIÇÃO DO COMPOSITOR NA ESCOLA DE ENSINO ARTÍSTICO ACTUALMENTE	134
7. CONCLUSÕES	137
Bibliografia	142
ANEXOS	146

ANEXO I: Modelo de Entrevista, realizado em 2010, aos participantes no Grupo de Música Contemporânea do Conservatório Regional de Setúbal, no âmbito desta investigação	147
ANEXO II: Entrevistas - Direcção da Escola (CRS)	149
ANEXO III: Entrevistas - Alunos do GMC	151
ANEXO IV: Entrevistas - Professores de Instrumento de alunos do GMC	173
ANEXO V: Entrevistas - Ex-alunos do GMC que prosseguiram os seus estudos musicais a nível superior	179
ANEXO VI: Excerto das novas portarias que regulamentam o ensino artístico especializado	184
ANEXO VII: “Partitura”/guião de indicações dadas aos alunos do GMC para uma primeira obra colectiva, criação partilhada, improvisação controlada, em Novembro de 2010.	186
ANEXO VIII: Poemas retirados de “Diário VIII” de Miguel Torga e que serviram de base para o Intervalando V	188
ANEXO IX: Partitura de “Embalando...”	191
ANEXO X: Partitura de “Preludio para Uma Noite de Inverno”	198
ANEXO XI: Partitura de “Intervalando”	211
ANEXO XII: Partitura de “ELOS”	213
ANEXO XIII: Partitura de “Suite de Pulcinella - 1ºand.”	228
ANEXO XII: Partitura de “Volta ao Mundo em 8 Natais”	233
ANEXO XIII: DVD/CD	269

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Análise Externa do CRS (Projecto Educativo de Escola 2014-2017)	11
Tabela 2 - Análise Interna do CRS (Projecto Educativo de Escola 2014-2017)	12
Tabela 3 - Projecto artístico GMC em 2008-2009 e em 2009-2010	21
Tabela 4 - Projecto artístico GMC em 2010-2011 e em 2011-2012	22
Tabela 5 - Projecto artístico GMC em 2012-2013 e em 2013-2014	23
Tabela 6 - Projecto artístico GMC em 2014-2015	24
Tabela 7 - Número de entrevistas administradas por perfil do entrevistado	26
Tabela 8 - Perguntas e objectivos da entrevista à Direcção da Escola	26
Tabela 9 - Perguntas e objectivos da entrevista aos Professores de alunos do GMC	27
Tabela 10 - Perguntas e objectivos da entrevista aos alunos do GMC	29
Tabela 11 - Perguntas e objectivos da entrevista aos Ex-alunos do GMC	29
Tabela 12 - Quadro resumo das composições e respectivos objectivos pedagógicos	87
Tabela 13 - Caracterização da Profissão	130

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Instrumentos dos alunos do GMC (entrevistas 2010)	90
Gráfico 2 - Grau de instrumento dos alunos do GMC (entrevistas 2010)	90
Gráfico 3 - Motivações dos alunos para ingressar no GMC (entrevistas 2010)	91
Gráfico 4 - Principais receios, constrangimentos e dificuldades iniciais	91
Gráfico 5 - Trabalho, exercício que os alunos consideraram mais interessante	92
Gráfico 6 - Duas obras que tenham marcado os alunos do GMC (entrevistas 2010)	93
Gráfico 7 - Apresentações em público destacadas pelos alunos do GMC	93
Gráfico 8 - Benefícios sentidos ao fazer parte do GMC	94
Gráfico 9 - Contributos para a formação global do aluno participante no GMC	95
Gráfico 10 - Continuidade no GMC?	95
Gráfico 11 - Sugestões e ideias para o grupo	96
Gráfico 12 - Instrumentos dos alunos participantes no GMC (2015)	100
Gráfico 13 - Graus de instrumento dos participantes no GMC (2015)	101
Gráfico 14 - Motivações iniciais para ingressar no GMC (2015)	102
Gráfico 15 - Principais receios, constrangimentos e dificuldades iniciais	103
Gráfico 16 - Trabalho ou exercício que os alunos consideraram mais interessante	104
Gráfico 17 - Obras trabalhadas que tenham marcado os alunos	105
Gráfico 18 - Apresentações em público destacadas pelos alunos do GMC	106
Gráfico 19 - Benefícios sentidos ao fazer parte do GMC (entrevistas 2015)	106
Gráfico 20 - Contributos para a formação global do aluno participante no GMC	107
Gráfico 21 - Motivações para a continuidade no GMC (entrevistas 2015)	108
Gráfico 22 - Sugestões, propostas e ideias dos alunos para o grupo	109
Gráfico 23 - Quadro comparativo dos receios, constrangimentos e dificuldades iniciais encontradas pelos alunos em 2010 e em 2015.	113
Gráfico 24 - Vantagens que ex-alunos encontraram por terem contacto com música contemporânea no âmbito do GMC.	116
Gráfico 25 - Utilidade do contacto referido no gráfico anterior para as opções tomadas ao nível do ensino superior.	116
Gráfico 26 - Utilidade do contacto com GMC em situações profissionais.	117
Gráfico 27 - Contacto com música moderna na vida activa	117
Gráfico 28 - Apresentações públicas e projectos do GMC destacados pelos ex-alunos	118
Gráfico 29 - Benefícios da frequência do GMC, sentidos por alunos e professores	122

LISTA DE ABREVIATURAS	
ADC	Academia de Dança Contemporânea
ANQ	Agência Nacional para a Qualificação
ATC	Análise e Técnicas de Composição
CRS	Conservatório Regional de Setúbal
EAE	Ensino Artístico Especializado
ESML	Escola Superior de Música de Lisboa
FM	Formação Musical
FMS	Festival de Música de Setúbal
GMC	Grupo de Música Contemporânea do CRS
GMCL	Grupo de Música Contemporânea de Lisboa
Gtr.	Guitarra
INIC	Iniciação Musical
PEE	Projecto Educativo de Escola
Pno.	Piano
PTC	<i>Pitch Class Set</i>
q.e.d.	<i>quod erat demonstrandum</i>
RS	Externato “Rumo ao Sucesso”
RTP	Rádio e Televisão Portuguesa
Sax.	Saxofone
Uévara	Universidade de Évora
VI.	Violino
Vla.	Violeta
Vlc.	Violoncelo

1. INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

As ideias que me levaram a investigar a temática abordada nesta dissertação são objecto das minhas preocupações quotidianas há já algum tempo. Fruto do meu envolvimento precoce no ensino artístico especializado e da minha formação - Licenciatura em Composição (ESML), Licenciatura em Formação Musical (ESML), e, neste momento, frequência do Mestrado em Música - Ramo Composição (UÉvora).

Durante a componente curricular do Mestrado essas ideias foram-se consolidando. Cada um de nós, aprendizes/compositores/mestrandos, fomos convocados a encontrar os nossos próprios caminhos, a estabilizar as nossas linguagens, a dominá-las e utilizá-las, consolidando assim o nosso *metier*, condição indispensável para o nosso desenvolvimento enquanto músicos, compositores. Das diversas abordagens ao panorama da música actual fui sempre fazendo a ponte com o campo de acção que me interessava explorar - o ensino artístico especializado.

Cedo, começou a fazer sentido criar, dentro da escola de ensino artístico onde lecciono, um Grupo de Música Contemporânea, ferramenta essencial para a experimentação, para a execução, para o balão de ensaio, para a criação e para a investigação em sede de dissertação de mestrado. Assim sendo, o trabalho no terreno remonta a 2008 e desde então nunca mais foi interrompido, continuando o GMC a funcionar, o que permite ter uma visão alargada sobre o projecto e a sua aplicabilidade ao ensino artístico especializado, em particular no nível secundário, mas também alastrando já ao 2º ciclo básico.

Esta longa duração de estudo permite também a verificação de duas condicionantes, uma positiva e outra negativa, que interferem directamente com a aplicabilidade deste género de projectos numa escola de ensino artístico:

1. Há mudanças significativas na constituição do grupo de ano para ano em virtude do funcionamento por anos lectivos;
2. o grupo sobrevive a todas essas mudanças e há elementos que se mantêm, o grupo assume assim o estatuto de *ensemble* independentemente dos seus elementos. Estas condicionantes impõem algumas características próprias ao funcionamento deste grupo. Por um lado, todo o trabalho de familiarização com as diversas linguagens e técnicas terá de ser repetido ano após ano (ou não) e por

outro serão necessárias novas peças, novos projectos, novas ideias, não só para fazer face à nova constituição instrumental mas também como meio de motivação daqueles que permanecem no grupo, o que representa um indicador de satisfação pelo trabalho realizado e de interesse pelo desafio.

Neste trabalho de campo ressalta para a discussão um assunto antigo: a relação entre músico compositor e o acto de ser professor. Esta luta interior começa desde logo após a saída da Escola Superior de Música de Lisboa. Após uma licenciatura de carácter vincadamente artístico e a iniciar a vida profissional num mercado vincadamente pedagógico estas duas forças começam em conflito tentando encontrar um equilíbrio. Por vezes, este assunto é tratado com algum preconceito acerca de um artista ter de leccionar para ter uma estabilidade financeira e profissional. Se pensarmos bem, isso acontece com os músicos, com os escritores, com os arquitectos, entre outros. E não é de todo um aspecto negativo: o acto de ensinar obriga à reflexão. A vontade interior de transmitir aos outros e o pensar na forma como o devemos fazer é algo de extraordinariamente importante para um compositor. Não o “quê” nem o “quem”, mas sim, o “como”.

No capítulo dois faremos o enquadramento legal dos diplomas que regem agora o ensino artístico especializado. Em Setembro de 2010, data em que redigi a primeira dissertação sobre esta matéria, previa uma reestruturação do ensino secundário que veio a confirmar-se¹. Os novos planos curriculares aprovados pelos diplomas legais que regem o ensino artístico contemplam um número de tempos lectivos consideráveis destinados à disciplina de Classes de Conjunto, onde o GMC se enquadra, e trazem assim uma moldura legal que garante continuidade, objectivos, avaliação e estrutura curricular ao projecto criado no âmbito desta investigação em 2008.

No capítulo três será apresentada a implementação do projecto e a metodologia aplicada, bem como, o método de recolha e análise dos dados.

¹ Escrevi em 2010: À margem de tudo isto, decorre, durante este período, uma reformulação do enquadramento legal do ensino artístico especializado, para já afectando apenas o segundo e terceiro ciclos do ensino básico, mas prevendo-se desde já que venha também a rever os planos curriculares do ensino secundário. Ora, sendo este projecto - na minha óptica - um projecto que se enquadra nos planos curriculares do ensino secundário de música, vejo aqui uma janela de oportunidade para que este estudo, a par de outras informações, sirva de fundamento técnico-pedagógico para que a direcção de uma escola - como no caso do Conservatório Regional de Setúbal - aposte num projecto desta natureza e o enquadre na área de Música de Conjunto, Música de Câmara, Conjuntos Vocais e Instrumentais e até mesmo em Orquestra. Dado que estas reestruturações se revestem de particular importância e têm tido um impacto considerável na vida dos Conservatórios do nosso país resolvi incluir um capítulo para desenvolver esta preocupação que é também uma conjugação de factores legais, artísticos, pedagógicos e financeiros que podem modificar radicalmente o ensino da música em Portugal, a vários níveis, bem como o nosso panorama musical e cultural. (António Laertes, Setembro 2010)

O capítulo quatro representa a secção central da dissertação com a exploração dos aspectos ligados à linguagem e escrita musicais e às obras seleccionadas para integrar o projecto, respectivo cariz pedagógico e questões associadas. Para cada peça perceberemos o contexto em que foi escrita e os objectivos que lhes estavam inerentes e avaliaremos os resultados da respectiva implementação no seio do GMC.

No capítulo cinco vão ser analisados os dados recolhidos através das entrevistas realizadas em 2015. Haverá uma primeira secção que se reporta aos inquéritos realizados aos alunos do GMC no ano lectivo de 2008-2009 e uma segunda que se debruçará sobre as entrevistas realizadas em 2015. Estas entrevistas foram dirigidas à Direcção da Escola (CRS), aos Professores de Instrumentos dos alunos do GMC, aos actuais alunos do GMC e a ex-alunos do GMC que tenham prosseguido os seus estudos musicais a nível superior.

O capítulo seis será dedicado às reflexões críticas, onde encontraremos dissertações sobre os principais temas abordados, tais como, a relação compositor-professor e vice-versa; e a questão central do papel do compositor na escola de ensino artístico especializado actual.

No capítulo sete serão apresentadas conclusões e aspectos pertinentes deste estudo, bem como, um resumo das conclusões recolhidas. Será possível encontrar também uma perspectiva de futuro com algumas questões que poderão, a breve trecho, constituir novas questões de investigação a ser trabalhadas noutra ciclo de estudos.

2. CONTEXTO E ENQUADRAMENTO LEGAL DO GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA NA ESCOLA DE ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO (CRS)

ENQUADRAMENTO LEGAL

O novo enquadramento legal é definido pelas Portaria n.º 225/2012 de 30 de Julho e a Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de Agosto cujos excertos se encontram no anexo VI.

CURSO BÁSICO DE MÚSICA

O Curso Básico de Música é agora regulamentado por novos diplomas legais que introduzem alterações de fundo, quer a nível do financiamento, quer a nível do acesso ao ensino da música, quer a nível pedagógico. Os novos planos curriculares publicados pela Portaria 691/2009 de 25 de Junho entretanto revogada mas substituída pela Portaria 225/2012 de 30 de Julho (anexo VI), trazem ao ensino artístico especializado a conversão do tempo de aula em blocos de 90 minutos e as áreas curriculares não disciplinares de cariz artístico e com forte pendor para a realização de projectos/actividades de carácter artístico de acordo com as especificidades da escola. Trazem também, meio bloco, atribuído à disciplina de Oferta de Escola, que permite à escola elaborar uma proposta, pedagogicamente fundamentada, e assim acrescentar uma mais valia ao curso de música dos seus alunos, tendo em conta as assimetrias regionais e as características da própria escola. Com estas medidas, pretende o Ministério da Educação, harmonizar as diferentes componentes curriculares; permitir a diversidade de ofertas formativas de ensino artístico especializado e desenvolver nos alunos competências essenciais e estruturantes relativas a uma educação básica dentro da escolaridade obrigatória.

CURSO SECUNDÁRIO DE MÚSICA

Aquando do início de implementação deste projecto estava em curso a reforma do Secundário. Sabia-se que o caminho que procurariam seguir assentaria nos mesmos princípios reguladores que orientaram a reforma do Ensino Básico, com a conversão dos tempos lectivos para blocos de 90 minutos e a inclusão, quer na componente científica, quer na componente técnica-artística da disciplina de oferta de escola, a ser criada e oferecida pela escola em moldes semelhantes aos actualmente em vigor para a disciplina de oferta de escola dos cursos do ensino básico.

Do que se sabia na altura, na componente científica, seria dado o correcto relevo às disciplinas de Formação Musical, História da Cultura e das Artes, Análise e Técnicas de Composição e a Oferta de Escola, como se veio a verificar.

À época, a minha preocupação, mas ao mesmo tempo, a minha opinião do sentido de oportunidade instalava-se na óptica de que projectos de carácter inovador, que desenvolvessem a utilização das Tecnologias de Comunicação e Informação a par do preenchimento de lacunas curriculares de acordo com as características do projecto educativo de cada escola, veriam, neste enquadramento, o seu suporte legal tantas vezes solicitado.

Neste campo, teria podido servir este estudo e esta dissertação para fundamentar uma proposta dessa natureza, que traçasse objectivos concretos do ponto de vista pedagógico e musical, que inovasse e garantisse a introdução de linguagens e ferramentas inovadoras no ensino especializado da música e que se articulasse, interdisciplinarmente, com as componentes científicas de Análise e Técnicas de Composição e com as componentes técnicas-artísticas da disciplina de Instrumento e de Classes de Conjunto. Estávamos, na época, precisamente no momento de decidir e de construir o modelo de Conservatório, adaptado às novas realidades, que quereríamos para o futuro.

E foi o que foi feito. Tive ainda oportunidade de colaborar intensamente nas propostas enviadas e aceites pela ANQ que tiveram em linha de conta que o perfil de alunos que frequentam estes cursos, quer em regime supletivo, quer em regime articulado, salvaguardando sempre, e em cada momento do curso, que qualquer destes alunos poderá enveredar pelo ensino superior de música nas mais diversas áreas, e universidades, ensino esse que também tem sido alvo de uma acentuada expansão. Mesmo que, do lote de todos os alunos que anualmente terminam os seus cursos secundários de música, não se possa afirmar que 100% dos alunos prossegue os seus estudos a nível superior na área de música, sabemos que a percentagem é grande e que nos restantes casos, mesmo que noutras áreas, a música fica sempre presente e mais tarde ou mais cedo, os próprios estudantes acabam por construir pontes e encontrar pontos comuns entre as mais diversas áreas de formação. Dessas pontes surgem por vezes projectos que manifestam bastante interesse e que demonstram que os caminhos da música são infinitos, que a dificuldade está em seguir um só caminho e ter confiança no trajecto que se assume definir.

Para o GMC, a Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de Agosto (Anexo VI) foi vantajosa. Não só define claramente que tipo de conjuntos podem existir sob a designação da disciplina de

Classes de Conjunto, como, de acordo com o PEE da escola, a disciplina fica com uma duração total de 135 minutos, o que “obriga” os alunos a repartir o tempo por pelo menos dois grupos de Classes de Conjunto. Com esta situação minoram os casos de falta de enquadramento para avaliação na disciplina ou os casos de excesso de tempo na frequência de várias orquestras. Sem que este facto seja um problema de funcionamento do GMC, na verdade, o que esta portaria traz é uma segurança para estas disciplinas de conjunto e de música de câmara e uma perspectiva de continuidade curricular integrando os planos curriculares dos alunos.

Tenho a plena convicção que a inclusão destas ofertas no ensino secundário de música poderá contribuir de forma muito positiva para o desenvolvimento musical e cultural do nosso país, dando assim acesso a estas linguagens a todos os que frequentam o ensino artístico especializado. Será decerto uma contribuição para a formação de ouvintes mais críticos e informados contrariando a tendência, pelo menos nesta área, de ouvintes críticos amadores. Estes ouvintes críticos informados terão todas as ferramentas para que, de uma forma competente, gerem públicos interessados, públicos diferenciados em termos de idades, géneros e níveis sócio-económicos. Esta democratização do público é tão necessária quanto a oferta de produções culturais aumenta em Portugal, impulsionada por diversas instituições, e não já tão centrada nos Seminários e Encontros de Música Contemporânea promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian - sem dúvida uma importante alavanca cultural e artística do nosso país.

Da Casa da Música, da Culturgest, do Teatro São Luiz, entre outros, chega-nos um sinal de grande abertura na construção da sua programação. Cada vez encontramos mais música portuguesa, mais encomendas, mais dinâmica cultural. A este investimento, que é notável, tem de corresponder um público informado, menos elitista, que justifique tal abertura tão significativa e não crie, no público especializado, a sensação de perda de uma oportunidade única, passados mais de dez anos do virar para o século XXI.

A ESCOLA DE IMPLEMENTAÇÃO DO PROJECTO

É no Conservatório Regional de Setúbal (CRS) que funciona o Grupo de Música Contemporânea (GMC). Este projecto, o GMC, foi desenhado para ser aplicado no Conservatório Regional de Setúbal.

O Conservatório Regional de Setúbal nasceu da constatação sentida por um grupo de pais da inexistência no Distrito de Setúbal de uma Escola especificamente dedicada à música que permitisse aos seus filhos aprofundar os seus conhecimentos musicais. A escola funciona num edifício de dois pisos que depois foi alargada a outro edifício geminado com as mesmas características, possuindo cerca de 25 salas, das quais 2 são especificamente para coros e formações maiores e 4 dedicadas às aulas de formação musical, iniciação musical e teóricas e as restantes destinadas a aulas de instrumento. Possui ainda uma sala dedicada para a disciplina de percussão com um dispositivo instrumental considerável (4 Tímpanos, Marimba, Xilofone, Vibrafone, *Glockenspiel*, Bombo, Bateria, Pratos, Timbalões, Bongós, Congas e diversos acessórios).

O processo de constituição da Escola foi obtido, em Novembro de 1988 com a autorização provisória de funcionamento com o nome de "Conservatório Regional de Setúbal". Foi ainda possível a sua abertura no ano lectivo 1988-1989 com uma população escolar de cerca de 250 alunos. Foi-lhe concedido Paralelismo Pedagógico e autorização definitiva de leccionação, concedida por Despacho do Director do Gabinete do Ensino Tecnológico Artístico e Profissional (GETAP) a 7 de Agosto de 1991, passando a leccionar os cursos de iniciação e os cursos de ensino Básico e Secundário de Música. No ano lectivo 2011/2012, foi concedida Autonomia Pedagógica, pelo período de 5 anos, por despacho do Director da DRELVT de 20 de Novembro de 2011.

O Conservatório Regional de Setúbal é indiscutivelmente uma escola com forte implantação regional e bem conceituada a nível nacional. Neste âmbito, está ciente das expectativas que as mais variadas instituições nela depositam, tanto no desenvolvimento do ensino artístico, como na dinamização de actividades culturais e na divulgação da música em geral.

Desde a sua criação o CRS fez parte da Comissão Organizadora do Concurso Internacional de Canto Luísa Todi e foi escola hospedeira da Orquestra Portuguesa de Escolas de Música. Em Maio de 2005, estimulando um projecto emblemático da escola - a orquestra de Violinos "Os Paganinus" levou cerca de 40 alunos a participar num concerto no Chicago Orchestra Hall. Em 2007, representou a cidade de Setúbal em Porto Seguro,

Brasil, na semana do Descobrimento e ainda em 2007 participou nas comemorações do 10 de Junho, presididas por Sua Ex.^a O Sr. Presidente da República Aníbal Cavaco Silva, que tiveram lugar na cidade de Setúbal. Participa regularmente nos Concertos Abertos da Antena 2 e tem tido uma presença constante no Festival de Música de Setúbal. Tem participado em diversos festivais e concursos nacionais e estrangeiros fazendo-se representar pelos seus Coros, Orquestras, Ensembles Instrumentais e também pelo GMC. Durante o ano de 2014 comemorou com diversas iniciativas locais os seus 25 anos. Os seus alunos têm integrado várias orquestras juvenis, nomeadamente a Orquestra Sinfónica Juvenil, a Orquestra Portuguesa de Escolas de Música, a Orquestra da CE e mais recentemente a OCP zero (recém denominada JOP).

Em termos de comunidade educativa a população escolar do Conservatório é, actualmente, de cerca de 500 alunos que frequentam em simultâneo o ensino regular e o ensino artístico da música, sendo que cerca de 300 alunos o fazem em regime articulado básico e secundário, cerca de 100 em regime supletivo básico e secundário, 50 em iniciação e os restantes em cursos livres. A faixa etária média situa-se entre os 10 e os 14 anos, havendo, no entanto, alunos desde os 3 anos de idade até à idade adulta.

Nos primeiros 15 anos a população escolar era mais envelhecida e na sua maioria ligada a Bandas Filarmónicas de Colectividades de Cultura e Recreio da sua zona residencial e Bandas Militares.

Nos últimos anos, e nomeadamente a partir da entretanto revogada Portaria 209 de 2009, deu-se o alargamento do regime articulado e os limites de idade para efeitos de financiamento público e os alunos iniciam os seus estudos musicais mais cedo, havendo uma procura cada vez maior logo a partir dos 10 anos de idade, altura em que os alunos ingressam no 5o ano de escolaridade. Os Encarregados de Educação têm uma maior consciência da importância do ensino da música na formação global do educando, sendo essa uma das maiores motivações para a procura do ensino artístico na nossa escola. A par deste facto, a escola continua a ser procurada por aqueles que ambicionam um futuro profissional na área da música, quer como executantes, quer como professores. A conclusão do Curso Secundário será assim, o primeiro passo para o ingresso no ensino superior nas variadas áreas musicais, tanto politécnico como universitário.

O índice de renovação de matrícula dos alunos situa-se acima dos 90%, o que revela um elevado interesse e reconhecimento pela qualidade do ensino ministrado na nossa escola.

ANÁLISE DO CONTEXTO DE IMPLEMENTAÇÃO

Apresenta-se em seguida os quadros de análise externa e interna (SWOT²), oriundos do Projecto Educativo de Escola em vigor e ajudam a caracterizar o contexto de implementação do projecto.

	CONSTRANGIMENTOS	OPORTUNIDADES
ANÁLISE EXTERNA	<ul style="list-style-type: none">- Constrangimentos Financeiros:<ul style="list-style-type: none">- Congelamento do financiamento estatal;- Diminuição da capacidade económica da comunidade escolar.- Dinâmica demográfica;<ul style="list-style-type: none">- Diminuição da taxa de natalidade;- Aumento da taxa de retorno dos imigrantes para os seus países de origem;- Aumento da taxa de emigração.- Abertura de novas escolas do EAE na área de influência regional do CRS;- Alterações constantes do enquadramento legal;- Falta de equipamentos culturais municipais adequados às actividades do CRS.	<ul style="list-style-type: none">- Localização geográfica:<ul style="list-style-type: none">- Proximidade com a Escola Básica 2,3 de Bocage e com a Escola Secundária de Bocage, o que possibilita e facilita, por um lado, o estabelecimento de protocolos com vista à abertura de turmas de ensino articulado, por outro, a frequência em ensino supletivo;- Inserção em zona residencial dotada de boas infra-estruturas rodoviárias e de transportes públicos.- Possibilidade de financiamento estatal;- Existência de legislação que enquadra o Ensino Artístico Especializado da Música;- Elevada procura do ensino da música por parte da comunidade educativa, traduzida no elevado número de candidatos às Provas de Acesso ao Curso Básico.

Tabela 1 - Análise Externa do CRS (Projecto Educativo de Escola 2014-2017)

² SWOT é um acrónimo inglês para Pontos Fortes (*Strengths*), Pontos Fracos (*Weaknesses*), Oportunidades (*Opportunities*) e Constrangimentos (*Threats*).

	PONTOS FRACOS	PONTOS FORTES
ANÁLISE INTERNA	<ul style="list-style-type: none"> - Condições insuficientes e inadequadas das instalações (salas específicas, auditórios, iluminação, sinalética, etc.); - Recursos materiais de idade avançada; - Recursos humanos com níveis de formação e dinâmica diferenciados; - Participação desigual de alguns docentes como consequência de horários reduzidos; - Incapacidade de atrair alunos para alguns instrumentos e cursos para os quais a escola está habilitada a leccionar; - Inadequada qualidade do serviço de atendimento; - Elevada expectativa de frequência do ensino articulado e falta de condições financeiras dos EE para a frequência de outros regimes de financiamento; - Fraca articulação entre aluno-escola-família; - Falta de acções de formação para o pessoal docente e não docente; - Dificuldade de frequência do ensino secundário motivada pela elevada carga horária e por constrangimentos geográficos e financeiros. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estabilidade financeira; - Estabilidade e elevada qualificação do corpo docente; - Participação cultural na comunidade escolar; - Boa imagem do CRS na comunidade e no país; - 25 anos de experiência no Ensino Artístico Especializado (EAE); - Elevada taxa de sucesso dos alunos que se candidatam ao ingresso no ensino superior de música e de outras áreas afins; - Elevado sucesso no número de alunos que ingressam em bandas militares, orquestras académicas, etc.; - A conclusão do Curso Secundário de Música confere habilitação própria para o ensino da música nas Actividades de Enriquecimento Curricular; - Aumento do grau de fidelização dos alunos; - Grande procura, por parte da comunidade escolar, de admissão de novos alunos; - Estabelecimento de parcerias com diversas entidades da região: autárquicas, culturais e empresariais; - Boas relações com as entidades eclesiásticas, com instituições culturais, de solidariedade social e outras; - Boas relações com escolas congéneres, bem como com as diversas instituições de ensino superior especializado.

Tabela 2 - Análise Interna do CRS (Projecto Educativo de Escola 2014-2017)

3. IMPLEMENTAÇÃO DO PROJECTO: O GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA

QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO

A principal questão de investigação é perceber em que aspectos e até que ponto a contribuição do compositor pode ser decisiva na aplicação de linguagens e escrita musical contemporânea no ensino artístico especializado. Levantam-se depois questões secundárias como a estética e técnicas de escritas, o tipo de abordagens, os níveis de dificuldade da escrita musical e as qualidades artísticas da obras. Em que moldes se construirá a contribuição do compositor para superar os desafios de escrita, as dificuldades impostas, as cedências de linguagem ou as reacções e os constrangimentos. Por último, e perspectivando o futuro, perceber o impacto da aplicação destas linguagens neste nível de ensino e nas futuras decisões de formação e opções profissionais dos alunos que contactaram directamente com esta implementação.

METODOLOGIA

Justificada pela ausência total de um conjunto com essas características capaz de servir a investigação e os seus propósitos faz parte da metodologia deste projecto a criação de um grupo de música contemporânea, composto exclusivamente por alunos, preferencialmente de ensino secundário, integrado esse grupo no lote de disciplinas que compõem a oferta de Classes de Conjunto da escola, com os critérios, avaliação e estrutura curricular inerentes.

Constituído o GMC e estudadas as suas características foi delinear um plano de implementação das novas linguagens musicais recorrendo a abordagens modernas, contemporâneas que englobassem não só o desenvolvimento das capacidades de leitura, compreensão e interpretação de música contemporânea como também desenvolvessem capacidades de improvisação individual ou colectiva mais ou menos controlada.

Como forma de analisar as diferentes reacções e progressões a nível dos alunos participantes no estudo através do GMC, foi elaborado um primeiro lote de questionários e feita uma recolha de informação informal à data da implementação do projecto na escola - anos lectivos 2008-2009 e 2009-2010.

Para uma análise e resposta às questões de investigação e, eventualmente, para o levantamento de outras questões relevantes foi elaborado um lote de entrevistas que se trata detalhadamente neste capítulo e que pretendem analisar a eficácia da aplicação das novas linguagens no EAE, a contribuição do compositor para a boa aplicação dessas

linguagens e o impacto deixado pelo contacto, por parte dos alunos, com linguagens actuais num nível médio da sua formação.

APRESENTAÇÃO DO PROJECTO ARTÍSTICO

Já era, mesmo antes desta investigação, minha vontade criar um grupo de música contemporânea no Conservatório Regional de Setúbal. Como a necessidade aguça o engenho, foi precisamente aquando da frequência da componente curricular do Mestrado em Composição da Universidade de Évora que foi dado o mote para que o *ensemble* se formasse. Salvaguardando algumas questões iniciais como a conjugação de horários de alunos provenientes de diferentes zonas geográficas, o seu *background* musical, níveis de formação, entre outros factores, foi possível gerar um grupo diversificado, interessado, disponível e com uma mente aberta, capaz de abrir caminho por um ambiente completamente novo para eles e para a escola e cientes de que estariam a realizar algo de completamente novo num universo de um curso de música numa escola de ensino artístico especializado.

Foi nesta diversidade de instrumentos, mentes e tempos, que arrancou o Grupo de Música Contemporânea do Conservatório Regional de Setúbal (GMC do CRS).

O GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO CRS

O GMC do CRS foi criado em Setembro de 2008 com o objectivo de proporcionar aos então alunos dos graus mais avançados do Conservatório uma oportunidade de tomarem contacto com a Música Contemporânea, com as suas linguagens e com as suas técnicas. Fruto da normal evolução de uma escola, todos os anos, o grupo sofre alterações de constituição e como tal também o repertório e os projectos do grupo se vão moldando. Desde o seu início o grupo tem participado em diversas actividades do Conservatório, nomeadamente na Temporada de Música organizada pelo CRS em parceria com o Club Setubalense. No ano lectivo 2009-2010 o grupo dedicou-se quase exclusivamente ao projecto ELOS, fruto de uma parceria estabelecida com a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal. Esta obra escrita por António Laertes e coreografada por Iolanda Rodrigues foi interpretada ao vivo pelos alunos da Academia de Dança e pelo

GMC do CRS. Para o ano lectivo 2010-2011 o Grupo aumentou o seu número de elementos, apresentou-se publicamente com regularidade, interpretando essencialmente obras de António Laertes e Jorge Peixinho, com vista ao intercâmbio com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), numa visita deste à cidade de Setúbal, que teve lugar em Janeiro de 2011. Mais tarde, já em 2013, o GMCL repetiria o seu encontro com o GMC desta vez interpretando conjuntamente obras de Clotilde Rosa e participando em obras de música electroacústica, fruto do trabalho com o compositor Jaime Reis. Participou, em Maio de 2011, na 1ª edição do Festival de Música de Setúbal (FMS) com Clapping Music de Steve Reich e Intervalando II de António Laertes. Para além das regulares apresentações em actividades da escola, nomeadamente nas comemorações dos 25 anos do CRS, o GMC participou também, em 2012, no Concerto do Concurso Internacional de Música Cidade de Almada e em 2013, na gravação do programa “Música Maestro” para a RTP1. A partir da 2ª edição do FMS o GMC uniu-se aos alunos de ensino especial do Externato Rumo ao Sucesso (RS), dirigidos por Pedro Condinho, e estabeleceu uma comunicação musical que quebrou as barreiras da diferença e criou um espectáculo único, feito de reflexos, ecos, comentários e interações que elevaram ao expoente máximo a universalidade da linguagem musical. Sob o fio condutor de Hans C. Andersen apresentaram, em 2012, “Dança, Dança Bonequinha” e em 2013, “A Grande Serpente Marinha” numa “rotina” inesquecível. Já na 4ª edição do Festival, o GMC e o RS, criaram uma “Viagem” que se iniciou no Rio Sado e desembarcou na Alfândega do Porto de Setúbal e trouxe na bagagem um universo sonoro multi-tímbrico criado por instrumentos convencionais e por outras fontes sonoras, bem como, a utilização do próprio corpo e do instrumento especial “Skoog”. Para a 5ª edição do FMS a parceria GMC - RS está já a preparar o concerto/instalação que terá lugar em pleno Estuário do Sado.

IMPLEMENTAÇÃO DO PROJECTO: MONTAGEM DAS PEÇAS, ENSAIOS, CONCERTOS, GRAVAÇÕES

Para a concepção do projecto GMC foram estudadas diversas obras das principais correntes do séc. XX, na óptica de compreender até que ponto seria possível inclui-las no repertório do grupo. Num âmbito mais moderno e pós-moderno foram estudadas obras e linguagens de Berio, Cage, Reich, Boulez, Ligeti, no sentido de procurar ideias, gestos e discursos musicais que devessem incluir o repertório base do GMC.

Dadas as características de funcionamento - em ano lectivo escolar - e as constantes, de ano para ano, mudanças no contingente instrumental, seria a capacidade de adaptação e o modelo de obra para formação aberta um dos caminhos de entrada para uma mais eficaz e imediata aplicação e implementação do projecto.

Dessa experiência de obras para formação aberta e das duas *masterclasses* com o GMCL ficam as obras de Jorge Peixinho: *Sine Nomine* e *Ciclo Valsa* e de Clotilde Rosa *Hellas IV*.

Para o projecto do Festival de Música de Setúbal, numa parceria com o Externato de Ensino Especial “Rumo ao Sucesso” ficam “Dança, dança Bonequinha”, “A Grande Serpente Marinha” e “A viagem”. Foram projectos de grande impacto social mas onde a música - linguagem universal - teve um papel preponderante. De destacar o facto de os alunos do RS, menos formados musicalmente que os do GMC, abordaram linguagens contemporâneas e técnicas modernas sem o preconceito do tradicional aluno de conservatório. Esta e outras constatações podem ser lidas neste relatório do projecto

Um espectáculo diferente, feito de igualdades e diferenças

As sinergias criadas entre o Grupo de Música Contemporânea do Conservatório Regional de Setúbal e a Escola Rumo ao Sucesso produziram, musicalmente falando, um espectáculo único, feito de reflexos, ecos, comentários e interações e elevando ao máximo a universalidade da música. Uma experiência única para o GMC e que perdurará, tal a intensidade de comunicação musical entre as duas instituições, algo que, a não ser pela música, levaria muito tempo a conquistar.

Este projecto foi muito humano, não foi nada difícil, nem de alguma forma constrangedor para quem quer que fosse. Todos se sentiram iguais, e, unidos pela música, geraram uma interação única. Com o fio condutor de Hans C. Andersen e a boa adaptação e encenação do Pedro Condinho, conseguimos que essa comunicação de diferenças passasse para o exterior uma mensagem una e forte. Quando isso acontece, algo de inexplicável por palavras surge, e a música cumpre a sua grande função.

Foi um enorme prazer para todos os músicos do GMC trabalhar neste projecto e estamos gratos ao Festival de Música de Setúbal por nos ter envolvido em tão importante projecto. Esperamos continuar a colaborar no futuro, indo sempre mais além, explorando outros caminhos, outras virtudes, outros horizontes.

Setembro 2012

António Laertes

Resumindo o impacto, não só da utilização de um instrumento não tradicional, mas também da utilização de linguagens modernas e respectiva interpretação, aqui se transcrevem as palavras do director do FMS:

“Quero apenas expressar a gratidão do Festival pelo trabalho impressionante do Conservatório, excepcional tanto na qualidade como na quantidade. Os vossos jovens músicos fizeram parte de alguns dos mais belos momentos durante os quatro dias – e penso que este ano houve mais momentos inesquecíveis que nas edições anteriores. A nossa colaboração é verdadeiramente especial e algo sobre a qual podemos construir coisas ainda maiores no futuro.

Pessoalmente, destaco não apenas as performances dos vossos alunos mas também a composição de António Laertes – excelente, aventureiro, desafiante e cativante, que é o que significa fazer música.” (I. Ritchie, comunicação pessoal, Junho 3, 2014)³

e numa notícia publicada no *The official website of BBC Music Magazine*:

(...) “Não é de admirar, então, o orgulho na voz de Ian Ritchie, director artístico do Festival de Música de Setúbal em Portugal, quando me disse que, na edição deste ano, o instrumento 'Skoog' seria integrado na primeira apresentação pública de sempre, numa nova obra chamada A Grande Serpente Marinha. Curioso? Eu tenho a certeza que fiquei.

O que distingue o Skoog não é tanto o som (ou aliás, sons) que emite, mas a forma como pode ser tocado. Desenvolvido na Escócia, o instrumento consiste essencialmente num cubo e cinco das suas faces têm grandes botões. Esses botões podem ser pressionados para obter o som base do Skoog, mas o instrumento também responde a movimentos como abanar ou espremer, bater ou golpear, dando origem a uma ampla gama de expressão musical. Concebido principalmente para ser usado por pessoas com dificuldades físicas ou mentais, esta é, potencialmente, uma ferramenta de extrema importância pois permite-lhes desfrutar da música a um nível criativo e desafiante – além de ser de fácil manuseio desde o início, quanto mais se pratica, melhor se toca.

³ I just want to express the Festival's gratitude for the amazing work of the Conservatorio, exceptional in both quality and quantity. Your young musicians played a part in some of the most beautiful moments during the four days – and this year I think there were more of unforgettable moments than ever before. Our collaboration is truly special and something on which we can build even greater things in the future.

For me, highlights were not only the performances of your students but also the composition of Antonio Laertes – excellent, adventurous, challenging and engaging, which is what music-making is all about. I. Ritchie, comunicação pessoal, Junho 3, 2014)

O aparecimento do Skoog foi apenas um momento inspirador de um trabalho inspirador. Inspirando-se no cabo de telecomunicações lançado entre os Estados Unidos e Portugal em meados do século XIX – evento observado por Hans Christian Andersen, que estava de visita – A Grande Serpente Marinha foi composta e coreografada para ser cantada, tocada e dançada por crianças com necessidades especiais da área de Setúbal, esta cidade costeira encantadora a cerca de 48 km a sul de Lisboa. Com cerca de 40 minutos de duração, o brilho e a precisão da performance – já para não falar na pura exuberância – demonstrou que, com imaginação e incentivo, a fasquia pode ser posta incrivelmente alta.” (Pound, 2013) ⁴

Da actividade do GMC constam também as solicitações naturais para a participação nos concertos gerais da escola. Para os diversos concertos onde participou, o GMC interpretou, por diversas vezes, algumas das suas obras mais icónicas mas, para dois concertos muito particulares, o concerto do 25º aniversário do CRS e o concerto de Natal de 2014, foram criados dois espectáculos de raiz com objectivos pedagógicos, formativos e de divulgação da música moderna. O espectáculo “Mickey” consistiu numa sonoplastia em tempo real de um filme de animação a preto e branco, com a temática do bolo de aniversário onde a improvisação colectiva e muito controlada tinha ainda a sincronização com o filme como desafio. O impacto desse espectáculo no público foi bastante bom. É um compromisso entre a estética e a performance por vezes difícil de conseguir e com alguns riscos.

⁴ “No mistaking, then, the pride in the voice of Ian Ritchie, artistic director of the [Setúbal Music Festival](#) in Portugal, when he told me that, at this year’s event, a new work called The Great Sea Serpent would feature the first ever public performance of an instrument called the ‘Skoog’. Intrigued? I certainly was.

What particularly sets the Skoog aside is not so much the sound (or, rather, sounds) it makes, but the manner in which it can be played. Developed in Scotland, the instrument consists essentially of a cube, on five faces of which are large buttons. Those buttons can be pressed to make the Skoog’s basic sound, but the instrument also responds to movements such as shaking or squashing, beating or stroking, opening up a wide range of musical expression. Designed primarily for use by those with physical or mental difficulties, it’s potentially a hugely significant tool in enabling them to enjoy music at a creative and challenging level –while easy to get to grips with at first, the more one plays it, the better one gets.

The appearance of the Skoog was just one inspiring moment of an inspiring work. Taking its own inspiration from the telecommunications cable laid from the US to Portugal in the mid-19th century – an event remarked upon by the visiting Hans Christian Andersen – The Great Sea Serpent was composed and choreographed to be sung, played and danced by special-needs children from the area of Setúbal, this charming coastal town about 30 miles south of Lisbon. Around 40 minutes long, the polish and precision of its performance – not to mention the sheer exuberance – demonstrated that, given the right imagination and encouragement, the bar can be set impressively high. (...) (Pound, 2013)

Para argumentar musicalmente a implementação do projecto e analisado o percurso musical do GMC foram seleccionadas um conjunto de obras significativas, especificamente escritas para o GMC com diferentes objectivos e funções que abordaremos detalhadamente no capítulo 4 deste projecto.

Para, antes de entrarmos no capítulo central do projecto, ficarmos com um panorama global organizado, apresentamos, de uma forma sucinta e esquematizada, as obras trabalhadas no âmbito da Classe de Conjunto GMC. Referem-se também a respectiva constituição por ano lectivo. Há sempre oscilações de ano para ano, fruto do funcionamento em ano lectivo e por vezes do simples facto dos alunos terminarem os respectivos cursos de instrumento e saírem da escola. Contudo, há sempre elementos que se mantêm de ano para ano dando assim continuidade ao projecto e a algum do seu repertório. É também mencionado nos quadros que obras foram apresentadas em público e quais foram gravadas em suporte digital em cada ano lectivo.

Chama-se a atenção para o facto de nos anos lectivos 2008-2009 e 2009-2010, a disciplina funcionar em modelo extra-curricular com uma aula/ensaio de duas horas com periodicidade quinzenal. Durante os anos lectivos 2010-2011 e 2011-2012 a disciplina funcionou como Classe de Conjunto curricular de 45 minutos semanais, optando por leccionar 90 minutos quinzenais, claramente mais produtivos para a organização e preparação da aula/ensaio, para a montagem das peças e para a preparação dos projectos especiais.

GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO CRS		
	2008 - 2009	2009 - 2010
Constituição	Violino I Violino II Violino III Violino IV Clarinete I Clarinete II Clarinete III Flauta Transversal Saxofone Tenor Piano Marimba	Violino I Violino II Violino III Viola de Arco Piano
Obras Trabalhadas (contexto de aula quinzenal)	<i>de António Laertes:</i> 1. <i>Visões sobre Christ Lag in Todesbanden</i> 2. <i>Intervalando</i> 3. <i>Primavera</i>	<i>de António Laertes</i> 1. <i>ELOS - 4 Quadros Coreográficos</i>
Obras apresentadas publicamente	1. 2. 3.	1.
Obras gravadas		1. Audio e Video
Projectos Especiais	Temporada de Música CRS - Club Setubalense Concerto Comentado inserido na temporada	“Nova Criação” - Projecto/ parceria Conservatório - Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

Tabela 3 - Projecto artístico GMC em 2008-2009 e em 2009-2010

GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO CRS		
	2010 - 2011	2011 - 2012
Constituição	Violino I e II Violeta I e II Guitarra Piano I e II Saxofone Tenor Vozes	Violino I, II e III Violeta I, II e III Guitarra Piano I e II Clarinete Vozes (SATB)
Obras Trabalhadas (contexto de aula quinzenal, 90 minutos)	<i>de António Laertes</i> 1. <i>Intervalando II</i> 2. <i>Interrogação</i> 3. <i>arr. sobre Stockhausen: Coral</i> 4. <i>arr. sobre Lullaby of Birtland</i> <i>de Jorge Peixinho:</i> 5. <i>Ciclo Valsa</i> 6. <i>Sine Nomine</i> <i>de Steve Reich:</i> 7. <i>Clapping Music</i>	<i>de António Laertes:</i> 1. <i>arr. de Stravinsky: Pastoralle</i> 2. <i>arr. de Debussy: Little Negro</i> 3. <i>Preludio Coral</i> 4. <i>Intervalando III</i>
Obras apresentadas publicamente	1. 2. 3. 5. 6. 7. 1. de 2008-2009 e ⁽⁵⁾	1. 2. 3. 4.
Obras gravadas	5. 6. Video 3. Audio	1. 2.
Projectos Especiais	Temporada de Música CRS - Club Setubalense Masterclasse com o Grupo e Música Contemporânea de Lisboa Masterclass de Música Electroacústica Participação no Festival de Música de Setúbal	Concerto inserido no Concurso Internacional de Música Cidade de Almada Participação no Festival de Música de Setúbal com a obra "Dança, dança, bonequinha"

Tabela 4 - Projecto artístico GMC em 2010-2011 e em 2011-2012⁵

⁵ "Prelúdio para Uma Noite de Inverno" - Peça especialmente escrita para o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e estreada, em concerto conjunto, no Salão Nobre dos Paços do Conselho de Setúbal em Janeiro de 2011, aquando da visita do GMCL à cidade de Setúbal.

GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO CRS		
	2012 - 2013	2013 - 2014
Constituição	Violino I, II, III, IV Violeta I, II Violoncelo Flauta Transversal Clarinete Sib Saxofone Alto Piano I, II Marimba Percussões Skoog	Violino I, II, III, IV Violeta I, II, Violoncelo I Guitarra I, II Flauta Transversal Clarinete I Saxofone Alto/Soprano Piano I, II Percussão: Laminas Percussão: Acessórios Percussão Vocal Skoog
Obras Trabalhadas (contexto de aula semanal, 90 minutos)	<i>de Steve Reich:</i> 1. <i>Clapping Music</i> <i>de António Laertes:</i> 2. <i>Beethoven Five</i> 3. <i>arr. José Embala o Menino</i> 4. <i>A Grande Serpente Marinha</i> 5. <i>arr. Suite da Pulcinella</i>	<i>de António Laertes</i> 1. <i>arr. Suite da Pulcinella</i> 2. <i>A Viagem de Sofia</i> 3. <i>“Mickey”</i> <i>de Clotilde Rosa:</i> 4. <i>Hellas IV</i> <i>de Jorge Peixinho:</i> 5. <i>Ciclo Valsa</i> 6. <i>Sine Nomine</i>
Obras apresentadas publicamente	1. 2. 3. 4.	2. 3. 4. 5.
Obras gravadas	2. 4. Audio e Video 2. Transmitida na RTP1	2. 3. Video 4. 5. 6. Audio
Projectos Especiais	Gravação do Programa “Música Maestro” para a RTP 1 Participação no Festival de Música de Setúbal com a obra “A Grande Serpente Marinha”	Masterclass e Intercâmbio com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa Masterclass de Música Electroacústica Participação no Festival de Música de Setúbal com a obra “A Viagem”

Tabela 5 - Projecto artístico GMC em 2012-2013 e em 2013-2014

GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO CRS	
	2014 - 2015
Constituição	Violino I, II, III, IV Violeta I, II, III Violoncelo I, II Guitarra I, II Flauta Transversal Clarinete I Clarinete II Saxofone Alto/Barítono Piano I, II Percussão: Marimba, Vibrafone, Xilofone Percussão Acessórios Percussão Vocal Skoog
Obras Trabalhadas (contexto de aula semanal, 90 minutos)	<i>*repertório do ano anterior mais: de António Laertes: 1. Prelúdio para uma Noite de Inverno 2. Volta ao Mundo em 8 Natais 3. Suite da Maré (em preparação) 4. mORtARtEdro 5. Intervalando IV 6. Intervalando V (sobre Poemas de Miguel Torga)</i>
Obras apresentadas publicamente	2. 3. 4. 5. 6.
Obras gravadas	4. 5. 6.
Projectos Especiais	

Tabela 6 - Projecto artístico GMC em 2014-2015

RECOLHA DE DADOS - ENTREVISTAS

Há um primeiro lote de dados que foram recolhidos em 2010, aquando do início desta investigação. Na altura foi utilizado um modelo de entrevista que podemos observar no anexo I e que foi administrado apenas aos alunos participantes do GMC dos primeiros dois anos lectivos - 2008 a 2010. Formam consideradas 6 (seis) entrevistas válidas. Desse lote de entrevistas é feita uma análise quantitativa e qualitativa no capítulo 5 deste projecto.

O segundo lote de entrevistas é realizado no primeiro trimestre de 2015 e reflecte já uma continuidade do trabalho iniciado em 2008 e onde podemos observar a evolução e dinâmica do próprio grupo e dos seus projectos.

Os dados deste segundo lote foram recolhidos através de entrevistas⁶. Todas as entrevistas foram administradas pelo autor desta dissertação.

O modelo de entrevistas é um modelo misto entre entrevistas do tipo estruturadas (Gray, 2004) e semi-estruturadas. Com este modelo co-existem questões de resposta directa, questões de resposta fechada, questões com limitações de respostas mas também questões de resposta aberta, questões em que se permite que os entrevistados explorem os seus pontos de vista.

Os riscos deste modelo de entrevistas são principalmente o poder existir respostas limitadas e respostas que deixem de parte aspectos importantes da investigação.

As entrevistas foram todas ministradas a distancia, não presencial e por expressão escrita. Deste modelo de trabalho decorre que é impossível explorar pontos de vista ou opiniões em mais detalhe e também não é possível adaptar as questões da entrevista em função do rumo que esta toma (Gray, 2004). Por outro lado torna mais fácil o processo de análise e comparação dos dados e tornou muito mais fácil e rápido o processo de administração e recolha dos dados, mantendo os entrevistados focados no assuntos centrais da entrevista e com tempo para elaborar as suas respostas.

Foram administrados quatro entrevistas diferentes de acordo com o perfil do entrevistado:

- a) Entrevista à Direcção Pedagógica da Escola onde funciona o GMC,
- b) Entrevista a Professores de Instrumento de alunos que frequentam o GMC,
- c) Entrevista aos alunos do GMC

⁶ As transcrições das entrevistas realizadas encontram-se nos Anexos II, III, IV e V

d) Entrevista a ex-alunos do GMC que prosseguiram os seus estudos musicais a nível superior.

O número total de entrevistas administrado foi 27 e, de acordo com cada perfil, foi o seguinte:

Tipologia de Entrevista:			
a)	b)	c)	d)
1	4	18	4

Tabela 7 - Número de entrevistas administradas por perfil do entrevistado.

Para melhor percebermos as diferentes entrevistas podemos encontrar, nas tabelas seguintes, de acordo com os diferentes perfis dos entrevistados, a tipologia das perguntas e respectivos objectivos:

Tipologia de entrevista a) Perfil do Entrevistado: Direcção da Escola	
PERGUNTAS	OBJECTIVOS
1. O que significa para escola o facto de existir o GMC? Vantagens, desvantagens, interesse, classe de conjunto como qualquer outra, actividade extra-curricular, etc...	<i>Perceber o interesse da escola e assegurar a boa continuidade do projecto no plano curricular e no Projecto Educativo da Escola</i>
2. Pela constante actualização dos diplomas regulamentares o GMC passou de actividade extra curricular a Classe de conjunto. Que vantagens e desvantagens para a escola teve essa situação?	<i>Confirmar a contextualização do GMC como Classe de Conjunto curricular. Perceber como a duração semanal de 90' e a regularidade semanal trazem um enorme potencial ao trabalho a desenvolver.</i>
3. Na perspectiva de formação global ministrada na escola que dirige, considera o GMC um investimento na formação dos alunos participantes? Porquê?	<i>Perceber se existe consciência da importância do GMC para a formação global do aluno como músico e/ou candidato ao ensino superior</i>
4. Nota que o GMC tem contribuído para escolhas de progressão de estudos a nível secundário e a nível superior nas diversas áreas disponíveis?	<i>Perceber se há noção do impacto do GMC nas escolhas de alunos e nas perspectivas de continuação dos estudos musicais a nível superior.</i>

Tipologia de entrevista a) Perfil do Entrevistado: Direcção da Escola	
PERGUNTAS	OBJECTIVOS
<p>5. Para além das audições e participações decorrentes da normal actividade desta classe de conjunto, o GMC tem participado em actividades especiais. Das seguintes, qual ou quais considera mais importante para alcançar objectivos de divulgação e formação em música contemporânea e, qual ou quais, com mais importância para os objectivos da escola e do respectivo Projecto Educativo?</p> <p>A. Bailado em parceria com Academia de Dança Contemporânea de Setúbal B. Intercâmbio com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa C. Masterclass com o GMCL. D. Masterclass de Electroacústica. E. Parceria com o Externato de Ensino Especial “Rumo ao Sucesso” F. Participação no Festival de Música de Setúbal G. Grupo de suporte do recém criado Curso Secundário de Composição H. Conto Infantil (teatro-musical) - em concepção</p>	<p><i>Avaliar a pertinência das actividades do GMC e o impacto na divulgação e formação em música contemporânea.</i></p> <p><i>Perceber o ponto de vista da direcção na valorização e apreciação dos diversos projectos de GMC</i></p> <p><i>Eleger um projecto significativo que, pelo sua importância e pertinência, vá ao encontro dos objectivos traçados no Projecto Educativo de Escola.</i></p>

Tabela 8 - Perguntas e objectivos da entrevista à Direcção da Escola

Tipologia de entrevista b) Perfil do Entrevistado: Professor do aluno/instrumentista que frequenta o GMC	
PERGUNTAS	OBJECTIVOS
<p>1. Considera importante que o aluno de instrumento da sua classe faça a disciplina de Classe de Conjunto no GMC?</p>	<p><i>Avaliar a pertinência da repercussão da actividade do GMC na aula de instrumento</i></p>
<p>2. O GMC é a única Classe de conjunto do aluno?</p>	<p><i>Perceber as escolhas do aluno e o tempo que dedica a Classes de Conjunto</i></p>

Tipologia de entrevista b) Perfil do Entrevistado: Professor do aluno/instrumentista que frequenta o GMC	
PERGUNTAS	OBJECTIVOS
3. Considera que o GMC permite o contacto do aluno com música moderna que de outra forma não teria oportunidade de interpretar?	<i>Confirmar a exclusividade de conteúdos abordados no GMC e a importância no aumento do léxico musical do aluno.</i>
4. Considera que o GMC ocupa demasiado tempo ao aluno desfocando-o do programa de instrumento?	<i>Perceber se o professor considera que a frequência do GMC é um desvio da atenção da disciplina que ministra.</i>
5. O aluno confronta-o com questões técnicas relacionadas com o repertório trabalhado no GMC? Ou por outro lado não lhe dá qualquer conhecimento do repertório?	<i>Avaliar a dimensão de trabalho e partilha de informações do aluno para o professor de instrumento no que confere às actividades que exerce na escola, nomeadamente o GMC</i>
6. Sente que a prática instrumental do aluno da sua classe, no âmbito do GMC, é útil para o contexto da sua aula de instrumento?	<i>Avaliar a pertinência dos conteúdos abordados em GMC na perspectiva do conceito aula de instrumento.</i>

Tabela 9 - Perguntas e objectivos da entrevista aos Professores de alunos do GMC

Tipologia de entrevista c) Perfil do Entrevistado: Aluno do GMC	
PERGUNTAS	OBJECTIVOS
1. Membro do Grupo de Música Contemporânea do CRS no Instrumento:	<i>Perceber o perfil de participação, por instrumento, do aluno no GMC</i>
2. Grau de instrumento:	<i>Perceber o grau de desenvoltura instrumental do aluno participante no GMC</i>
3. Qual foi a motivação inicial para participar no Grupo:	<i>Descobrir motivações intrínsecas e extrínsecas que tenham conduzido à participação do aluno no GMC</i>
4. Principais receios, constrangimentos, dificuldades iniciais, familiarização com as diversas linguagens, etc... (no início do projecto)	<i>Descobrir aspectos relacionados com o período de adaptação ao funcionamento do GMC. Perceber e avaliar os constrangimentos iniciais de cada aluno e a capacidade de os superar.</i>

Tipologia de entrevista c) Perfil do Entrevistado: Aluno do GMC	
PERGUNTAS	OBJECTIVOS
5. Qual o trabalho, exercício, que achou mais interessante? Porquê?	<i>Descobrir, do ponto de vista do aluno, qual o exercício mais relevante em termos técnicos.</i>
6. Destaque duas obras, das trabalhadas, que a/o tenha marcado de uma qualquer forma. Em que aspectos? E porquê?	<i>Descobrir aspectos que relacionem o aluno com determinada obra musical, quer sejam técnicos, estéticos ou de outra natureza.</i>
7. Das apresentações em público, no âmbito do GMC, qual, ou o que, destacaria, e porquê?	<i>Perceber, do ponto de vista do aluno, que apresentação foi mais marcante e porque razão.</i>
8. Na perspectiva do seu Instrumento que benefícios sentiu ao participar no GMC?	<i>Avaliar os benefícios, do ponto de vista do aluno, para a prática do seu instrumento.</i>
9. Na perspectiva da sua formação global como músico que contributos acha que obteve pela sua participação no GMC?	<i>Descobrir que aspectos, entende o aluno, como contribuições para a sua formação.</i>
10. Continua a participar no GMC? Quais as suas motivações?	<i>Avaliar as intenções de continuidade do aluno e os seus interesses.</i>
11. O que gostaria de ver trabalhado no GMC, que sugestões, propostas, ideias tem para o grupo?	<i>Descobrir ideias, propostas e sugestões dadas pelo alunos para o grupo.</i>

Tabela 10 - Perguntas e objectivos da entrevista aos alunos do GMC

Tipologia de entrevista d) Perfil do Entrevistado: Ex-aluno do GMC que tenha prosseguido estudos musicais a nível superior	
PERGUNTAS	OBJECTIVOS
1. Tendo prosseguido os estudos musicais a nível superior sentiu vantagens por ter contactado com a música contemporânea no curso básico, no âmbito do GMC do CRS?	<i>Perceber o impacto do GMC nos estudos musicais a nível superior</i>
2. Foi útil esse contacto nas opções que tomou no ensino superior?	<i>Avaliar a pertinência dos conteúdos trabalhados em GMC principalmente na formação de escolhas a nível superior</i>

Tipologia de entrevista d) Perfil do Entrevistado: Ex-aluno do GMC que tenha prosseguido estudos musicais a nível superior	
PERGUNTAS	OBJECTIVOS
3. A sua participação no GMC foi-lhe e/ou é-lhe útil em situações profissionais como instrumentista?	<i>Descobrir impacto na vida artística profissional do trabalho exercido em GMC</i>
4. Voltou a tomar contacto com música moderna ao longo da formação superior e já na vida activa como instrumentista?	<i>Perceber a permanência do interesse em música contemporânea</i>
5. Das apresentações em público, no âmbito do GMC, qual, ou quais destacaria, e porquê?	<i>Descobrir, do ponto de vista do aluno, qual o evento que considera mais relevante e porquê</i>

Tabela 11 - Perguntas e objectivos da entrevista aos Ex-alunos do GMC

ANÁLISE DOS DADOS

Na recolha de dados - entrevistas de 2015 - foram registados 27 (vinte e sete) participantes, dos quais 18 (dezoito) mulheres, 5 (cinco) homens. Uma entrevista foi colectiva representado uma entidade as restantes 26 foram todas individuais. As idades dos participantes no estudo vão desde os 13 aos 44 anos.

As 27 (vinte e sete) entrevistas foram consideradas válidas. Foi solicitada a devida autorização exclusivamente para inclusão neste trabalho de projecto e foi mantida a confidencialidade das participações.

As transcrições foram feitas de forma directa e foi mantida a opção de cada entrevistado pelo o uso do novo acordo ortográfico ou da antiga grafia. Foram apenas corrigidos pequenos erros ortográficos ou gralhas que limitassem a inteligibilidade da resposta.

4. LINGUAGEM E ESCRITA MUSICAL

LINGUAGEM E ESCRITA MUSICAL

O trabalho técnico realizado no âmbito das aulas / ensaios do Grupo de Música Contemporânea do Conservatório Regional de Setúbal, assenta sobre os conhecimentos técnicos que fui adquirindo ao longo da minha formação. Numa primeira fase a nível da Licenciatura em Composição na Escola Superior de Música de Lisboa, e nesta segunda fase, no Mestrado em Música - Ramo Composição, do qual esta dissertação faz parte.

Como corolário da frequência da componente curricular do Mestrado encontrei uma consolidação do pensamento nas mais diversas áreas da Composição. A essas reflexões, discussões, conceitos, obras e compositores abordados, juntam-se uma série de concertos interessantes que, assistidos - com o meu pensamento colocado nestas temáticas - me iam dando ideias, transformando pensamentos, abrindo portas, criando caminhos...

Particularmente no segundo semestre foi dada ênfase à escrita vocal e como corolário dessa abordagem assisti à estreia mundial, no Teatro Nacional de São Carlos, de duas óperas de vanguarda, muito próximas, apesar de escritas em linguagens completamente diferentes: “Das Merchen” de Emmanuel Nunes e “Corpo e Alma” de Christopher Bochmann.

Neste último caso, a intensidade e proximidade do trabalho desenvolvido no mestrado deram-me a oportunidade de uma compreensão única e profunda da linguagem, técnicas, processos e estruturas presentes na Ópera “Corpo e Alma”. Para além dessa compreensão privilegiada há também a questão da “assinatura”. Quando de facto conseguimos reconhecer o compositor de uma obra, através da audição e compreensão de um pequeno trecho, sem que isso seja porque a obra é repetitiva ou os processos já conhecidos, mas sim, porque o tratamento desses processos e os encadeamentos entre estruturas têm uma determinada assinatura, mais ou menos reconhecível. Quando este reconhecimento auditivo da assinatura acontece, estamos perante uma evidência da maturidade técnica de um compositor. Algo que é muito bom e sinónimo de um domínio linguístico musical, fruto de muitas horas de procura, de abordagens e de decisões - mais ou menos pré-composicionais.

Para traçar e tentar alcançar vários objectivos técnicos para os diversos aspectos da Música, Linguagem, Escrita e Aprendizagem aplicados ao GMC-CRS, recorri à consolidação de conceitos e à definição de técnicas e processos de escrita que foram

sendo trabalhados de forma isolada nos trabalhos de técnicas de composição e em pequenas miniaturas e suites que fomos criando. Dos diversos aspectos abordados alguns representam para mim uma maior preocupação de escrita e outros são de incontornável importância. Estou a falar, por exemplo, de questões relacionadas com os processos de composição e a sua relação com as estruturas da música. Neste aspecto, as principais preocupações centram-se na audição ou não dos processos utilizados. Estes processos de construção musical têm de ser audíveis. Têm de ser “audiados” (Gordon, 2000). Estas relações entre parâmetros musicais, a sua convergência, os sistemas e indisciplinas locais, as questões de regularidade e irregularidade, as questões de encadeamento e direccionamento, são questões que tentei reflectir, enquanto compositor, ao escrever as peças e exercícios para o GMC-CRS. Esta reflexão tem sido contínua e melhorada ao longo do tempo e é agora muito mais consolidada na óptica de professor da disciplina de composição do recém criado curso secundário de composição.

Esta sintaxe musical tinha de ser fundamentalmente perceptível sob pena de tentar introduzir nas obras certos processos e de não os conseguir justificar auditivamente quando estivéssemos a tocar ou analisar a peça. Seria no mínimo um motivo de quebra de confiança na linguagem e conduziria a uma errada compreensão do conteúdo musical que ali estava escrito. Estes processos são um meio de transmitir o discurso. Este discurso vai progredindo ao longo do tempo através de gestos, que nos encaminham para um determinado ponto e que nos conduzem ao longo da peça, tentando a todo o momento prender a nossa atenção, não necessariamente através de grandes gestos, irregularidades ou orquestrações megalómanas, mas simplesmente através de um discurso que faz sentido: de um direccionamento que não é perdido; de um caminho que está bem traçado e que é mostrado, da forma mais clara possível, - em primeiro lugar aos instrumentistas que estão a interpretar a peça - e por último aos ouvintes.

O estudo de diversas formas de encadeamentos, texturas, técnicas de cânone, técnicas de escrita, formas, polarizações, técnicas de proliferação, ritmo, discurso, focagem e desfocagem, regularidades e irregularidades, movimentos cadenciais, foram dando origem a reflexões escritas musicalmente nas peças que fui compondo para o GMC-CRS. No caso dos movimentos cadenciais, e visto que a cadência é por excelência um gesto tão conotado com o tonalismo, mas ao mesmo tempo tão perceptível auditivamente, explorei-o de forma particular em “Miniatura Primavera”. Achei interessante explorar, fora da linguagem tonal, o esquema de uma cadência, a sua actividade rítmica, dinâmica e movimento. Perceber como este processo obriga e gera uma respiração, um apoio, uma

eventual mudança de registo. É motivo de desvio de atenção imediato. A percepção é muito óbvia quanto mais forem as referências de uma diminuição, descida, retardando, convergência, nota final, repouso.

Pensei muitas vezes: ora se um Coral de Bach é uma sucessão de encadeamentos e cadência e funciona nos mais diversos aspectos, harmónico, melódico e formal, será então possível expandir esse processo, mantendo-o eficaz, audível e controlado. Nesse campo, escrevi um exercício a que chamei atrevidamente *Visões sobre Christ Lag in Todesbanden*. Começava simplesmente com o coral que se ia desfocando e a pouco e pouco se tornava irreconhecível. Aí seguiam-se uma série de movimentos (infelizmente a obra não foi terminada, poderei retomá-la em breve) que tinha por característica progredir harmónica e melodicamente dentro do mesmo processo terminando com um movimento cadencial evidente. Com esta atitude consegui também desmistificar outro aspecto relevante: a questão da citação. No caso da minha peça o aproveitamento e tratamento do material não lhe chamaria citação, apesar de ser clara a influência não só da melodia coral, como do processo *Bachiano* que reproduzi. Fi-lo de uma forma consciente, por exemplo, ao colocar no Saxofone Tenor a melodia coral expandida ritmicamente a servir de apoio a todas as sonoridade que rondavam este objecto musical. Esta poliéstica que combina transformar, parodiar, citar, utilizar, poderá ser uma atitude neoclássica dos nossos tempos? Sem que tenha necessariamente que ser neotonal?

Diz Jorge Peixinho, numa entrevista de 1969 aqui parcialmente reproduzida:

Stockhausen insistiu na necessidade de evitar os esquemas musicais de tipo tradicional que levassem o intérprete a agir, não de acordo com a sua intuição, mas antes influenciado por resíduos da sua memória, da sua cultura musical, do repositório das suas anteriores interpretações. (...) era ponto fundamental evitar o mais possível a melodia (...). Hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo. (Manuel P. Ferreira cit José Machado, 2002, p. 242)

Este pensamento, que partilhamos, está sempre presente no acto de criação de um gesto musical que referencie o nosso conceito de melodia. Sem possuir o grau de assertividade de Jorge Peixinho creio que há sempre uma esperança de conseguir um gesto melódico que, mesmo consciente que acumulará em si todos os gesto tonais da nossa “base de

dados” musical, poderá considerar-se original e sentir-se e ouvir-se como tal. Claro que para este resultado estará directamente relacionado todo o invólucro do gesto. Caso consigamos com melhor ou menor grau de focagem observar esse objecto musical de ângulos diferente, de o colocar sobre uma capa harmónica contrastante e que possa desvirtuar algum carácter que nos possa trazer reminiscências do passado à luz desta nova melodia.

A ideia de citação, como forma de trazer à luz melodias históricas é utilizado por mim em três técnicas diferentes e em 3 obras diferentes: *Preludio para Uma Noite Inverno*, *A Viagem de Sofia* e *mORtARtErlro*. Na primeira as melodias inspiradoras de Vivaldi, Mendelssohn e Debussy serviram de mote à obra e de reminiscência permanente de obras de referência do nosso léxico musical sendo que durante a peça apenas aparecem citadas directamente uma vez, como no final da obra na Flauta Transversal compasso 302. Durante o resto da obra a citação é irreconhecível passando apenas para o campo da pré-composição e neste, não na área da produção de matéria prima principalmente de alturas mas sim de inspiração de gesto, de grandeza, de perspectiva histórica.

Em *A Viagem de Sofia* a citação a *Clapping Music* é directa também apenas num compasso da obra. É um momento único de citação, consciente, assumido. Aqui dois aspectos se devem realçar: primeiro trata-se de uma citação de 1972 e segundo trata-se de uma citação não melódica mas sim do padrão rítmico que representa *Clapping Music*. Nesta obra está também presente um conceito de improvisação controlada utilizando uma notação semelhante a Donatoni (Bosseur, 2007, p.199) com indicação rítmica (quase minimal) e improvisação controlada das alturas por grupo de instrumentos. *A Viagem* está dividida em 6 grupos que estão ligados a questões de textura, capacidade de leitura e improvisação e espacialização.

Na minha peça, bem como na de Steve Reich, a temática do jogo deve ser realçada. O “Game Element” (Nyman, 2009) é um elemento que tem uma forte componente atractiva que é muito útil quando utilizada em objectivos pedagógicos. Sem tornar a peça num despropósito de indicações permanentes, nem numa performance infantilizada, a componente agrada-me e tenho notado que agrada não só aos elementos do GMC como também ao público em geral.

Em *mORtARtErlro* a citação de 3 melodias tradicionais faz-se de diferentes formas com uma oportunidade para cada uma delas ser relativamente reconhecida ao longo de todo o movimento mas nesta obra com um grau de desfocagem, descontextualização, “des-harmonização” que interessava defender e por em prática do ponto de vista técnico. O

efeito truncado do texto desvirtua a melodia tradicional e uma utilização de campos harmónicos, ritmo e *tactus* completamente diferentes contribuem para a existência do gesto novo, de um novo material musical, com carga genética histórica é certo mas desprovido do carácter original. Nesta obra é utilizada notação vocal observada em *Sequenza III* (Berio, 1987) e consolidada e explicada em Bosseur (2007, p. 99)

O conceito de improvisação controlada pode ser um pouco vasto mas para a minha obra situa-se no campo da cedência de espaço ao instrumentista para a sua participação como co-autor da obra, com a sua experiência e experimentação instrumental e por outro lado a cedência de controlo que fazemos, enquanto compositor, que depois acaba por não ser tão efectiva no aspecto em que é de novo controlada pelo lado do professor ou mastro ou ensaiador do grupo e onde são dadas indicações de controlo da improvisação que acabam por devolver algum poder sobre a obra, quer em termos estéticos, quer em termos técnicos harmónicos, melódicos, rítmicos, de textura, dinâmica e articulação. Este conceito inspirado no trabalho de Jorge Peixinho com o GMCL foi adoptado para o GMC do CRS, não só porque nos momentos de trabalho em conjunto dos dois grupos foram trabalhadas obras nesse sentido como *Sine Nomine* e *Ciclo Valsa* de Jorge Peixinho ou *Hellas IV* de Clotilde Rosa, mas porque principalmente para uma primeira abordagem pedagógica, traz alguma vantagens este tipo de obra aberta, permite uma integração directa do instrumentista independentemente do seu grau de instrumento, do seu grau de aproximação à música moderna e desenvolve o tão importante grau de à vontade com o instrumento, fora do conceito de aula de instrumento, conceito esse completamente castrador das capacidades improvisatórias ou criativas do instrumentista e bastante reduzido nas suas capacidades interpretativas por força de um modelo de mestre -> aprendiz e de uma referência forte que se quer passar directamente de professor aluno, na maior parte dos casos, uma linha dura de pensamento que não dá margem para qualquer sugestão ou caminho alternativo remetendo a capacidade interpretativa do aluno a uma capacidade de imitação de altíssimo nível.

Em termos de linguagem, estas cedências em virtude de uma improvisação controlada têm-me agradado enquanto compositor da série de obras *Intervalando* que de uma forma ou de outra possuem sempre na sua génese o espírito de obra aberta, multi-instrumental, e com recurso a improvisação controlada. A componente que provém dos elementos do GMC, que acaba por representar uma co-autoria da obra, tem melhorando de obra para obra à medida que a experiência dos alunos vai também aumentado. Há um crescente

interesse por, a par obviamente de todas as outras obras, incluir este tipo de obras nos concertos, *performances* ao vivo.

Há uma procura do momento único e sempre algo inovador que acontecerá em determinado concerto com um dos *Intervalando*. Sendo que em momento algum a improvisação deixa de ser controlada a inclusão destas obras continuará a fazer parte do trabalho sobre o projecto de implantação destas linguagens no ensino artístico. Podemos observar uma evolução clara na complexidade dos campos harmónicos, desde *Intervalando I* a *Intervalando V*, que acaba por representar um meio de comparação e de medida da evolução do domínio desta linguagem por parte dos elementos do GMC. Em *Intervalando V* houve a busca de influências exteriores - a poesia de Miguel Torga - como forma de influenciar os momentos de improvisação vindo assim uma boa parte do controlo improvisatório da interpretação de cada instrumentista sobre as palavras de Miguel Torga e, em tempo real, de uma reacção conjunta, oriunda de uma textura criada pelo somatório das diversas interpretações.

Completamente oposto mas a co-habitar no meu espírito composicional está a linguagem utilizada em *Reflexos de Um Livro*. Um linguagem que procura o “próprio eu” numa obra que procura, apesar de ter um contexto pedagógico, ter uma qualidade artística elevada. A vontade pessoal de começar a escrever quartetos de cordas é enorme. Sabemos como desde *Haydn* o género Quarteto de Cordas tem sido abordado por quase todos os compositores de referência e em todas as suas épocas. *Reflexos...* é impulsionado pela recente criação do Curso Secundário de Composição mas vem já de alguma tempo, correspondente ao equilíbrio difícil de possuir no seio do GMC um quarteto com iguais níveis de qualidade instrumental, situação que agora se estabiliza com o crescente número de alunos nas cordas graves a prosseguir os seus estudos a nível secundário. Era pois o momento certo para, em contexto de GMC, introduzir o quarteto de cordas. Era momento de inconscientemente trazer para a minha música o peso histórico de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, entre outros e de uma forma mais consciente Alban Berg, Igor Stravinsky, Anton Webern, Bela Bartók, Harrison Birtwistle, Wolfgang Rihm, Arvo Pärt, G. Kurtag, entre outros

O primeiro aspecto que condicionou a escrita foi o facto de ter conhecimento prévio de que o quarteto seria interpretado por alunos finalistas do curso secundário vocacional e não teria qualquer limitação em termos de grau de dificuldade, pois estamos a falar de instrumentistas que nesta fase da sua vida artística estão com uma desenvoltura instrumental de crescente qualidade. Assim, o carácter pedagógico desta obra vem

apenas dos seus gestos, conteúdos melódicos e harmónicos, idiomáticos e técnicos. Os gestos que procurei, a linguagem que pus ao serviço de *Reflexos* encontra o “próprio eu” com gestos de sonoridades mais ou menos tensas que nos vão conduzindo no fluido momento musical que vai narrando os acontecimentos musicais. *Reflexos* é o primeiro de vários quartetos que já estão idealizados ainda no campo da pré-composição mas que claramente abriu caminho, na minha obra, a uma unidade criativa em volta da escrita para quarteto de cordas e a uma consolidação de linguagem e definição de caminhos estéticos. O “eu” compositor nunca está definido por inteiro. Por vezes está mais focado, outras vezes mais desfocado, mas há-de ser um caminho sempre novo, sempre criativo, sempre interessante de explorar e sempre de uma satisfação interior que nos impele, compositores, a continuar a escrever, a explorar sempre mais e melhor e a divulgar, informar e formar alunos, comunidade educativa, público em geral para uma linguagem verdadeiramente moderna, verdadeiramente contemporânea, verdadeiramente da segunda década do século XXI.

CONTEXTUALIZAÇÃO, EXPLICAÇÃO E OBJECTIVOS DAS COMPOSIÇÕES SELECIONADAS

INTERVALANDO

Esta obra enquadra-se num conjunto de obras iniciais que tinha como objectivo dar aos alunos participantes no GMC um primeiro contacto com uma linguagem experimental e com uma forma de trabalho sem partitura escrita ou com um modelo de partitura como o de Intervalando. Essa é a razão principal de existir desta obra e também a razão para a incluir neste estudo. Para a concepção e ensaio desta peça foram abordadas temáticas relacionadas com a performance, a improvisação controlada, o experimentalismo, o elemento de jogo e de interacção, o silêncio, a observação, a acção e o controlo de sonoridades. A obra parte de um campo harmónico gerado por “horizontalidades” em universo de quartas perfeitas e “verticalidades” com tensões de segunda menor, sétimas e quartas aumentadas. Modelos de regras como: a) toca após um som anterior começar e termina quando esse som desaparecer; b) começa em qualquer momento, encontra um som interactivo e termina quando esse som terminar; c) comenta um som que considere interessante; d) ir desfragmentando e ir parando de tocar até nenhum som ser produzido por ninguém. Quando esta obra foi preparada pelo GMC já tinha acontecido uma experiência anterior com uma obra partilhada, do género criação partilhada, que pode ser consultada no anexo VII

MINIATURA 1. PRIMAVERA

Esta obra tinha como objectivo trazer para o seio do GMC uma obra de linguagem moderna completamente escrita. Não há espaço a nenhum momento de improvisação, controlada ou não, nem qualquer tipo de abertura. A obra tem algumas dificuldades rítmicas, de afinação e de coordenação que eram objectivos para o trabalho do grupo. A peça faz parte de um ciclo dedicado às estações do ano e no género miniatura por ser uma peça de gesto contínuo, com um discurso linear, mas de pequena dimensão e para um pequeno contingente instrumental não tradicional. A escolha destes instrumentos advém dos alunos participantes desse ano lectivo e faz parte do desafio específico de um

grupo que se programa em função dos alunos que entram e saem naturalmente em cada ano lectivo.

ELOS: o desafio e o conceito.

Esta peça foi escrita ao abrigo de uma parceria estabelecida com a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal e mostrou-se uma verdadeira parceria artística e uma experiência extremamente enriquecedora para todos. Em primeiro lugar destacar que quer eu quer a coreógrafa temos afinidades artísticas desde os tempos de escola secundária em que partilhávamos a turma de elite artística da escola, a turma onde punham os alunos da Academia de Dança, do Conservatório, os atletas de alta competição e preenchida com alguns filhos de influentes da nossa sociedade que procuravam assim um horário de luxo⁷, horário esse que foi pensado para aqueles que complementavam a sua formação artística noutra área e principalmente para as alunas da ADC que tinham, e têm ainda hoje, uma carga horário muito pesada.

De facto, a obra no seu todo foi concebida em conjunto. Houve um primeiro dia em que eu, sem uma única nota escrita no papel, aponte gestos, traços, desenhos, esquemas, sensações de alguns passos e movimentos que o corpo de bailado desenhou de acordo com uma montagem inicial da coreógrafa. Trocámos ideias sobre objectivos, ideias base, filosofias, durações, e até presenças de géneros. Quero com isto dizer: na mente da coreógrafa estava a ideia fixa de que deveria haver um quadro só de mulheres e um só de homens.

Com estes dados e durante cerca de três semanas escrevi a base da peça, vários quadros diferentes, vários momentos diferentes, gestos, texturas, cores. Estava já decidido que a interpretação iria acontecer ao vivo, pelas mãos do GMC-CRS, nesse ano composto por três Violinos, uma Viola de Arco e Piano. Também ficou de imediato decidido que a espacialização em cena teria relação directa com o género. Assim: três Violinistas mulheres à esquerda de Cena e dois homens, Viola e Piano, à direita de Cena. As maquetas foram sendo tocadas, os gestos coreografados. Muitas coisas bateram certo à primeira, o que significou para mim um olhar para o gesto na mesma perspectiva de raciocínio. Seguem-se depois mais ensaios, definições de quadros, que acabaram por ficar em quatro, e corte e costura compatível com algum mosaico que tinha previsto para

⁷ Hoje em dia este cenário é quase cómico, dada a realidade em mutação das nossas escolas. As importantes reformas do ensino artístico mencionadas no capítulo 2, transformaram em normal e articulado o que era um luxo em 1990/91.

poder manipular mais facilmente aquilo que era para mim uma preocupação desde o início: as contagens, durações e sincronismo da música com o movimento.

O nome de ELOS foi uma escolha minha com base na ligação que tinha com a coreógrafa, que, entretanto, nunca mais vira em quase dez anos, mas que está a fazer um percurso muito similar ao meu, na área da dança.

ELOS entre os bailarinos e os músicos.

ELOS entre a música e a dança.

ELOS entre os homens e as mulheres.

ELOS entre a origem e o fim.

ELOS escrito com quatro letras, dançado em quatro quadros, com três pares de personagens principais mais os músicos

ELOS com 4 músicos em cena.

Enfim, a numerologia não esteve de facto ausente de todo este processo.

ELOS: a música

Do ponto de vista estritamente musical a minha escrita oscila entre a complexidade e frieza iniciais, como na origem da vida - sem movimento, com a luta pela vida a representar uma gradual focagem até ao florescer de um novo gesto. Um segundo quadro só dançado por homens de uma forma caricaturada, evocando gesto de “macho latino”, de movimentos estereotipados, e até de movimentos efeminados, reservados apenas a bailarinas. Para este quadro a música faz uma paródia de igual forma caricaturada, recorrendo a gestos tonais absurdos que são pontuados por referências mais ou menos evidentes de momentos de toda a obra. Segue-se um quadro exclusivamente feminino onde a melancolia da Viola de Arco desenha um contorno, um *leitmotiv*, que acompanhado ao Piano viaja por um lirismo quase neo-romântico interpretado só por homens. A peça termina com um quadro geral onde a síntese de ideias e mistura de objectos musicais com diferentes “acompanhamentos” é compatível com uma movimentação também ela a sintetizar o discurso e a consolidar a ideia artística subjacente a toda a obra.

Tive oportunidade de ser eu próprio também a interpretar a peça ao Piano e a experiência foi bastante interessante levando-me a reflectir profundamente sobre os caminhos a seguir, do ponto de vista da escrita musical, e a testar esta questão que me parecia, em 2010, uma tendência da fusão. Mas com uma consciência importante: estudar o passado fazendo um ponto de situação é essencial para perceber e enquadrar o futuro e todas as

técnicas de composição, que cada vez mais me parecem intemporais e adaptáveis a qualquer linguagem. Fazer reviver os contextos históricos tardios, citando-os, abre caminho, mostra e faz-nos tomar consciência do que foi feito para poder perspectivar o que fazer. Pensava à época, que este exercício consistiria um dos caminhos para o futuro da música contemporânea em Portugal.

PRELÚDIO PARA UMA NOITE DE INVERNO

Nesta obra o objectivo foi estrear uma obra, pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, aquando da sua visita à cidade de Setúbal e respectivo workshop. A concorrer na mesma obra encontramos objectivos pedagógicos para o GMC - muito úteis para uma melhor compreensão de conteúdos técnicos nas obras, também escritas por mim, enquanto figura de professor e preocupações com a construção de uma obra de qualidade profissional. Neste momento, para o exterior, a dualidade professor do grupo de música contemporânea / compositor para o GMCL ficam expostas e esta é uma oportunidade a não perder. Do ponto de vista de conceito a abordagem tem uma enorme vantagem. Estamos a escrever para um grupo com 40 anos de experiência e para músicos profissionais com enorme especialização em música contemporânea. A qualidade da obra, que colocará António Laertes entre nomes como Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Christopher Bochmann, Isabel Soveral, Constança Capdeville, Carlos Caires, Luis Tinoco, Carlos Marecos, Sérgio Azevedo, entre outros, tem de ser assegurada e sendo o objectivo a estreia no Salão Nobre dos Paços do Concelho da Cidade de Setúbal, os aspectos de inteligibilidade terão de ser salvaguardados sob pena do efeito compulsivo de novidade que este concerto trouxe a Setúbal se perderem numa complexidade de linguagem, informação e estética que têm, demasiadas vezes, o efeito perverso de repulsa pela música e de desconhecimento.

Pensámos para esta obra em três obras musicais que poderiam inspirar o gesto inicial e configurar uma referência temporal cronológica e quase etnomusicológica. Essas obras acabam por ser citadas transversalmente quer no título da obra quer no final da mesma. São elas: *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, *Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelsohn e *Inverno das 4 Estações* de A. Vivaldi.

O gesto inicial da peça dá o mote à construção de atmosferas sonoras construídas sobre controlos intervalares localizados e efeitos sonoros típicos dos instrumentos Flauta

Transversal e Clarinete Baixo. Este gesto é interpretado na Marimba com um *tremolo* prolongado que vai tendo nuances dinâmicas à medida que a peça avança.

Mais à frente encontramos uma Valsa, momento sobre o qual os instrumentos solistas do GMCL interpretam pequenas linhas solísticas que depois são apreendidas pelos restantes instrumentos e combinadas em forma mosaico.

A peça em arco termina com a ionização do gesto inicial da Marimba sendo que aí podemos identificar as citações das obras pilares de inspiração e respirar um gesto final com força conclusiva, convergente e apoiada.

A VIAGEM DE SOFIA

Esta obra foi especialmente escrita para o projecto que o GMC tem vindo a desenvolver com os alunos do Externato Rumo ao Sucesso. Esse alunos são alunos do ensino especial e por conseguinte o objectivo da peça é que possa ser interpretada por alunos do GMC com inegáveis capacidades musicais mais desenvolvidas e por alunos do Rumo ao Sucesso com diferenças nas capacidades de leitura e interpretação instrumental mas com um enorme poder de adaptação e uma capacidade de memorização e reprodução quase mecânica absolutamente fantásticas. Conhecendo esta mecânica de organização a peça parte de uma citação de *Clapping Music* de Steve Reich, para se desenvolver num conjunto de blocos rítmicos a ser interpretados por instrumentos tradicionais, percussões corporais e o instrumento especial *Skoog*. O GMC, com os alunos do RS formam, para esta peça, um ensemble integracionista onde a linguagem universal da música não encontra diferenças. A estratégia de utilização de blocos rítmicos sem altura definida do som permite que se emita apenas um som percutido ou uma nota improvisada para o mesmo compasso, originando assim uma diversidade sonora única.

mORtaTerlrO

Nesta obra o objectivo foi utilizar três canções tradicionais portuguesas. Aliás: as três canções escolhidas serão utilizadas para um ciclo de peças em que o objectivo é o tratamento diferenciado e original das tradições portuguesas. O Mortatedeiro é a primeira destas peças. O tratamento dado às melodias consistia no tratamento sonoro oriundo do som das próprias palavras depois de truncadas com o objectivo da perda da inteligibilidade do texto e assim uma grande perda de identidade e carácter. É uma situação assumida para esta peças, que, depois de passar por gestos que nos conduzem às paisagens nacionais de onde as melodias são originárias, nos traz, à luz da nossa

audição tradicional, blocos de música onde o carácter da melodia é perfeitamente identificável.

INTERVALANDO V

O ciclo de peças *Intervalando* vai já na número V. Os objectivos, apesar de algumas nuances, são os de preparar os alunos do GMC para a execução de obras abertas, com blocos de improvisação com ou sem duração predefinida, com mais ou menos notas dadas ou gestos indicados na partitura. Há sempre um guião de execução que dá instruções sobre objectivos, sonoridades, duração e indicações do maestro. Para este *Intervalando V* foi utilizado como base uma selecção de poemas de Miguel Torga que devem impregnar os músicos e os ouvintes com as intenções sonoras e dinâmicas das próprias palavras.

Os poemas seleccionados para esta obra encontram-se no Anexo VIII.

A obra nunca será interpretada de forma igual. Esta ausência de controlo por parte do compositor pode ter desvantagens. Mas neste contexto não. O compositor/professor/maestro do GMC no seu triplo papel acaba por assegurar que, de uma forma ou de outra, são as suas ideias as que serão interpretadas. Neste papel o compositor/professor possui as ferramentas necessárias para educar a improvisação do aluno. Neste caso em particular optámos por uma educação para o comentário sonoro, para uma reacção sonora às palavras. Foram definidas ordens de entrada das diversas texturas e assim controlada a massa sonora. Foram definidas um conjunto de harmonias sem duração atribuída que aqui se reproduzem e que consistiam o campo harmónico base onde a peça teria de terminar. Faz-se assim uma focagem final que naturalmente transmite ao ouvinte, apesar do conhecimento prévio de que se trata de uma obra aberta, uma noção de organização, hierarquia e definição musical que sempre encontram na maior parte das obras musicais independentemente da sua linguagem, estética ou estilo. Para além da aprendizagem no campo da improvisação, há também uma aprendizagem no campo da improvisação de acompanhamento. Esta definição remete para uma situação em que o aluno tem de controlar a textura que está a ser produzida, sabe que outro ou outros elementos da textura resultante têm um papel solista ou de voz principal e tem de, em tempo real, interagir com eles sem se sobrepor e sem que as suas intervenções sejam deslocadas do universo sonoro entretanto adquirido.

REFLEXOS DE UM LIVRO

Esta é a primeira obra escrita no contexto pedagógico do 1º curso secundário de composição do Conservatório Regional de Setúbal. O desafio lançado aos alunos de composição implicava a escrita de um movimento para quarteto de cordas. Foram abordados diversos aspectos técnicos e estéticos e também aspectos relacionados com o ideomatismo de escrita e a construção formal do exercício. Como compositor cabia a António Laertes escrever uma obra que por seu lado tivesse o mesmo ponto de partida pedagógico mas fosse uma obra de qualidade profissional que pudesse mostrar aos alunos debutantes e também ao público o sentido de uma obra para quarteto de cordas actual e o fim de um percurso que agora outros iniciam e que será sempre um processo em construção, o caminho a trilhar e uma aprendizagem constante.

Em *Reflexos de Um Livro* foram utilizados campos harmónicos bem definidos que transmitissem uma clareza de gesto e consistência da obra. Foram utilizados recursos básicos da escrita para cordas com *tremolo*, *pizzicato*, *sul pont.* diversas mudanças de arcada e golpes de arco.

SUITE DA PULCINELLA

Dadas as características próprias do GMC, que todos os anos se molda a novos contingentes instrumentais, como podemos observar no capítulo três, é sempre necessário transcrever, re-orquestrar, adaptar excertos ou obras completas de referência e que o GMC tem como objectivo trabalhar, aumentando assim o seu léxico musical, consolidando-o com as obras referenciais de cada corrente, estética, técnica ou linguagem. Apesar de ser uma situação imposta, em virtude do próprio funcionamento do grupo em anos lectivos, mantém-se o espírito de temporada, havendo obras que fazem já parte do “ADN” do grupo. Este constrangimento sai assim reforçado como oportunidade para o trabalho técnico composicional de arranjo, incidindo sobre o variadíssimo repertório disponível para outras formações e a praticamente inexistência de repertório para a tipologia de formação do GMC.

É nesta óptica de pensamento e com estes objectivos aqui descritos que se enquadra a “Suite da Pulcinella” que muito bem sabemos, sendo uma obra neoclássica, acaba por funcionar como resumo musical de uma história da música que toca no início do repertório que o GMC interpreta habitualmente. A *Pulcinella* é uma obra cheia de requintes de orquestração e a principal dificuldade foi a de substituir as palhetas duplas - instrumentos

completamente inexistentes no CRS - por instrumentos disponíveis no GMC que assumissem esse papel sem desvirtuar os objectivos orquestrais iniciais de Stravinsky. A obra é sempre muito bem acolhida, o seu carácter é indiscutivelmente jocoso e rococó mas as componentes técnicas e idiomáticas de escrita são extremamente contemporâneas e de uma exigência individual interessante e desafiante, principalmente para os instrumentistas/alunos de cordas.

VOLTA AO MUNDO EM 8 NATAIS

Esta obra foi criada para o Concerto de Natal da Escola (CRS) e numa perspectiva pedagógica, educativa e lúdica. Foi preparado um conjunto de 8 variações sobre um tema de Natal tradicional sobejamente conhecido de todo o público, antecedidas por um excerto musical da obra representativa desse compositor ou técnica. Foram citados J. S. Bach, L. v Beethoven, G. Mahler, C. Debussy, A. Webern, O. Messiaen e Duke Elighton. Após apresentar ao público o “som” de cada um dos exemplos musicais retirados de obras de referência como o coral *Christ lag in todesbanden* de Bach ou o *Quarteto op. 18 nº 1* de Beethoven, passando por *Prelude à l'après-midi d'un faune* de Debussy ou *Variations op.21* de A. Webern são apresentadas as variações idiomáticas a soar a cada um dos compositores citados. As várias técnicas de citação justapõem-se aqui a técnicas de variação estilística levando o ouvinte por uma viagem histórica e construindo uma ideia sonora muito específica de cada compositor, agora aplicada sobre a melodia de Natal *We wish you a Merry Christmas*.

EXCERTO DE “INTERVALANDO”⁸

Para partitura completa *vide* Anexo XI

The image displays a musical score for an excerpt titled "Intervalando". The score is arranged in five systems, each with a different instrument or section. The first system includes Flute and Clarinet in Bb 1, both starting with a dynamic marking of 'A'. The second system includes Flute and Clarinet in Bb 1, with a dynamic marking of '2'. The third system includes Violin 1, Violin 2, Violin 3, and Violin 4, with dynamic markings of 'B1' and 'B2'. The fourth system includes Violin 1, with a dynamic marking of '4'. The notation consists of treble clefs, whole notes, and various accidentals (sharps, flats, naturals) across the staves.

⁸ Excerto de “Intervalando”. Exercício escrito para o contexto aula/ensaio em que se pretendia abordar a temática de obra aberta, improvisação, relação intervalar, espectro, entre outros...

PARTITURA DE “MINIATURA”

Score
PARA O GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
DO CONSERVATÓRIO REGIONAL DE SETÚBAL

MINIATURAS

I. PRIMAVERA

ANTÓNIO LAERTES

Flute
Clarinet in B \flat 1
Clarinet in B \flat 2
Clarinet in B \flat 3
Baritone Sax.
Violin 1
Violin 2
Violin 3
Violin 4

©2009, ALAERTES

The image displays a musical score for a piece titled "MINIATURAS". The score is arranged in a system with five systems of staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet in B-flat 2 (B♭ Cl. 2), Clarinet in B-flat 3 (B♭ Cl. 3), Bassoon (B. Sx.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), and Violin 4 (Vln. 4). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics are indicated by *mf*, *p*, *f*, and *pp*. The score is marked with a rehearsal mark '7' at the beginning of the first staff. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

12

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Sx.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

mf

mf

p

f

f

ff

pp

p

f

f

ff

17 *rall....*

Fl.

B^b Cl. 1

B^b Cl. 2

B^b Cl. 3

B. Sx.

17 *rall....*

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

ppp

ppp

ppp

ppp

22

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Sx.

22

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

The image displays a musical score for a piece titled "MINIATURAS". The score is arranged in two systems. The first system contains five staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), and Bassoon (B. Sx.). The second system contains four staves for Violins (Vln. 1, 2, 3, 4). The music begins at measure 27. The Flute part is mostly silent, with a few notes in measure 28. The B♭ Clarinet 1 part has a melodic line starting in measure 27. The B♭ Clarinet 2 part has a melodic line starting in measure 28. The B♭ Clarinet 3 part has a melodic line starting in measure 27. The Bassoon part is mostly silent. The Violin parts have a melodic line starting in measure 27. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

33

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Sx.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Musical score for Miniaturas, measures 40-43. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), and Bassoon (B. Sx.). The second system includes parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), and Violin 4 (Vln. 4). The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 3/4. The score features various musical notations including accents (>), slurs, and triplets (marked with a '3'). The Flute and Clarinet parts have a melodic line with accents and slurs. The Bassoon part has a rhythmic pattern with slurs. The Violin parts have a melodic line with accents and slurs, and some parts have 'arco' markings above them. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each instrument.

44

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Sx.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

arco

pizz.

f

pp

f (II)

f (III)

f (IV)

f pizz.

f pizz.

f pizz.

EXCERTO DE “ELOS”⁹ Para partitura completa vide Anexo XII

4 ELOS

Vln. 1
Vln. 2
Vln. 3
Vla.
Pno.

46

ff *arco* *ppco* *p*

56

ff *pizz.* *sfz*

⁹ Estes excertos pertencem à peça “ELOS” fruto de um projecto coreográfico de raiz, interpretado ao vivo pelo Grupo de Música Contemporânea do Conservatório Regional de Setúbal e pela Academia de Dança Contemporânea de Setúbal. Esta peça já foi levada à cena três vezes consecutivas e novamente no dia 18 de Dezembro de 2010, no Fórum Municipal da Moita.

64 *pizz.* ELOS 5

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

ppp

72 *arco*

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

f

f

PARTITURA DE “PRELUDIO PARA UMA NOITE DE INVERNO” DE ANTÓNIO LAERTES

Devido ao formato diferente a partitura completa está no anexo X deixando aqui a reprodução da segunda página da partitura.

PRELÚDIO PARA UMA NOITE DE INVERNO

Esta peça foi escrita propositadamente para o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, aquando da sua visita, à cidade de Setúbal.

Ao pensar neste Prelúdio quis em primeiro lugar homenagear o grupo e o seu fundador e em segundo lugar tentar encontrar um registo que fosse ao encontro das expectativas de um grupo com uma longevidade, experiência, talento e domínio técnico individual notáveis.

O simbolismo da Harpa, para o GMCL, fez-me atribuir a este instrumento a revelação dos diferentes campos harmónicos e o significado dos seus intervalos componentes. Lembrando-me um pouco do trabalho que Jorge Peixinho fazia magistralmente com o grupo, deixei à liberdade de interpretação dos instrumentistas uma secção de cânone nas cordas.

Por último a paródia, induzida logo a partir do título da obra, inspira o carácter desta peça que tenho o prazer de ver estreada pelo Grupo de Musica Contemporânea de Lisboa.

Para o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa

PARTITURA DE “A VIAGEM DE SOFIA”

Peça para o Festival de Música de Setúbal
GMC + Rumo ao Sucesso

A Viagem de Sofia

António Laertes

5

5

5

5

5

5

2014©ALAEERTES

2

A Viagem de Sofia

The musical score for 'A Viagem de Sofia' is presented on six systems of staves. The first system (measures 9-12) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The second system (measures 13-16) continues this pattern. The third system (measures 17-20) shows a change in the rhythmic structure. The fourth system (measures 21-24) features a more active melodic line. The fifth system (measures 25-28) continues the melodic development. The sixth system (measures 29-32) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as stems, beams, and rests, and is marked with a 4/4 time signature.

PARTITURA DE “mORtARtErIro”

mORtARtErIro - 3 Tradições Portuguesas

António Laertes

Lento

Flute

Bass Clarinet

Mezzo-Soprano

Violin

Viola

Cello

Moderato (♩ = c. 100)

Fl.

B. Cl.

Mezzo

Vln.

Vla.

Vc.

©2014, Alaertes

2
15

mORtARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

Fl. *p sfz p sfz p sfz*

B. Cl. *p sfz p sfz p sfz*

Mezzo *p*
Mor - tar te - ri - ro xo, Mor - tar te - ri - ro xo,

Vln. *f* pizz. arco

Vla. *f* pizz. arco

Vc. *f* pizz. arco

22

Fl. *p sfz p sfz p*

B. Cl. *p sfz p sfz p*

Mezzo *p*
Mor - tar te - ri - ro xo. Te da mo

Vln.

Vla.

Vc.

©2014, Alaertes

mORTARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

3

Musical score for measures 29-35. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Mezzo-soprano (Mezzo), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 29-35. Dynamics: *sfz*, *p*, *sfz*, *p*.
- B. Cl.:** Measures 29-35. Dynamics: *sfz*, *p*, *sfz*, *p*.
- Mezzo:** Measures 29-35. Lyrics: "zo xo lá,".
- Vln.:** Measures 29-35. Dynamics: *f*, *p*. Performance markings: *pizz.*, *arco*.
- Vla.:** Measures 29-35. Dynamics: *f*, *p*. Performance markings: *pizz.*, *arco*.
- Vc.:** Measures 29-35. Dynamics: *f*, *p*. Performance markings: *pizz.*, *arco*.

Musical score for measures 36-42. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Mezzo-soprano (Mezzo), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 36-42. Dynamics: *sfz*, *mf*.
- B. Cl.:** Measures 36-42. Dynamics: *sfz*, *f*.
- Mezzo:** Measures 36-42. Lyrics: "Te da mo zo,".
- Vln.:** Measures 36-42. Dynamics: *f*. Performance markings: *pizz.*, *arco*.
- Vla.:** Measures 36-42. Dynamics: *f*. Performance markings: *pizz.*, *arco*.
- Vc.:** Measures 36-42. Dynamics: *f*. Performance markings: *pizz.*, *arco*.

©2014, Alaertes

4 mORTArErIrO - 3 Tradições Portuguesas

Fl. *mf* *f*

B. Cl. *f* *f*

Mezzo *mf* *f*
Te da mo zo xo lá, Não Eu Vem Vim me - Eu Eu

Vln. *f* *f*
pizz. arco

Vla. *f* *f*
pizz. arco

Vc. *f* *f*
pizz. arco

Fl. *ff*

B. Cl. *f* *ff*

Mezzo *mf* *ff*
não, Te da mo zo xo lá Lí - rio.

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

©2014, Alaertes

mORTARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

5

Musical score for measures 54-59. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Mezzo-soprano (Mezzo), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part features dynamic markings of *p*, *sfz*, *p*, and *sfz*. The Bass Clarinet part features *p*, *sfz*, *p*, *sfz*, and *mp*. The Mezzo-soprano part has the lyrics "Te dá mo zo" and a *pizz.* marking. The Violin and Viola parts feature *p* and *ff* markings, with *pizz.* markings for the Viola. The Violoncello part features *p* and *ff* markings.

Musical score for measures 60-65. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Mezzo-soprano (Mezzo), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part features *mf* and *f* markings. The Bass Clarinet part features *p* and *pp* markings. The Mezzo-soprano part has the lyrics "Mor - tar te ri ro." and *pp* markings. The Violin, Viola, and Violoncello parts feature *f* markings and *arco* markings.

©2014, Alaertes

6 mORtARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

66

Fl. *pp* *pp* *sfz* *pp* *sfz*

B. Cl. *pp* *sfz* *pp* *sfz*

Mezzo

Vln. *p* *p* *pp*

Vla. *p* *p* *pp*

Vc. *p* *p* *pp*

♩. = 66

72

Fl. *f*

B. Cl. *f*

Mezzo

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

©2014, Alaertes

mORtARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas 7

83

Fl.

B. Cl.

Mezzo

Vln.

Vla.

Vc.

ff

Pur bei-

93

Fl.

B. Cl.

Mezzo

Vln.

Vla.

Vc.

lar el pin - ga-cho pin - ga-cho pin - ga - cho lar pin-ga-cho pin - ga-cho pin - ga-cho Bei - la pin - ga-cho pin-ga-cho

f

©2014, Alaertes

8 mORtARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

Fl. 8

B. Cl. 8

Mezzo 104

Vln. 104

Vla. 104

Vc. 104

pin - ga cho lar Bei - la pin - ga - cho pin - ga - cho pin - ga - cho pin - ga - cho pin - ga - cho pin - ga - cho pin - ga - cho pin ga -

Fl. 115

B. Cl. 115

Mezzo 115

Vln. 115

Vla. 115

Vc. 115

cho lar pin - ga - cho pin - ga - cho pin - ga - cho lar pin - ga - cho pin - ga - cho pin - ga - cho lar. f

©2014, Alaertes

mORTARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

126

Fl.

B. Cl.

Mezzo

Vln.

Vla.

Vc.

f

9

136

Fl.

B. Cl.

Mezzo

Vln.

Vla.

Vc.

cho - ga - pin lar cho-

©2014, Alaertes

10
147

mORtARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

Fl.

B. Cl.

Mezzo

147

ga pin cho - ga - pin bei - lar bei - lar pin - ga - cho cho - pin - gar pur bei pin - ga - cho ga - pin - cho lar

Vln.

Vla.

Vc.

157

Fl.

B. Cl.

Mezzo

157

Vln.

Vla.

Vc.

p

p

p

©2014, Alaertes

mORTARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

11

Musical score for measures 163-169. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Mezzo-soprano (Mezzo), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Mezzo part has the lyrics "pin - ga -" at the end of the line.

Musical score for measures 170-176. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Mezzo-soprano (Mezzo), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Mezzo part has the lyrics "cho pur bei - lar pin-ca - cho pin - cho" and "pin - ga bei - lar pin-ga-cho pin - ga -".

©2014, Alaertes

12 mORtARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

Fl. *mf*

B. Cl. *mf*

Mezzo
cho pin - ga cho pur bei - lar pin - ga - cho pin - ga - cho

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

191

Fl. *ff*

B. Cl. *ff*

Mezzo

Vln. *ff* *f*

Vla. *ff* *f*

Vc. *ff* *f*

©2014, Alaertes

mORtARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas Moderato (♩ = c. 100) 13

201

Fl. *f* *p*

B. Cl. *p*

Mezzo

Vln.

Vla.

Vc. *p*

211

Fl. *f* *p* *p* *f*

B. Cl. *f* *p* *p* *f*

Mezzo

Vln. *p* *f* *pizz.* *arco* *p* *f*

Vla. *p* *f* *pizz.* *arco* *p* *f*

Vc. *f* *p* *pizz.* *arco* *p* *f*

Eh

©2014, Alaertes

mORTARtErRO - 3 Tradições Portuguesas

15

241

Fl.

B. Cl.

Mezzo

Vln.

Vla.

Vc.

mf

pizz.

arco

pizz.

Eh, Ma-ra-ga-to son, To le ne Ma-ra-ga-to son, di me na de

251

Fl.

B. Cl.

Mezzo

Vln.

Vla.

Vc.

p

p

arco

p

arco

p

ff

Ma-ra-ga-to son no go ne mim Ma-ra-ga-to son, no go ne mim.

©2014, Alaertes

16
260

mORtARtErIrO - 3 Tradições Portuguesas

Fl.
B. Cl.
Mezzo
Vln.
Vla.
Vc.

ff *p* *p* *ff* *pp* *ppp*

ff *p* *ff* *mf*

260

pizz. arco pizz. arco

Eh, Ma-ra-ga-to son. —

ff *pp* *ppp*

arco pizz. arco *ff* *pp* *ppp*

pizz. arco *pp* *ppp*

ff *pp* *ppp*

PARTITURA DE “INTERVALANDO V”

8

INTERVALANDO V

The musical score is for the piece "Intervalando V" and is on page 8. It is written in 4/4 time and features a variety of instruments. The score includes parts for Violin I and II, Viola I and II, Guitar, Violoncello, Flute, B♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Piano 1, Piano 2, and Vibraphone. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with chord symbols (PI, AI, D1+B1, CI, B1) placed above the notes to indicate the harmonic structure. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with strings at the top, woodwinds in the middle, and piano and vibraphone at the bottom.

©2014, ALAERTES

PARTITURA DE “REFLEXOS DE UM LIVRO”

Score

Reflexos de um Livro

para a Abertura do 1º Curso Secundário de Composição
do Conservatório Regional de Setúbal

António Laertes

Adagio ♩ = 40

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

8

15

©2015, Alaertes

Reflexos de um Livro

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Reflexos de um Livro pizz³

The musical score is presented in four systems, each with four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

- System 1 (Measures 36-42):** Vln. I starts with a melodic line, Vln. II with a rhythmic pattern, Vla. with a similar rhythmic pattern, and Vc. with a bass line. Dynamics include *f* and *pizz.*
- System 2 (Measures 43-46):** Vln. I has a melodic line with *pp* and *f* dynamics. Vln. II has a rhythmic pattern with *f* and *ppp* dynamics. Vla. and Vc. have rhythmic patterns with *f* and *ff* dynamics.
- System 3 (Measures 47-50):** Vln. I has a melodic line with *pp*, *f*, *mf*, and *p* dynamics. Vln. II has a rhythmic pattern with *f* and *p* dynamics. Vla. and Vc. have rhythmic patterns with *f*, *mf*, and *p* dynamics. *arco* markings are present above the strings.
- System 4 (Measures 51-54):** Vln. I has a melodic line with *ff* and *sfz p* dynamics. Vln. II has a rhythmic pattern with *ff* and *sfz p* dynamics. Vla. and Vc. have rhythmic patterns with *ff* and *sfz p* dynamics.

4 Reflexos de um Livro

56

Vln. I
p sfz p sfz p sfz p sfz p *sfz subito p > pp*

Vln. II
p sfz p sfz p sfz p sfz p *sfz subito p*

Vla.
p sfz p sfz p sfz p sfz p *sfz subito p*

Vc.
p sfz p sfz p sfz p sfz p *ff sf subito p ff*

63

Vln. I
sfz subito p > pp sfz subito p > pp f pizz.

Vln. II
sfz subito p sfz subito p sfz subito p sfz subito p *f pizz.*

Vla.
sfz subito p sfz subito p sfz subito p sfz subito p *f pizz.*

Vc.
sf subito p > ff sf subito p > f

EXCERTO DE “SUITE DA PULCINELLA” DE IGOR STRAVINSKY, TRANSCRIÇÃO/ ARRANJO PARA GMC DE ANTÓNIO LAERTES

Para partitura completa *vide* Anexo XIII

SUITE DE PULCINELLA 7

The musical score is arranged for a chamber ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trombone (Trgl.), Xylophone (Xyl.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *p*, *mf*, and *f*. The score shows measures 37 through 42. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

EXCERTO DE “VOLTA AO MUNDO EM 8 NATAIS” Partitura completa Anexo XIV

28

Volta ao Mundo em 8 Natais

226

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

f

mp

f

LUZ: FORTE, GUITARRAS E VLC.
MIC OFF

pizz.

©2014, Alaertes

36

Volta ao Mundo em 8 Natais

287

Fl. *ff* *rit.* *ppp* *fff*

B♭ Cl. *ff* *ppp* *fff*

A. Sx. *ff* *ppp* *fff*

Mrb.

287

Acc. *pppp* *prato susp.* *fff*

x. Perc. *pppp* *BLACK OUT!!!* *fade out GUIZOS*

Gtr. *ff* *pppp* *fff*

Pno. I *ff* *ppp* *fff*

Pno. 2 *ff* *ppp* *fff*

Vln. I *ff* *ppp* *fff*

Vln. II *ff* *ppp* *fff*

Vla. *ff* *ppp* *fff*

Vc. *ff* *ppp* *fff*

©2014, Alaertes

QUADRO RESUMO DAS COMPOSIÇÕES INCLUÍDAS E RESPECTIVOS OBJECTIVOS PEDAGÓGICOS

Neste quadro incluem-se as obras que seleccionámos para incluir nesta dissertação bem como os seus principais objectivos pedagógicos.

Quadro resumo das composições e respectivos objectivos pedagógicos	
OBRAS	OBJECTIVOS e FUNÇÃO DA PEÇA
<i>INTERVALANDO</i>	Introduzir o controlo intervalar auditivo. Dominar o conceito de Obra Aberta. Desenvolver as técnicas de improvisação controlada Dominar o controlo das texturas que vão acontecendo em tempo real. Controlar elementos aleatórios.
<i>MINIATURA</i>	Melhor a capacidade de resposta a aspectos rítmicos mais irregulares. Desenvolver as capacidades de sincronização. Desenvolver a capacidade de leitura.
<i>ELOS</i>	Estimular a interacção com outras expressões artísticas - neste caso a Dança. Promover a relação com outras técnicas performativas. Reconhecer técnicas de auto-citação e caricatura musical. Desenvolver aspectos de sincronização músicos-músicos e músicos-bailarinos.
<i>PRELÚDIO PARA UMA NOITE DE INVERNO</i>	Desenvolver a abordagem a uma obra de qualidade artística. Absorver a exposição de aspectos técnicos referenciais para a prática instrumental individual e em grupo. Reconhecer técnicas de citação. Promover aspectos de afinação e linguagem moderna.

Quadro resumo das composições e respectivos objectivos pedagógicos	
OBRAS	OBJECTIVOS e FUNÇÃO DA PEÇA
<i>A VIAGEM DE SOFIA</i>	<p>Contactar com perspectivas integracionista.</p> <p>Dominar técnicas de improvisação controlada.</p> <p>Desenvolver técnicas de relação com outras sonoridades e texturas.</p> <p>Abordagem a técnica e estética minimalista.</p> <p>Reconhecer e dominar processos de citação.</p> <p>Desenvolver capacidades rítmicas e de sincronização.</p>
<i>mORtARtErIrO</i>	<p>Abordagem da música tradicional portuguesa.</p> <p>Tratamento da canção tradicional portuguesa.</p> <p>Criação de ambientes e paisagens sonoras inspiradas em carácter e texto tradicional.</p> <p>Desenvolver leitura, afinação e sincronização de música de linguagem moderna.</p> <p>Abordar técnicas de sonoridades bocais.</p>
<i>INTERVALANDO V Sobre Poemas de Miguel Torga</i>	<p>Desenvolver o controlo intervalar auditivo.</p> <p>Desenvolver técnicas de texturas e obra aberta.</p> <p>Desenvolver técnicas de improvisação controlada.</p> <p>Promover a influência do texto nos elementos, texturas, relações intervalares e ritmo a improvisar.</p> <p>Incutir o uso de Percussão Vocal e efeitos sonoros.</p>
<i>REFLEXOS DE UM LIVRO</i>	<p>Dominar a leitura e compreensão de obra de qualidade artística e dificuldade acrescida.</p> <p>Consolidar o ideomatismo de escrita para quarteto de cordas.</p> <p>Dominar aspectos técnicas específicos da escrita para cordas.</p> <p>Percepcionar os campos harmónicos, gestos e forma da peça.</p> <p>Dominar os aspectos de afinação e sincronização.</p>
<i>SUITE DA PULCINELLA</i>	<p>Promover o aumento do léxico musical.</p> <p>Promover a abordagem à corrente Neoclássica.</p> <p>Percepcionar aspectos relacionados com Orquestração/Arranjo/Transcrição.</p> <p>Dominar aspectos de afinação e ritmo.</p>

Quadro resumo das composições e respectivos objectivos pedagógicos	
OBRAS	OBJECTIVOS e FUNÇÃO DA PEÇA
<i>VOLTA AO MUNDO EM 8 NATAIS</i>	Abordagem à técnica de Variação de Tema. Reconhecer variações inspiradas em diferentes técnicas de composição do séc. XX Promover o aumento do conhecimento da História da Música e do repertório musical de referência. Dominar questões de afinação e ritmo. Percepcionar diferentes estéticas. Dominar diferentes técnicas, correntes e linguagens da música do séc. XX

Tabela 12 - Quadro resumo das composições e respectivos objectivos pedagógicos

5. ANÁLISE DOS DADOS RECOLHIDOS

ANÁLISE ÀS ENTREVISTAS REALIZADAS EM 2010

Análise quantitativa aos dados recolhidos em 2010:

Nos dois primeiros gráficos podemos observar o número de alunos participantes e respectivos graus de instrumento. Devemos de imediato realçar o facto desta análise ter sido realizada sobre os primeiros dois anos do GMC - anos lectivos 2008-2009 e 2009-2010 - e dos alunos terem terminado os seus estudos no CRS nesses anos lectivos, o que levou ao abandono natural do GMC. Também tornou mais difícil a recolha de dados dada a dispersão geográfica dos alunos e o facto de apenas um ter prosseguido os seus estudos de música a nível superior.

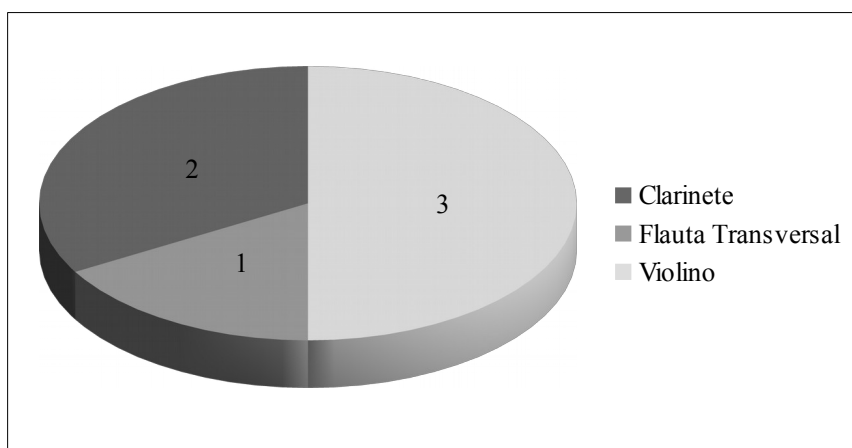


Gráfico 1 - Instrumentos dos alunos do GMC (entrevistas 2010)

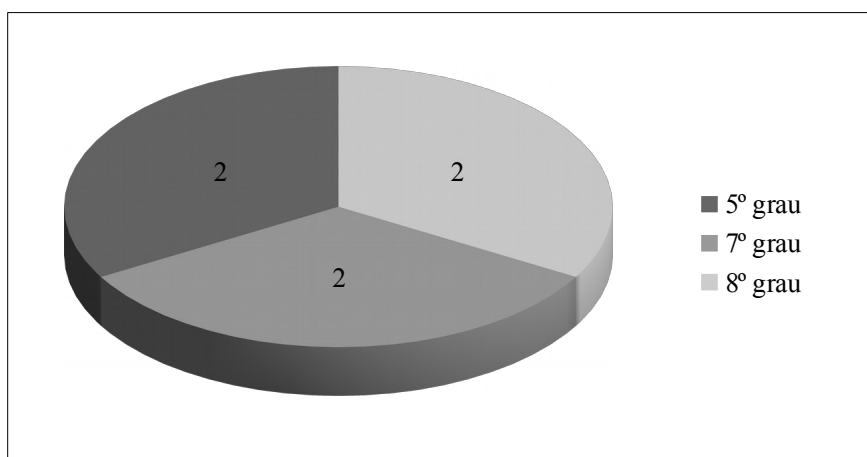


Gráfico 2 - Graus de instrumento dos alunos do GMC (entrevistas 2010)

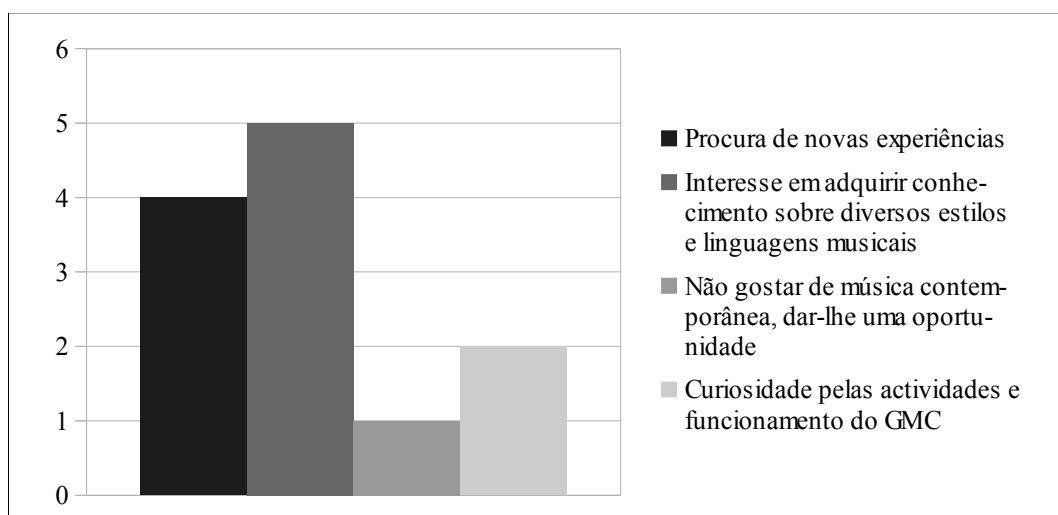


Gráfico 3 - Motivações dos alunos para ingressar no GMC (entrevistas 2010)

No gráfico 3 podemos constatar que o interesse em adquirir novos conhecimentos sobre diversos estilos e linguagens musicais é mencionado pelo maior número de participantes como factor de motivação inicial para integrar o GMC, seguido de perto pela procura de novas experiências. A curiosidade pelas actividades e funcionamento do GMC não tem expressão até porque o grupo era, à época, muito recente. A questão de não gostar de música contemporânea e tentar através do GMC dar-lhe um oportunidade é a meu ver confundida com uma necessidade de informação e formação em linguagens actuais, formação essa completamente inexistente no CRS e que o GMC pretende colmatar.

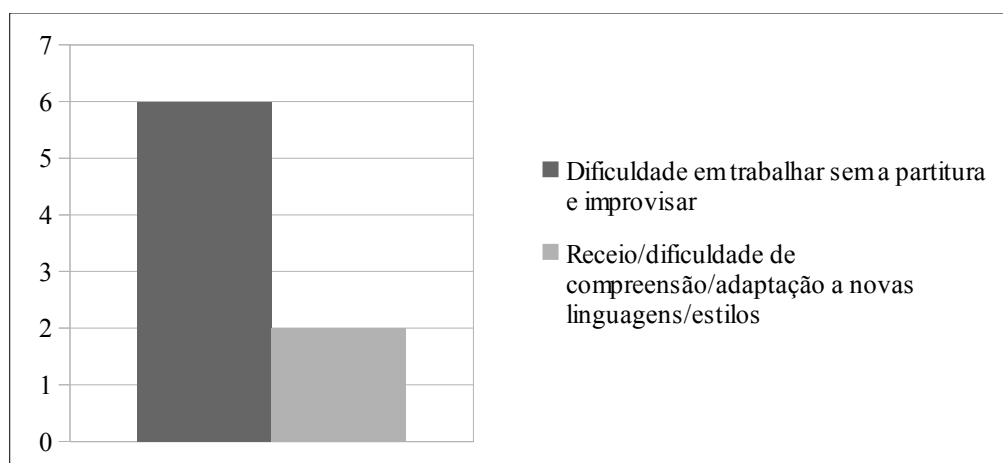


Gráfico 4 - Principais receios, constrangimentos e dificuldades iniciais

Podemos observar no gráfico 4 que a dificuldade em tocar o seu instrumento sem partitura ou a capacidade de improvisar utilizando o seu instrumento são os constrangimentos iniciais mais referidos. Estes constrangimentos tornam-se em oportunidade de trabalho através do GMC. São dois aspectos dos mais importantes a abordar no grupo de música contemporânea e que por força de inúmeras circunstâncias são praticamente inexistentes no contexto de aula de instrumento. O primeiro, a dificuldade em trabalhar sem partitura representa a maior clivagem entre um músico formado na vertente chamada de erudita de outro formado na área do Jazz. É absolutamente constrangedor sentir as reacções iniciais dos alunos quando se pede para tocar, simplesmente produzir um som, ou, mais à frente, simplesmente improvisar, novamente, simplesmente tocar. A primeira abordagem é sempre associada a uma figura castradora da partitura. O campo da improvisação, que pode numa primeira fase tocar a área do Jazz, pretende ser um balão de ensaio, um crescente contacto e liberdade do aluno com o seu instrumento, uma crescente resposta quer em qualidade quer em quantidade às condicionantes de improvisação, ao controlo mais ou menos remoto que fazemos nas obras desta natureza que abordamos no GMC.

Prova dessa “sede” de improvisação de interacção não limitada pela partitura com o seu instrumento está a escolha dos alunos como exercício/estudo mais interessante. Como podemos observar no gráfico 5 a escolha recaiu sobre o Intervalando, uma peça de improvisação controlada e com um campo harmónico definido entre tensões e distensões.

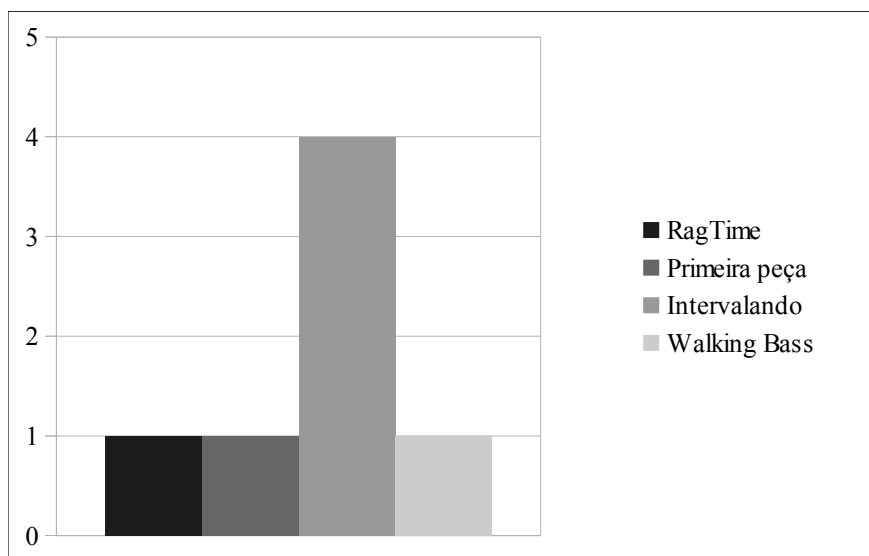


Gráfico 5 - Trabalho, exercício que os alunos consideraram mais interessante.

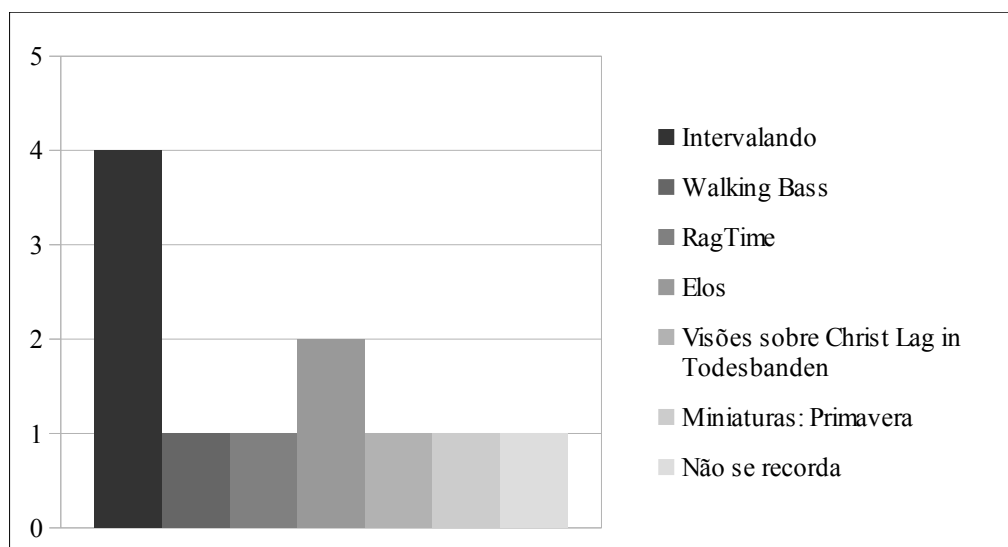


Gráfico 6 - Duas obras que tenham marcado os alunos do GMC (entrevistas 2010)

Do gráfico 6 concluímos que há um forte afecto para com a obra Intervalando e o espaço de criatividade que ela permite. Também o projecto ELOS de criação musical e coreográfica marcou os alunos participantes.

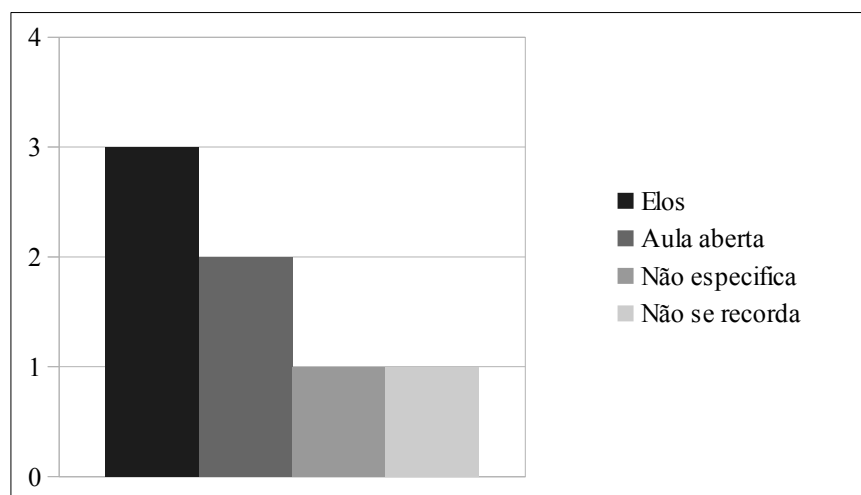


Gráfico 7 - Apresentações em público destacadas pelos alunos do GMC (entrevistas 2010)

Das apresentações públicas do GMC, entre 2008 e 2010, o ELOS foi a mais destacada seguido de perto pela aula aberta onde foi executada a obra de composição colectiva e improvisação controlada que podemos consultar no anexo VII. Trata-se de uma primeira obra/exercício desse ano lectivo e de um momento de partilha criativa, improvisação e

performance. Teve lugar na sala habitual de aula/ensaio do GMC, nas instalações do CRS.

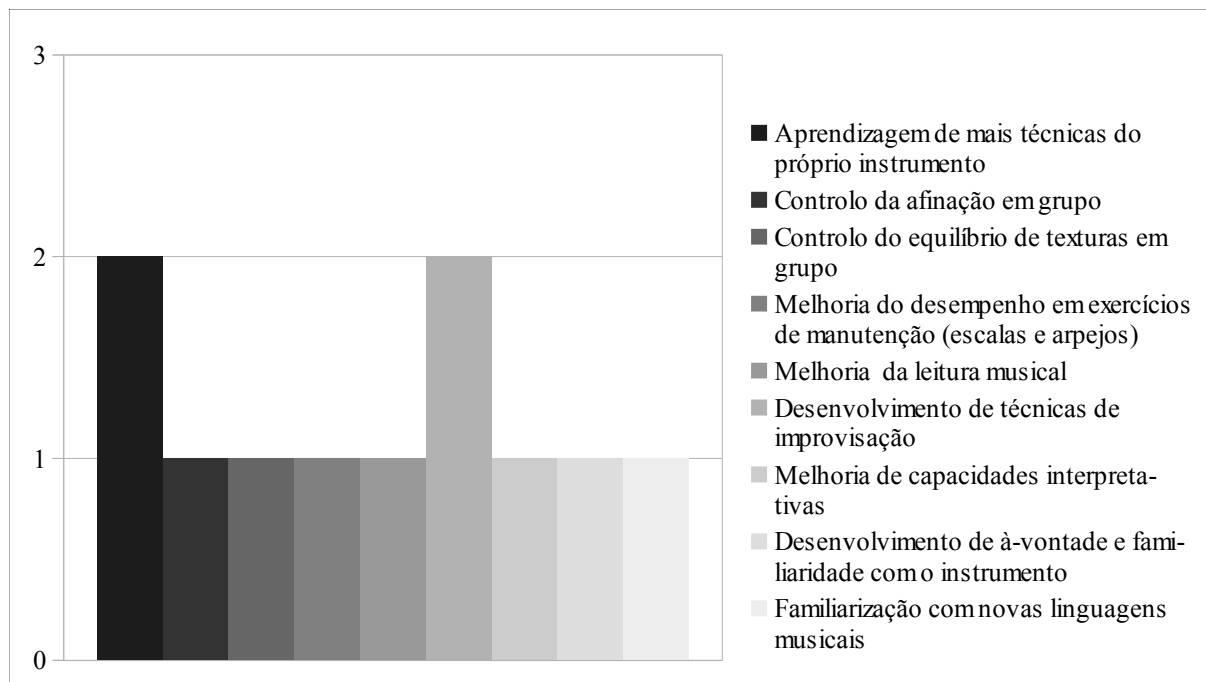


Gráfico 8 - Benefícios sentidos ao fazer parte do GMC

Do gráfico 8 podemos concluir que o desenvolvimento das técnicas de improvisação é visto pelos alunos com o seu maior benefício ao fazer parte do GMC. Muito interessante será perceber que a aprendizagem de mais técnicas do próprio instrumento concorre também como benefício o que nos leva a uma certeza: o trabalho no GMC é mais abrangente e pode contribuir para a solução de problemas técnicos do instrumento bem como à sua aprendizagem.

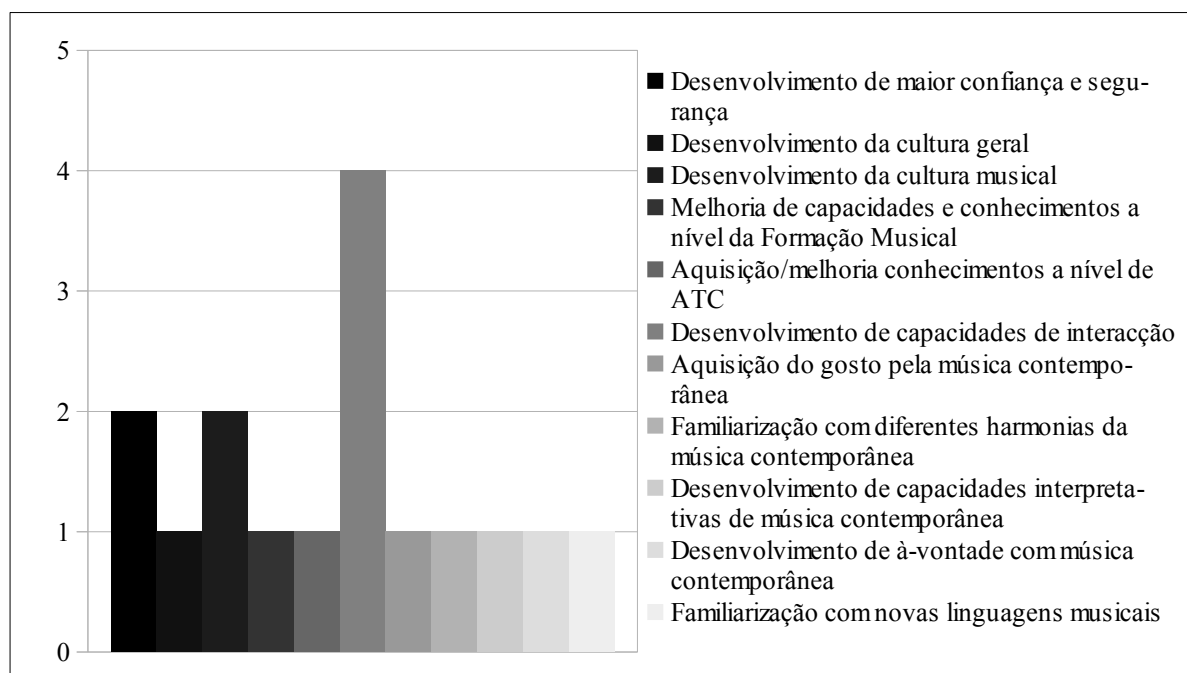


Gráfico 9 - Contributos para a formação global do aluno participante no GMC

Do gráfico 9 constatamos que é o desenvolvimento de capacidades de interação, a par do desenvolvimento de maior confiança e segurança e desenvolvimento da cultura musical, o melhor contributo - na perspectiva do aluno - para a formação global de um aluno participante no GMC.

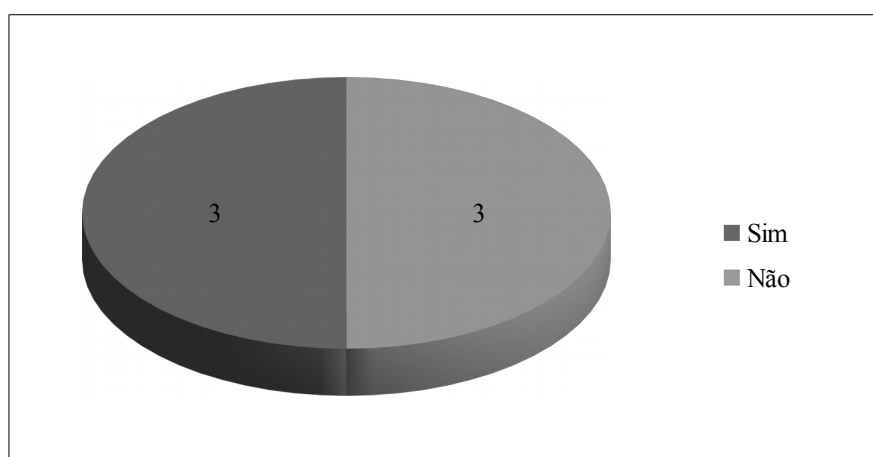


Gráfico 10 - Continuidade no GMC?

O que se observa no gráfico 10 é que, por razões naturais de saída da escola, 3 dos elementos do GMC que responderam à entrevista não continuarão a fazer parte do grupo.

Esta rotatividade natural terá de ser acautelada para a manutenção de algum repertório de ano para ano, mas é sempre encarada como motivo de interesse e desafio pelo facto do contingente instrumental se ir moldando aos alunos e às seus percursos na escola e assim as obras também se vão adaptando, reconstruindo, evoluindo. O contributo do compositor no papel de arranjador é aqui de extrema importância para a renovação e continuidade do repertório do GMC.

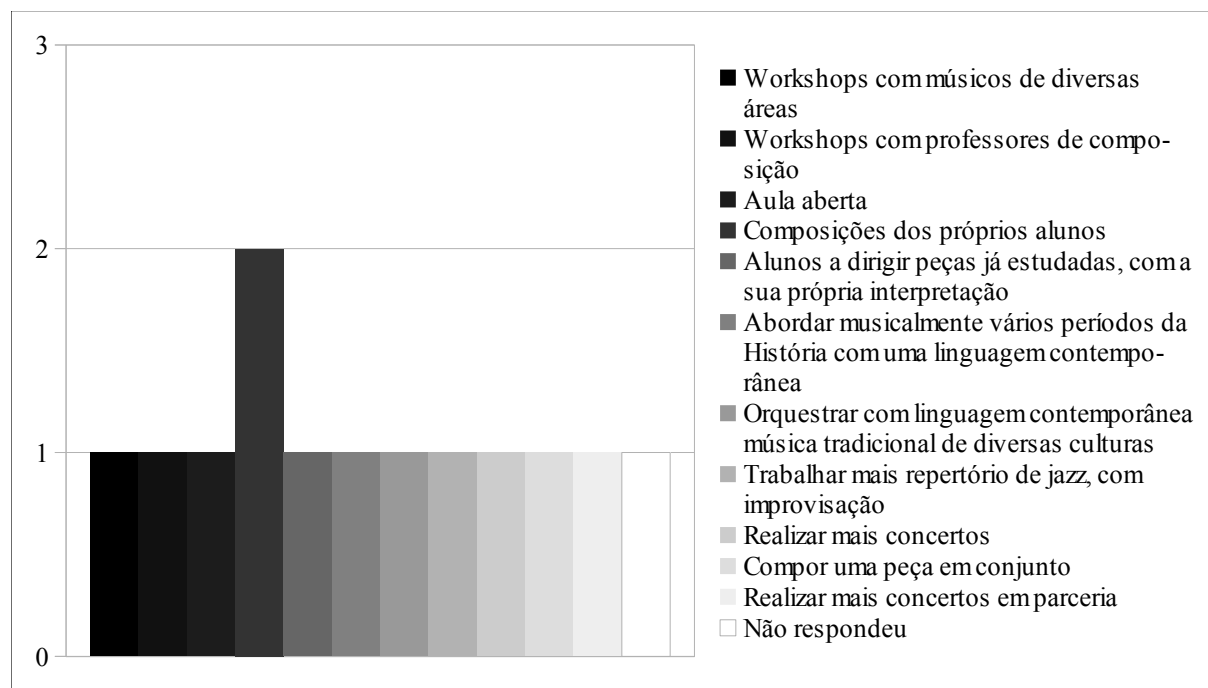


Gráfico 11 - Sugestões e ideias para o grupo

No gráfico 11 é possível sistematizar as diversas sugestões de trabalhos para o grupo. De realçar que, à data, foram dadas bastantes sugestões e interessantes. Que não é significativa a maior importância de uma delas em relação às outras e que de todas as sugestões aqui expressas em 2010 podemos afirmar, hoje, em 2015, que mais de 80% das sugestões já se materializaram em actividades concretizadas pelo GMC.

Análise qualitativa:

A maior parte dos alunos que responderam ao inquérito consideram o projecto interessante. Todos mencionam o aspecto do desafio. Em dois dos alunos há uma clara menção ao universo do Jazz. Prova-se com isso que o domínio da improvisação está afastado do nosso ensino básico e secundário e que qualquer situação fora desse contexto habitual da aula de instrumento é de imediato associado ao Jazz. Explorando um

pouco mais esta associação há uma clara consistência com a ideia de improvisação jazzística. E não escondo que foi uma das abordagens iniciais para a construção de um conceito de improvisação que pudesse depois ser explorado noutras linguagens. Para chegar a um domínio de improvisação controlada é talvez um dos caminhos mais fáceis. Uma cedência que teve de ser feita a bem de uma rápida assimilação e que os músicos, ditos eruditos, têm sempre muita dificuldade em abordar.

Nos dois casos de menções claras ao mundo do Jazz há uma consistência na resposta quanto a futuros projectos: em ambas as situações a procura de uma obra aberta e até mesmo de uma obra escrita pelo próprio participante do grupo é clara. Dado que uma destas referências provêm de um aluno que também frequenta o segundo ano da disciplina de Análise e Técnicas de Composição (Nota: no modelo utilizado por mim para a leccionação desta disciplina, e numa clara inspiração do Prof. Bochmann, o 1º ano começa em Bach, e o 2º, no fim do romantismo para entrar pela música do séc. XX), farei todos os possíveis para que, dentro dos conteúdos da própria disciplina na área de Técnicas, o aluno possa escrever mais do que um simples exercício técnico, mais do que um estudo, mas uma peça que possa ser trabalhada e tocada pelo grupo. Este comentário prova mais uma vez a grande importância da presença de um *ensemble* desta natureza ao nível do ensino secundário da música¹⁰.

Claramente o tipo de questões e de atitudes perante a música, por parte destes alunos, está em consonância com um crescimento das oportunidades da apresentação da vanguarda, com uma “sede” do novo, provocada por um cansaço e um esgotar de outras linguagens de tanto pisadas e repisadas que são. Este sentido crítico que aqui se encontra trará a médio-longo prazo um comportamento crítico informado e culto, capaz de separar o trigo do joio, capaz de motivar e cativar de uma forma natural e consistente novos públicos para novas músicas. Capaz de permitir a sobrevivência de uma linguagem moderna erudita ao lado de uma enorme panóplia de novos sons, novas tecnologias e novos meios de comunicação e de difusão que tornam todos estes processos, direi mesmo, até demasiado céleres.

Para mim, a grande consistência que as novas linguagens de tradição erudita trazem e o peso que carregam de tudo aquilo que já foi escrito permite que possa ser feita improvisação, obra livre, ou qualquer outra prática sem que tenha de ser obrigatoriamente conotada com o Jazz, que tem o seu mundo muito próprio e definido.

¹⁰ Estávamos em 2010 quando esta vontade de criar o curso de composição já estava latente no pensamento de alunos e professores. É, no ano lectivo 2014-2015 uma realidade a funcionar em pleno.

Este enorme trunfo em relação a todas as práticas de experimentalismo e performance que invadem o quotidiano de todos, independentemente dos seus conhecimentos musicais, níveis sócio-económicos ou até mesmo do gosto, tem de ser bem utilizado. Esta invasão de música de todo o género que somos obrigados a ouvir no nosso quotidiano está a meu ver a tornar-se cansativa. Para um público mais informado, ou seja, estamos a falar dos destinatários deste projecto - alunos de música -, a quantidade de música que têm que consumir, fruto do seu enquadramento na sociedade, começa a definir-se não pela quantidade mas sim pela qualidade. Este género de alunos já sabe o que ouvir, já possui um sentido crítico muito forte em relação a certas expressões e vai construindo, à volta deles, na sua turma do “liceu”, no seu círculo de amigos não-músicos, uma estratégia de informação e certificação do que é bom ou mau. É interessante observar como este grupo de jovens apreciam música contemporânea, possuem um sentido crítico apurado e olham para as novas linguagens sem qualquer preconceito, o que representa um novo olhar e uma evolução muito positiva.

Aqui estará a janela de oportunidade para que projectos com consistência histórica e técnica vençam aqueles que, mesmo com uma enorme máquina de marketing e publicidade, pecam pela falta de qualidade, que começa a causar um desinteresse quase visceral, transversal à nossa sociedade. É, de facto um efeito perverso mas sente-se. Percebe-se nas salas de concertos, nos grandes eventos, através dos media - em particular da televisão e da Internet. A esperança de que este efeito provoque em poucos anos uma audiência mais culta leva-nos a investir desde já e de uma forma continuada para que possamos colher os melhores frutos de, por vezes, tão grande investimento.

Por falar em grande investimento: ópera *Das Merchen*, de Emmanuel Nunes, teve, aquando da sua estreia mundial, uma divulgação em massa de uma obra de uma extrema complexidade. Na minha opinião, essa estratégia cultural pode ter contribuído ainda mais para a destruição de um ideal de construção de ideias e ideais a troco de uma promoção megalómana que em nada contribui para o bom acolhimento da música contemporânea, em particular, a de autores portugueses. Sem esta construção de base, concertada a nível nacional, presente no currículo e planos de estudos nacionais é um erro grosseiro exportar de Lisboa para as assimetrias regionais tal obra de uma linguagem inacessível à maior parte até dos estudantes de música dessas regiões. Como resultado, tivemos os teatros, espalhados pelo país, onde estava a ser transmitida a Ópera, completamente vazios. Aqui está um exemplo de que este não é um caminho a seguir.

Recolha de dados informal centrada nas opiniões de colegas professores no CRS onde estava, em 2008-2010, a ser implantando de raiz o GMC.

Das opiniões recolhidas junto de colegas da escola, e entre músicos e não músicos, principalmente a nível dos órgãos de gestão da escola, todos foram unânimes em considerar o projecto de extrema importância. Encontramos também colegas de instrumento que têm de dirigir alguns grupos de Classes de Conjunto mono-familiares ou grupos de instrumentos de sopro não convencionais e que se queixam de não ter material. Aqui entra a tal “música utilitária”. E será que não temos de utilizar esse mecanismo para poder divulgar, também em áreas de menor penetração, a nossa música? Não poderá esta “utilidade” ser de facto útil? Na minha opinião, e sem que se caia no erro de se confinar a produção artística a esta “música utilitária”, em algumas situações pode ser de facto muito útil e sem darmos por isso estarmos a contribuir muito positivamente para a divulgação da música erudita actual junto de camadas jovens, espectros sociais e até de pequenas comunidades dentro do universo de acção de uma escola de música que, de outra forma, pouco ou nenhum contacto teriam com a música contemporânea.

A opinião é geral: o Grupo de Música Contemporânea faz falta. Muitas vezes a pergunta dos colegas é “Olha: vou mandar para lá um aluno meu, pode ser? Achas que ele se adapta? E vai perceber alguma coisa daquilo?” A minha resposta é invariavelmente a mesma: claro que sim, vai aprender, vai integrar-se e vai evoluir. “Dou-te um mês para ele estar a pedir-te obras modernas para tocar.”

ANÁLISE DAS ENTREVISTAS REALIZADAS EM 2015

PRIMEIRA PARTE.

Entrevistas aos alunos do GMC.¹¹

Na primeira parte da análise da entrevistas administradas em 2015 será realizada uma análise qualitativa e quantitativa dos dados recolhidos na entrevistas de tipologia c) - Entrevistas aos alunos do GMC. Será também realizada uma análise comparada dos dados recolhidos junto dos alunos em 2010 com os dados recolhidos em 2015, procurando assim mesurar a progressão de implantação do GMC na escola, na comunidade escolar, e perceber que receios, benefícios e contributos se mantêm em 2015, quais se transformaram ao longo deste período de tempo, que questões surgiram e que aspectos desapareceram.

Os restantes perfis de entrevistados serão analisados na segunda parte deste capítulo.

Nos gráficos 12 e 13 podemos constatar os instrumentos e respectivos graus de ensinos dos participantes na entrevista de tipologia c).

Análise quantitativa:

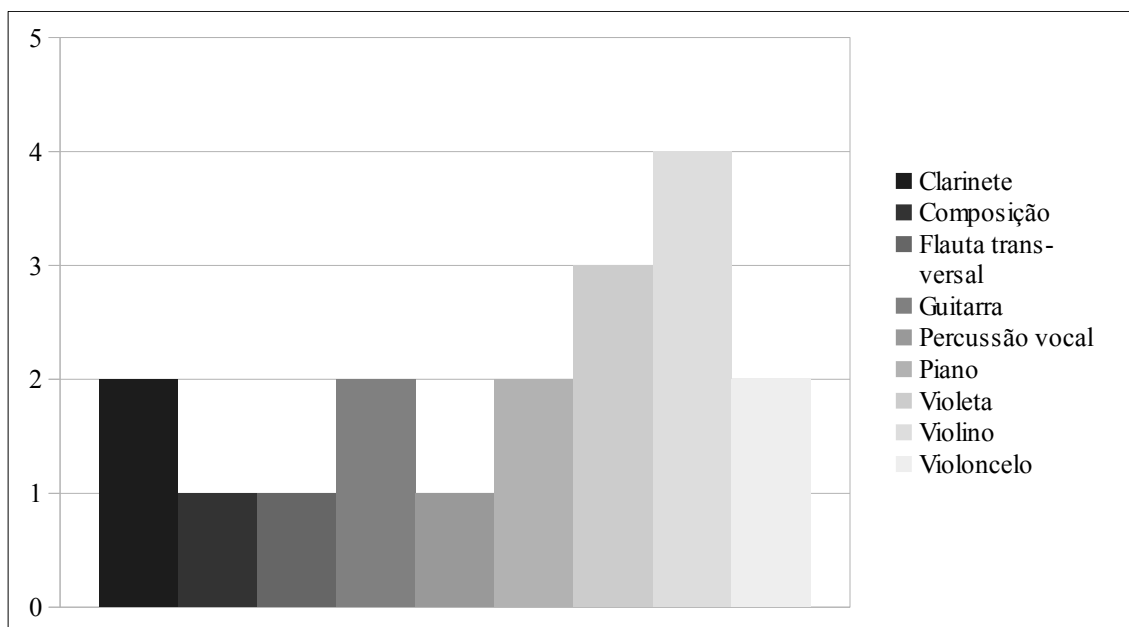


Gráfico 12 - Instrumentos dos alunos participantes no GMC (2015)

¹¹ Transcrição das entrevistas no anexo III

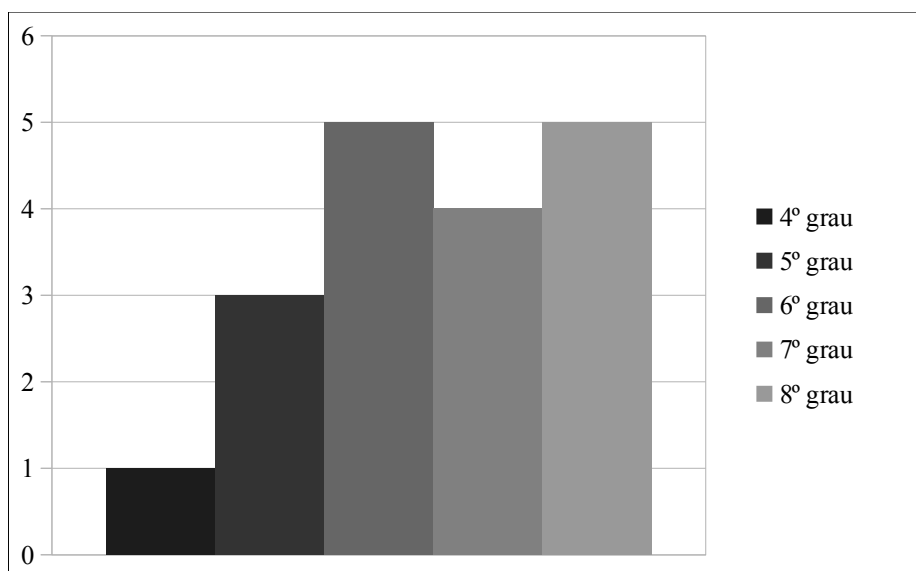


Gráfico 13 - Graus de instrumento dos participantes no GMC (2015)

Verificamos que há 8 instrumentos diferentes representados nesta amostra, incluindo percussão e 1 aluno que frequenta o GMC sem instrumento associado mas na função de compositor. Constatamos, no gráfico 13, que há um maior número de alunos do GMC que se encontra quer no 6º que no 8º graus do seu curso secundário de música, mas também que 5º e 7º graus já têm alguma expressão no universo dos participantes e que do grau mais baixo há apenas um aluno, sendo que neste momento, o grau mais baixo frequentado por alunos do GMC é 4º grau, equivalente ao 8º ano de escolaridade do 3º ciclo no ensino básico.

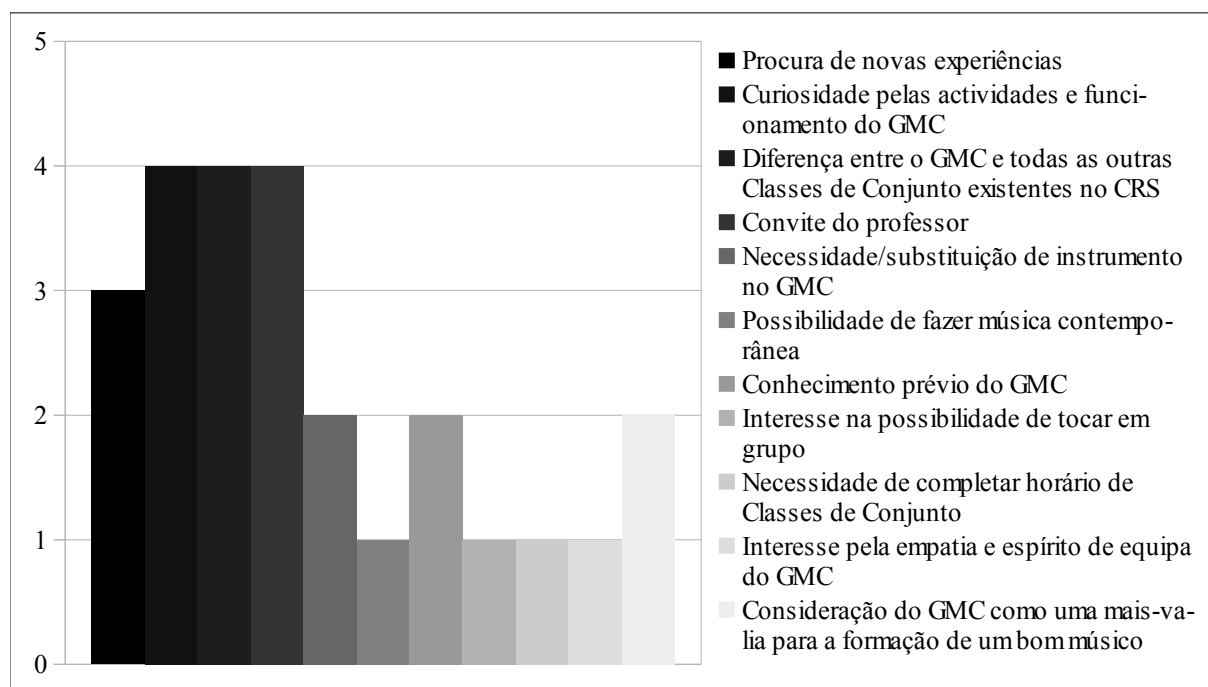


Gráfico 14 - Motivações iniciais para ingressar no GMC (2015)

No gráfico 14 encontramos 3 motivações iniciais no topo das escolhas dos alunos. Curiosidade pelas actividades e funcionamento do GMC, diferença entre o GMC e as restantes Classes de Conjunto do CRS e convite do professor foram indicadas por 4 participantes como sendo as suas motivações iniciais. No caso da referência a convite do professor ela aparece no estudo em virtude de, para efeitos de complemento de instrumentos, duplicação de instrumento com vista à preparação de alunos mais novos para continuidade no GMC, a metodologia de inscrição passa por um convite directo do professor para uma primeira aula no ano e a partir daí se vai constituindo o grupo. De salientar que apenas um aluno referiu a necessidade de completar horário como motivação para frequentar o GMC o que é muito positivo para o grupo e demonstra o interesse e visibilidade que o GMC tem na sua comunidade escolar. Este único caso é do instrumento Piano, instrumento que comparado com os restantes colegas de cordas, sopros e percussão, acaba por não ter tantas alternativas para a frequência da disciplina de Classes de Conjunto encontrando assim no GMC uma possibilidade.

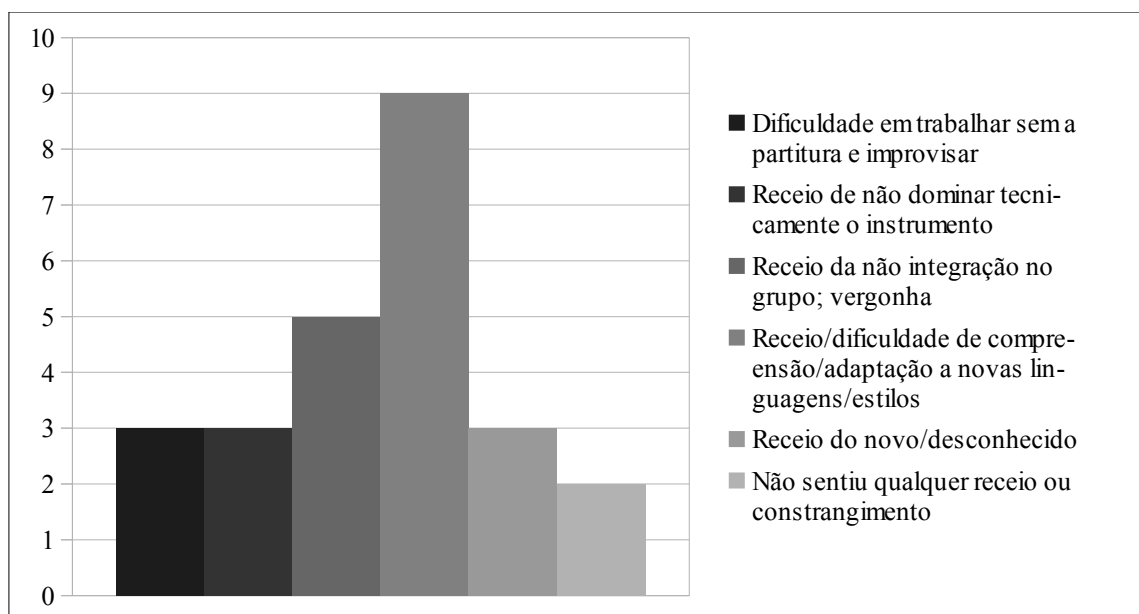


Gráfico 15 - Principais receios, constrangimentos e dificuldades iniciais.

No gráfico 15 observamos os receios iniciais dos alunos. De referir também que estes receios foram desde logo mencionado nas entrevistas como rapidamente superados, tendo contribuído para tal facto os exercícios de familiarização dirigidos pelo professor do grupo. De todos estes receios perfeitamente naturais destaco os que já representam um nível de exigência dos próprios alunos para com eles próprios, os que representam o receio do novo, do desconhecido, e os que representam uma certa responsabilidade pela futura participação no grupo, proveniente da forte implantação que o GMC tem na comunidade escolar do CRS.

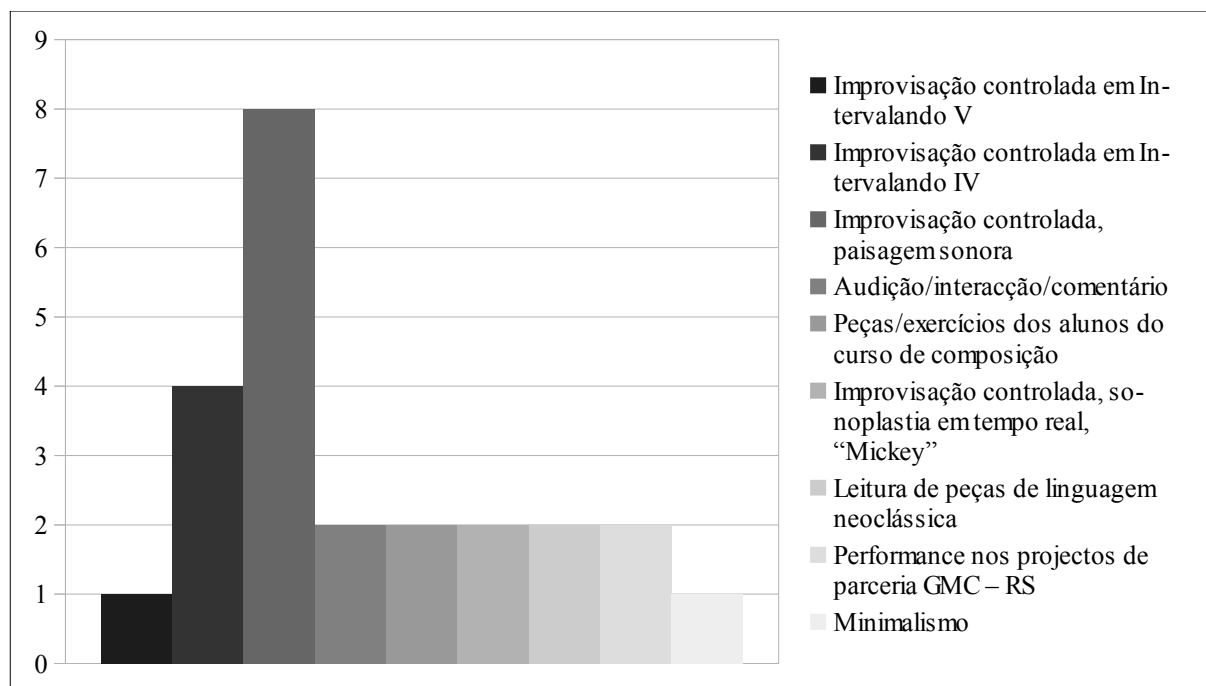


Gráfico 16 - Trabalho ou exercício que os alunos consideraram mais interessante.

Quando se pergunta qual o trabalho ou exercício que os consideram mais interessante, as respostas apontam claramente para os exercícios de improvisação e dentro destes para os que implicam uma improvisação mais controlada ou mais induzida, como o caso da paisagem sonora. Claramente há uma preferência dos alunos por exercícios de improvisação onde uma imagem dada pelo professor se possa transformar numa nuvem harmónica, num aspecto rítmico ou numa textura vincadamente proporcionada pela indução inicial. No fundo algo onde, na ausência de uma partitura tradicional, os alunos se possam “agarrar”.

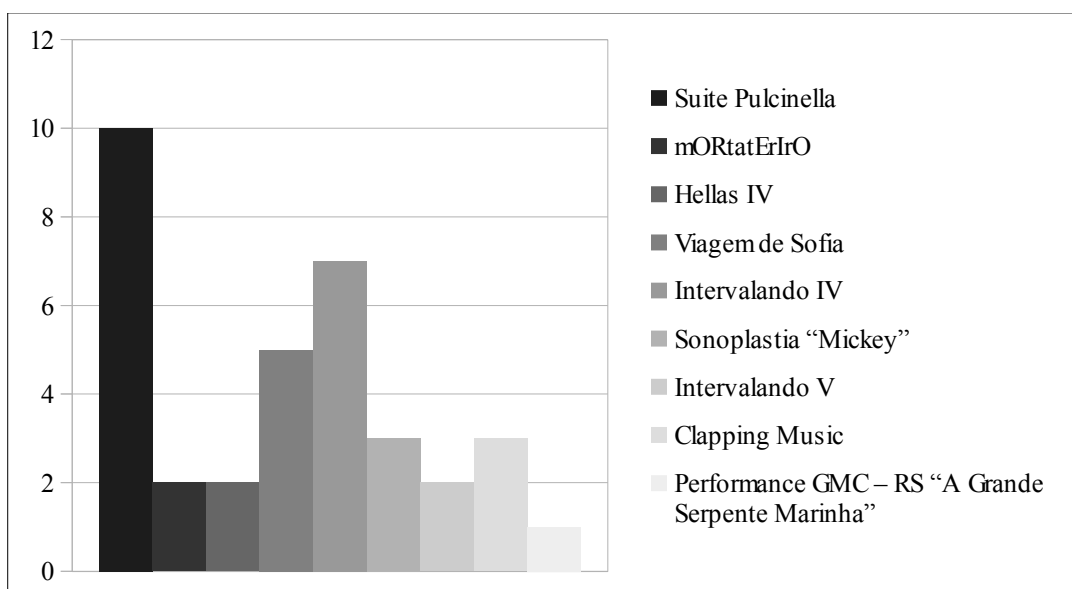


Gráfico 17 - Obras trabalhadas que tenham marcado, de determinada forma, os alunos.

Da escolha das obras trabalhadas constatamos duas preferências relativamente antagónicas. Se por um lado a *Suite da Pulcinella* recebeu as preferências de 10 participantes e representa a obra mais antiga trabalhada no GMC (a versão revista utilizada para arranjo tem cerca de 80 anos) e uma referência neoclássica para o trabalho do grupo, por outro lado, a segunda obra mais votada é uma obra que ainda não tem um ano de vida, é uma obra com forte componente de improvisação controlada e que representa, para o trabalho do grupo, o experimentalismo. Seguindo de perto estas duas obras estão duas outras também com componente de improvisação: A *Viagem de Sofia* e a sonoplastia “Mickey” a par da referência do minimalismo, de 1972, *Clapping Music* de Steve Reich.

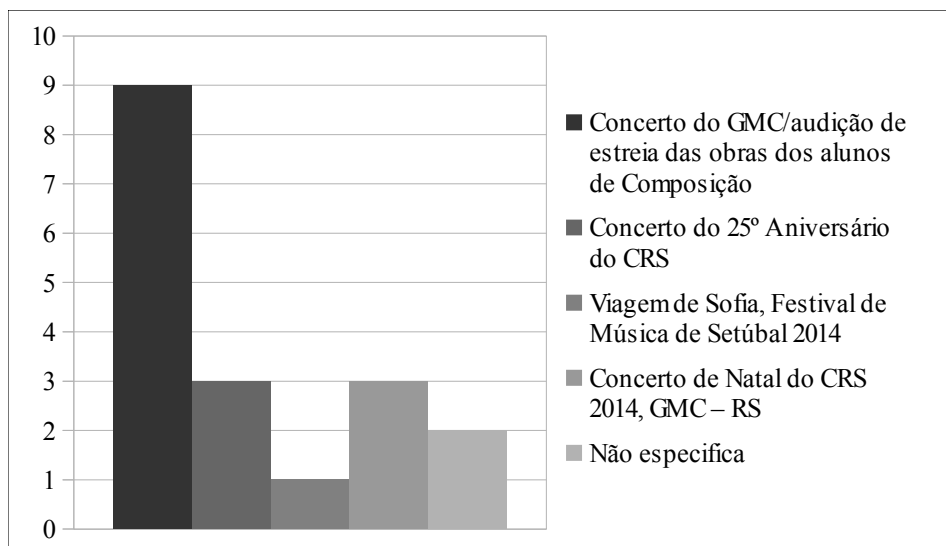


Gráfico 18 - Apresentações em público destacadas pelos alunos do GMC (entrevistas 2015)

Muito claramente o recente concerto de apresentação das novas obras dos alunos de composição marcou o GMC. As restantes apresentações mais marcantes acabaram por ser mencionadas no total conjunto por 7 participantes, mas o concerto mais recente foi destacado com 9 preferências. De salientar que fizeram parte do programa deste concerto as peças: *Intervalando V*, *Intervalando IV*, *mOrtatErIro*, *Suite da Pulcinella* e a estreia de *Reflexos de Um Livro*, 2 quartetos de cordas e 2 peças multi-instrumentais compostas pelos alunos de composição.

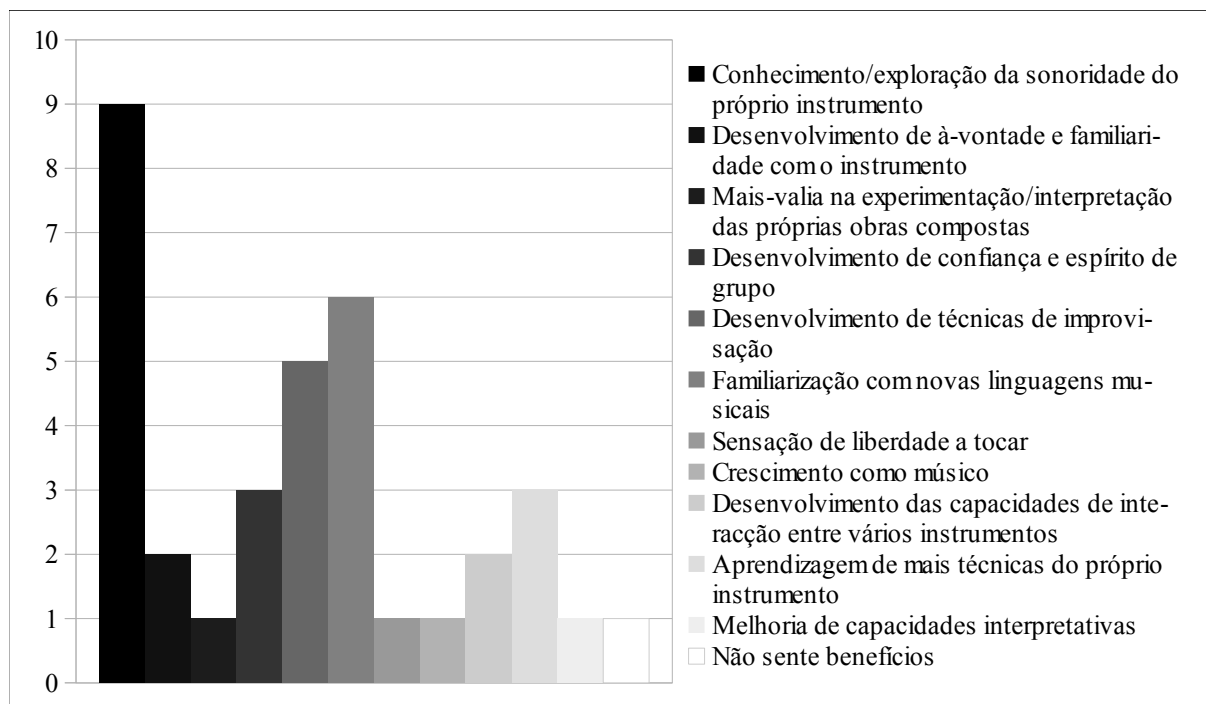


Gráfico 19 - Benefícios sentidos ao fazer parte do GMC (entrevistas 2015)

Dos muitos benefícios mencionados pelos participantes, o conhecimento e exploração de sonoridades do próprio instrumento a par da familiarização com novas linguagens e do desenvolvimento de técnicas de improvisação são os mais referidos ficando para este estudo, como se pode observar no gráfico 19, um conjunto de benefícios bastante significativo e que representa não só uma auto-avaliação dos próprios alunos como um estímulo para a continuidade do trabalho realizado até agora.

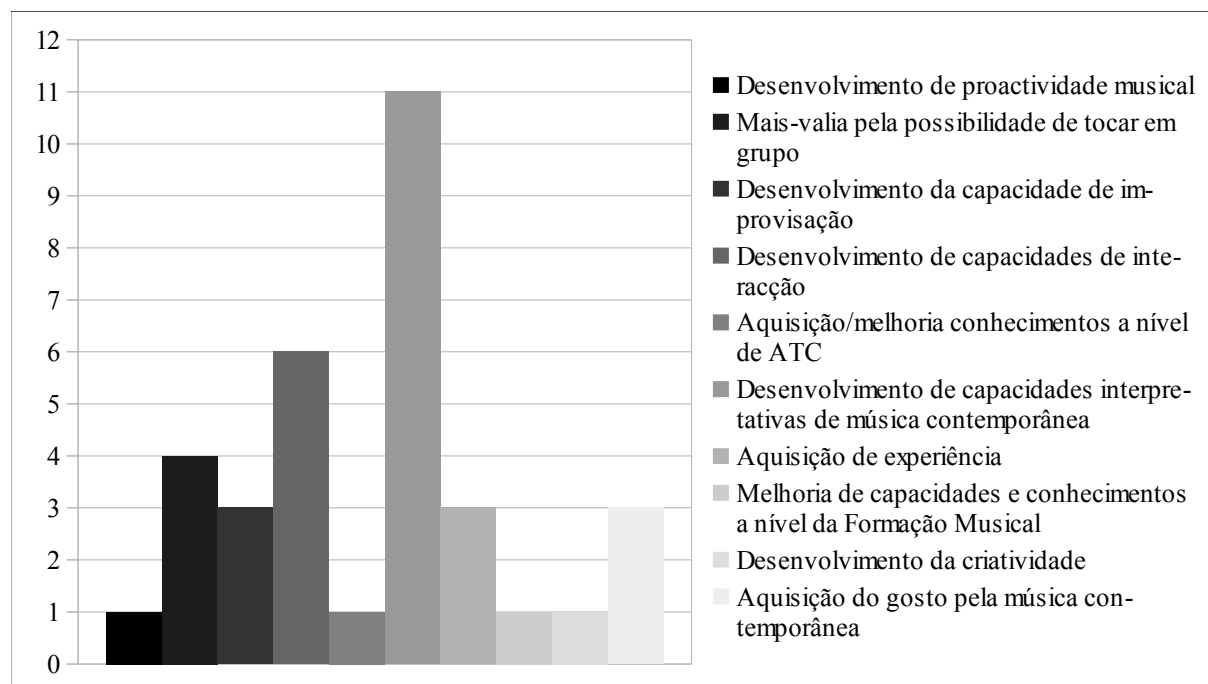


Gráfico 20 - Contributos para a formação global do aluno participante no GMC (entrevistas 2015)

No gráfico 20 observamos que os participantes consideraram que o desenvolvimento de capacidades interpretativas de música contemporânea é o principal contributo que o GMC tem sobre a formação global do aluno. Também neste caso, a mais-valia para este estudo, é a recolha de 10 contributos encontrados pelos participantes, todos eles com interesse técnico, estético e pedagógico.

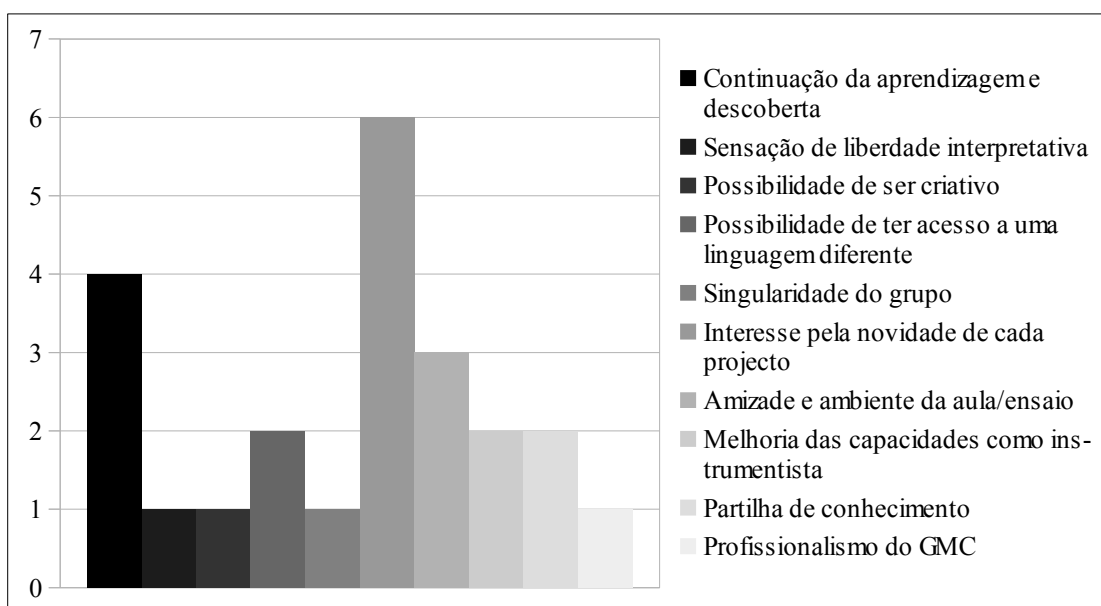


Gráfico 21 - Motivações para a continuidade no GMC (entrevistas 2015)

Quanto questionados sobre as motivações para continuar - mesmo sabendo que os 5 alunos de 8º grau concluirão os seus estudos no CRS e como tal sairão do grupo - o interesse pela novidade de cada projecto, a par da continuação da aprendizagem, melhoria das capacidades como instrumentista e das competências sociais de trabalho em grupo, são as motivações mais indicadas pelos alunos. Todas elas representam um grupo de participantes interessado e motivado e muito receptivos a novos desafios, projectos ou ideias o que perspectiva uma continuidade do grupo e uma progressão do trabalho desenvolvido.

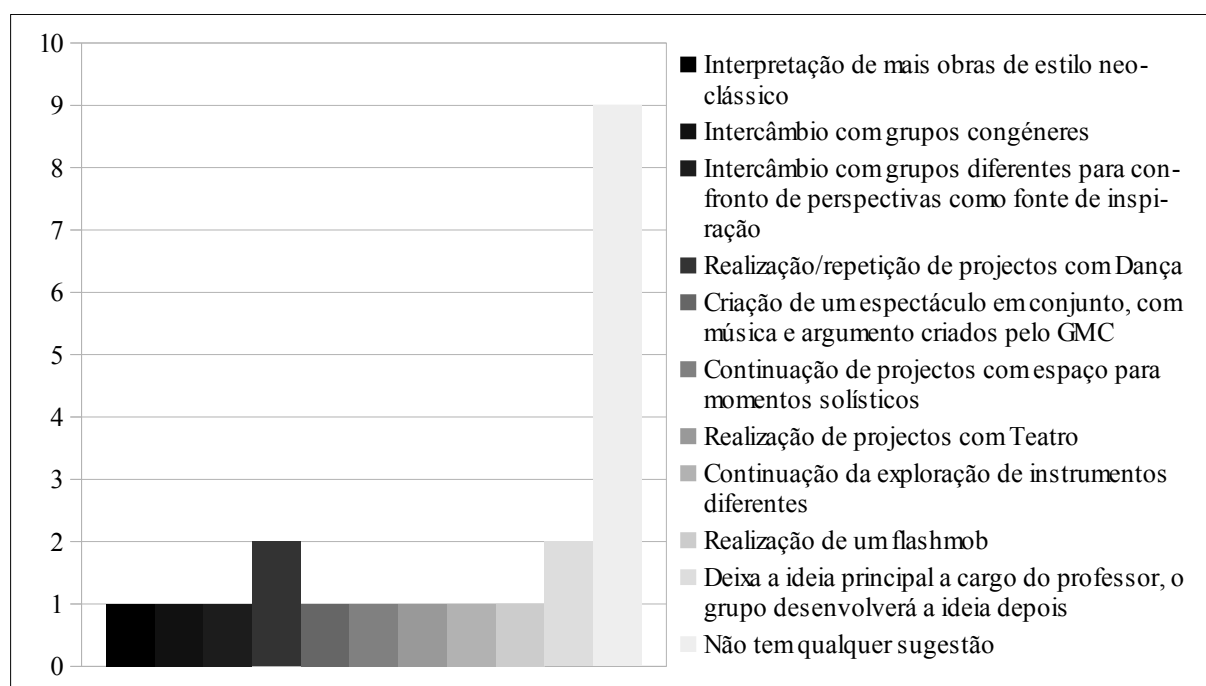


Gráfico 22 - Sugestões, propostas e ideias dos alunos para o grupo (entrevistas 2015)

No gráfico 22 identificamos uma tendência de resposta que reflecte um pouco a dinâmica de trabalho no GMC.

- 9 dos participantes deixam a cargo do professor orientador a tarefa de propor conteúdos o que faz parte da lógica de aula a que estes alunos estão convencidos.
- 2 participantes referem que desenvolverão a ideia após uma proposta inicial (estou em crer que também os outros 9 pensarão assim), modelo de trabalho que tem vindo a ser apanágio do GMC, e ainda aparece referido a repetição de ELOS ou um novo projecto envolvendo a Dança.

De qualquer forma ficam registadas para o estudo 9 sugestões que poderão vir a ser bem acolhidas pelo orientador do grupo indo assim ao encontro das expectativas dos participantes deste estudo.

Análise qualitativa:

Em primeiro lugar a análise destas entrevistas foi extremamente agradável para o autor do estudo pois foram encontradas respostas de elevado interesse e, de uma forma geral, todas as respostas mostraram uma capacidade crítica e auto-crítica que se pretende estimular no GMC.

Para além de incluir este trabalho de projecto este estudo terá impacto imediato na gestão e prossecução dos diversos projectos do GMC por se mostrar uma análise actual e pertinente capaz de gerar mais-valia ao GMC.

Muito alunos referem um constrangimento inicial mas que logo - não só pelo ambiente e cooperação no contexto aula/ensaio, como pelas orientações e tarefas de integração dirigidas pelo professor, - é superado em curto espaço de tempo. Há uma noção generalizada de que as capacidades instrumentais individuais poderiam não estar à altura dos desafios do GMC e da qualidade dos alunos instrumentistas mais velhos (principalmente os alunos finalistas de 8º grau) que logo é superada pela noção de que cada participação - à sua maneira, capacidade, generosidade e grandeza - é útil ao grupo e bem recebida pelos respectivos pares. Nessa óptica é mencionado por diversas vezes o carácter cooperativista (no bom sentido da palavra) do GMC. Esse espírito de equipa e as diversas tarefas que contribuem para tal é apontado como factor de manutenção mais demorada no grupo, de factor para superar o impacto inicial, factor para uma maior dedicação e uma maior disponibilidade, principalmente quando se trata de eventos, projectos ou performances com maior responsabilidade e maior visibilidade. Há um brio pessoal e de grupo que cria identidade e que se enraíza nos que do GMC fazem parte. Há uma ideia generalizada de que de outra forma não teriam qualquer contacto com música do século XX, pois mesmo que muito pontualmente, estaria fora dos respectivos programas ditos “normais” de cada instrumento.

Encontramos um gosto pelas actividades de improvisação colectiva e criação colectiva. São modelos que conduzem a uma enorme motivação.

Da recente mais recente apresentação do GMC em concerto em que foram interpretadas obras minhas e dos meus alunos do 1º Curso Secundário de Composição do CRS concluímos que o GMC encara com muito bom grado o papel de ensemble “experimentador” das novas peças dos alunos de composição. A motivação com que os diversos alunos encaram essa função e a realizam com brilho profissional e gosto pessoal dá uma dinâmica de escola e uma interacção entre os alunos compositores e os músicos instrumentistas que ultrapassou as minhas expectativas iniciais. Os participantes no inquérito referem, em diversos momentos da entrevista, as vantagens - para ambas as partes - deste trabalho em simbiose e que dá ao recém criado curso de composição uma enorme visibilidade pública, uma mais-valia pedagógica e um contexto profissional de

trabalho que decerto trará efeitos muito positivos na formação destes elementos e repercussões muito interessantes para os que prosseguirem os seus estudos a nível superior, quer como instrumentistas quer como compositores.

Quando analisamos as respostas às perguntas 8 e 9 da entrevista, encontramos uma auto-consciência dos benefícios que o GMC pode trazer aos que nele participam. Há uma frase muito interessante que passo a transcrever:

Aprendi a explorar a sonoridade do meu instrumento. Até agora tinha-me concentrado principalmente em trabalhar a parte mais técnica (afinação de notas etc...) e desde que comecei a ensaiar com o GMC apercebi-me que a intenção com que tocamos nem que seja apenas 2 notas consegue mudar totalmente o carácter da música.

De facto, como podemos constatar no gráfico 19, foi o conhecimento/exploração das sonoridades do próprio instrumento o benefício que acolheu mais respostas. A maior parte dos alunos reconhece que, mesmo que a estética seja completamente diferente, o trabalho desenvolvido no GMC é-lhes útil para o instrumento, para a aula de instrumento, para a aprendizagem e domínio de técnicas que não são usadas na música tonal, definindo assim que só no GMC é que poderá conviver com elas. Uma boa parte dos alunos refere também que a familiaridade com o seu instrumento e com os restantes instrumentos do grupo traz enormes benefícios para a sua capacidade interpretativa, para o seu domínio tímbrico, para a sua capacidade de interacção em grupo, quer no GMC quer noutros grupos ou orquestras onde participe, e que de uma forma global permite um à-vontade, uma liberdade, um conhecimento de notação, uma confiança e uma abertura de mentalidades que lhes será muito útil nos diversos percursos que seguirão. Conclui desta forma um participante:

Ajudou a conhecer melhor o meu instrumento, quer no registo agudo quer no grave. Perceber melhor os mecanismos que na música, dita “normal”, não iria usar simultaneamente

Há uma ideia generalizada de que os alunos do GMC gostam das sugestões apresentadas mas preferem, muito claramente, que seja o professor a dar o mote inicial e reconhecem qualidade e interesse nesse mote, referindo abundantemente nas entrevistas o agrado pelas ideias inovadoras e sempre motivantes, agregadoras e criativas do professor. Manifestam interesse em pegar nessa ideia e transformá-la através das suas

mãos e dos seus instrumentos dando o seu cunho pessoal, as suas ideias, as suas visões e acabando por ter uma sensação de “pertença” da obra que contribui para o empenho e gosto com que a interpretam.

Os projectos especiais tiveram um papel marcante e indiscutível na vida e na dinâmica do grupo e isso reforça a ideia de universalidade da linguagem musical, quer seja na interacção com outras artes performativas quer seja na interacção social com cidadãos portadores de deficiência. As participações em todas as edições do Festival de Música de Setúbal com projectos que aliam a interpretação de música contemporânea de compositores como Jorge Peixinho, Clotilde Rosa ou Steve Reich a par das obras escritas propositadamente para o Festival e que contêm blocos de improvisação controlada e tudo isto realizado em actividade performativa conjunta, onde não há espaço à diferença, onde a música é o elemento de integração e comunicação por excelência, têm marcado os elementos do GMC. Estes projectos são acarinhados no seio do grupo com o mesmo entusiasmo que qualquer outro, e por vezes até com mais, visto implicar um dos aspectos que é preferido do grupo, a improvisação. A ideia de participar no GMC com outro tipo de instrumentos, principalmente o Skoog ou instrumentos étnicos, ou simplesmente não tradicionais é muito bem acolhida pelos alunos e considerada estimulante, a manter e a repetir. Nunca, em momento algum, foi posto em causa ou julgado de qualquer forma as opções de linguagem das obras escritas ou trazidas para o grupo, quer fossem mais ou menos tonais. Foi até considerado que as peças neoclássicas incluídas no repertório eram antigas e pertenceriam a um lote de obras antigas que podíamos fazer reviver com roupagem contemporânea. Quando assim é, identificamos uma fase de maturidade no GMC, onde muitos dos objectivos inicialmente propostos estão alcançados e reconhecidos pelos seus participantes e de onde podemos concluir que esta implementação é um caminho certo e benéfico para o ensino da música em Portugal, em particular para a linguagem e escritas musicais actuais.

Para um análise comparada:

Comparando os dados dos gráficos 1 e 2 com os dos gráficos 12 e 13 podemos concluir que há, em 2015, uma maior variedade de instrumentos e nota-se uma evolução tal no grupo que, a incidência de graus de ensino, que era em 2010, essencialmente do secundário, está agora com um espectro que vai do 4º ao 8º grau, com 6º e 8º a revelarem o maior índice de participações (5 alunos em cada um dos graus).

Se olharmos para os gráficos 3 e 14 identificamos que a procura de novas experiências é, quer em 2010 quer em 2015, apontada como principal índice e de motivação inicial para participar no GMC.

No gráfico 23 apresenta-se a comparação dos receios e constrangimentos em 2010 e em 2015, a partir dos gráficos 4 e 15.

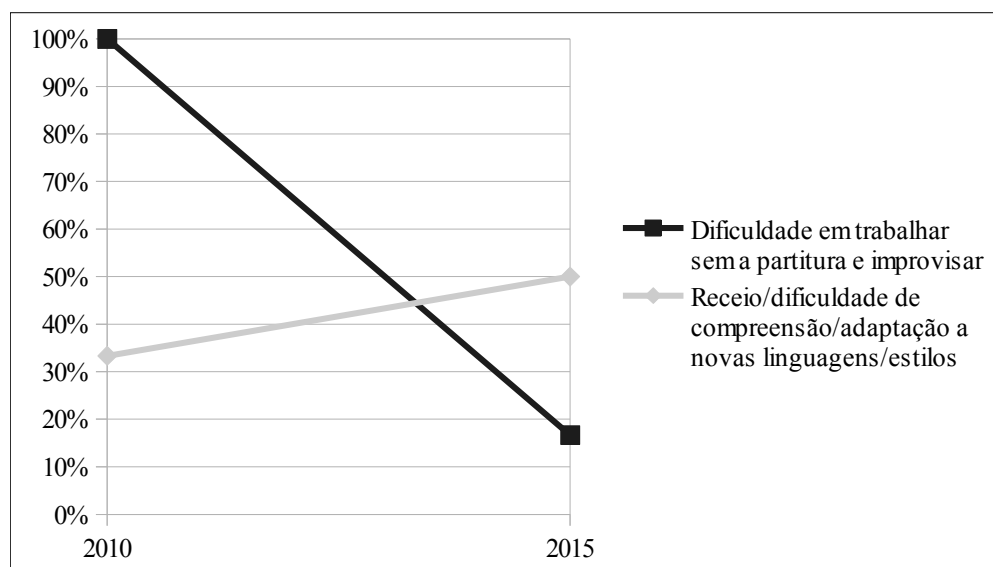


Gráfico 23 - Quadro comparativo dos receios, constrangimentos e dificuldades iniciais encontradas pelos alunos em 2010 e em 2015.

Como podemos observar o receio inicial de trabalhar sem partitura, um aspecto exclusivo da prática de GMC, representava 100% dos receios em 2010 sendo que em 2015 não ultrapassa os 20%. Esta descida é inversamente proporcional ao desenvolvimento das capacidades de improvisação dos alunos referido como um dos principais benefícios. O receio de compreensão/adaptação, apesar de uma forma não muito significativa subiu ligeiramente. Devemos concluir que: há não só um respeito, exigência pessoal e melhor conhecimento das novas linguagens o que leva a um receio de inadaptação inicial - também referido nas entrevistas como rapidamente superado - como há também um baixar da faixa etária dos alunos e dos seus graus de instrumento, o que torna este receio numa situação perfeitamente natural tendo em conta o afastamento que produz em relação à linguagem trabalhada na disciplina de instrumento e também de formação musical. Até hoje, este receio nunca passou disso, sendo sempre considerado que, mesmo nos casos dos alunos mais jovens e com menos tempo de formação, a frequência do GMC ajuda a superar diversas barreiras técnicas, estéticas e linguísticas.

Olhando para os gráficos 5 e 16 encontramos um ponto de contacto interessante. O *Intervalando*, ciclo de peças exclusivamente em modelo de obra aberta, mantém-se na liderança dos exercícios que os alunos consideram mais interessantes. Despertou, em 2010 tal como em 2015, muito interesse nos alunos a possibilidade de interacção, improvisação controlada, composição partilhada, à-vontade com o instrumento. Se em 2010 estávamos a falar da primeira peça do ciclo *Intervalando*, em 2015, falamos já de *Intervalando IV* e *Intervalando V*, que vão explorando o conceito de obra aberta, o conceito de experimentalismo, o conceito de improvisação controlada e colocando novos desafios em cada peça que se acrescenta ao ciclo. No caso de *Intervalando V* a exploração da influência do texto como forma de controlo da improvisação foi um dos principais objectivos a atingir com a inclusão dessa obra no repertório do grupo. Da análise dos dados posso concluir que essa estratégia obteve os resultados pretendidos e o objectivo foi totalmente alcançado, quer no início da implementação em 2008 quer nesta fase de amadurecimento que vivemos agora em 2015.

Quando comparamos as respostas às perguntas 6 e 7 das entrevistas expressas nos gráficos 6 e 17 e nos gráficos 7 e 18, encontramos o ciclo de obras *Intervalando* como ponto de contacto e preferência de obras/estudos trabalhadas pelos alunos do GMC, quer em 2010 quer em 2015. Neste último ano, *Intervalando* é apenas superado pela genialidade da música de Stravinsky. Nota-se que as obras com espaço para a criação colectiva e para a improvisação controlada têm forte impacto nos alunos participantes, independentemente dos anos que os separam e dos diferentes contextos de 2010 e 2015. Já quando olhamos para as escolhas em relação a apresentações públicas notamos que as preferências recaem sobre projectos de dimensões artísticas mais envolventes, a saber: em 2010 o projecto ELOS em parceria com a ADC e que implicava coordenação com outras actividades artísticas, neste caso a Dança; e em 2015 o concerto que envolvia a estreia de obras dos alunos de composição que pelo efeito de novidade e de um interessante gosto pela interpretação de obras dos colegas por parte dos elementos do GMC, que referiram esse concerto como uma apresentação marcante.

Olhando para os benefícios sentidos pelos alunos em 2010 e em 2015 encontramos 3 pontos principais comuns: o desenvolvimento de técnicas de improvisação, a exploração da sonoridade do próprio instrumento e a familiaridade com as linguagens actuais. Quer em 2010 como agora estes aspectos continuam a ser aqueles que os alunos consideram

como mais benéficos. Como constatámos anteriormente estes benefícios são transversais às diversas disciplinas que os alunos frequentam no seu curso de música e são considerados por todos uma mais-valia nas respectivas formações.

Em termos dos contributos encontrados pelos alunos para a sua formação global, quer em 2010 quer em 2015, os aspectos de interacção, trabalho em grupo, improvisação e familiaridade com novas linguagens são apontados como fulcrais para uma boa formação musical do aluno e obtidos quase exclusivamente pela frequência do GMC.

Em termos de continuidade, nota-se em 2015, uma enorme evolução, com mais alunos participantes, a começar cada vez mais cedo e com um tempo de permanência no grupo muito maior o que traz uma consistência que interessa ao trabalho do grupo. Há alunos de 8º grau que, tal como em 2010, sairão naturalmente do grupo no fim deste ano lectivo, mas já há um outro aluno, mais novo, que assumirá o papel interpretado pelo finalista, perpetuando assim a continuidade de técnicas, ideias, identidades que se vão construindo e desta forma tornando o trabalho desenvolvido mais consolidado e mais profícuo.

SEGUNDA PARTE

Na segunda parte da análise das entrevistas administradas em 2015 será realizada uma análise quantitativa e qualitativa às entrevistas administradas a ex-alunos do GMC que prosseguiram os seus estudos musicais a nível superior e uma análise exclusivamente qualitativa às entrevistas administradas a 4 (quatro) professores de instrumento de alunos que participam no GMC e uma entrevista realizada à Direcção Pedagógica do CRS na qualidade de entidade que gere pedagogicamente a escola onde foi implementado o GMC, cerne deste trabalho de projecto.

Entrevistas a ex-alunos do GMC que prosseguiram os seus estudos a nível superior¹²

Na primeira questão colocada nestas entrevistas procurava indagar sobre as vantagens encontradas por estes ex-alunos na sua formação superior pelo facto de terem tido contacto com o GMC na sua formação base. Analisaremos as respostas no gráfico 24 e concluiremos da utilidade ou não dessa formação no gráfico 25.

¹² Transcrição das entrevistas no anexo V

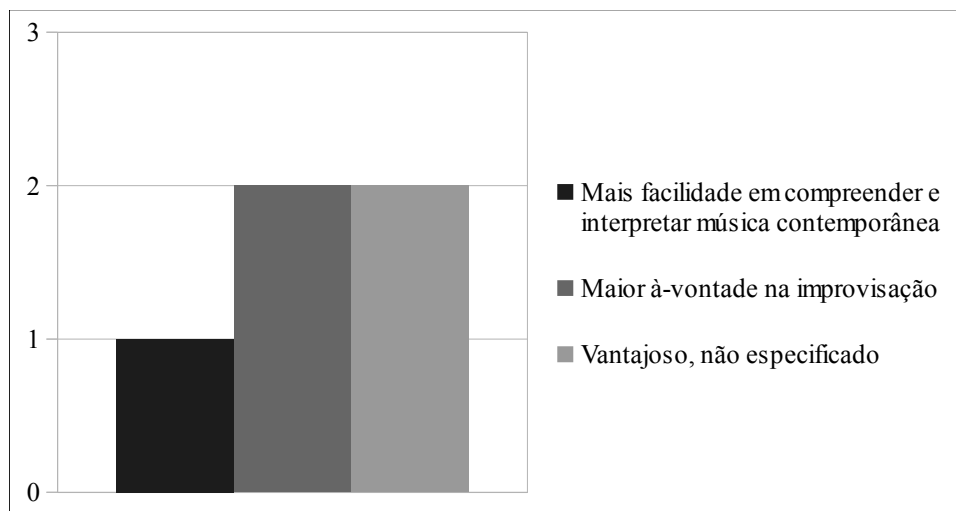


Gráfico 24 - Vantagens que ex-alunos encontraram por terem contacto com a música contemporânea no âmbito do GMC.

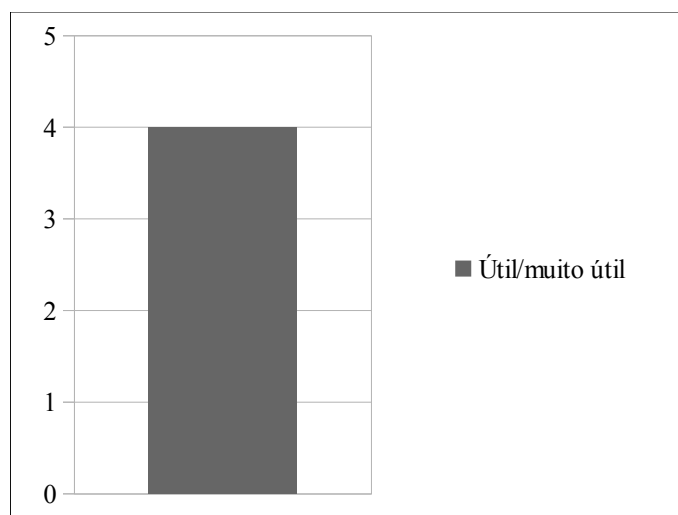


Gráfico 25 - Utilidade do contacto referido no gráfico anterior para as opções tomadas ao nível do ensino superior.

Para além de todas as respostas considerarem muito útil o contacto com o GMC na fase de formação, um aluno refere ainda que optou já por aprofundar um pouco mais o estudo da música contemporânea e um outro refere que realizou alguns trabalhos universitários a nível orquestral e de música de câmara que o colocaram novamente em contacto com a música contemporânea.

Na questão número 3 é avaliada a utilidade do contacto com o GMC em situações profissionais como instrumentista. Podemos constatar no gráfico 26 que os entrevistados consideraram o contacto útil para as suas actividades profissionais e o único caso de

resposta negativa refere que o contacto com o GMC lhe conferiu noções de como se comportar e executar em situações em que o repertório consista de música contemporânea.

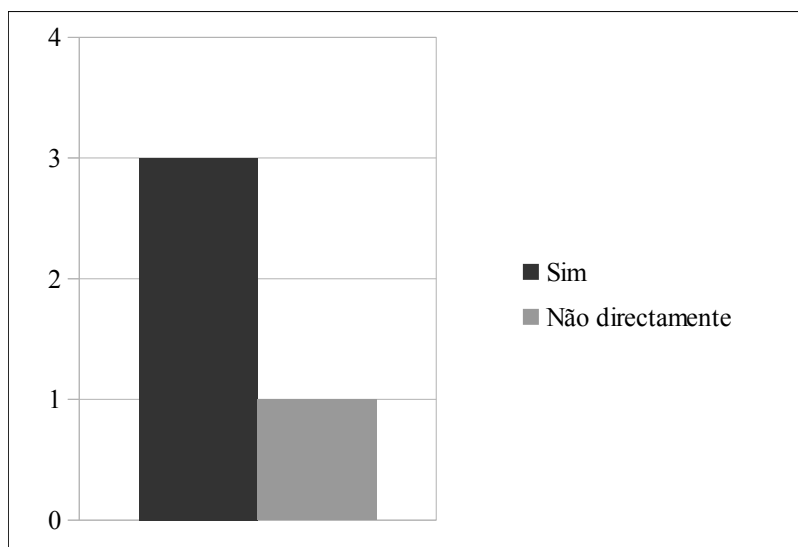


Gráfico 26 - Utilidade do contacto com GMC em situações profissionais.

Na entrevista, no ponto número 4, foi perguntado aos ex-alunos se tinha, ao longo da sua formação e já na sua vida activa como instrumentista, voltado a contactar com música moderna.

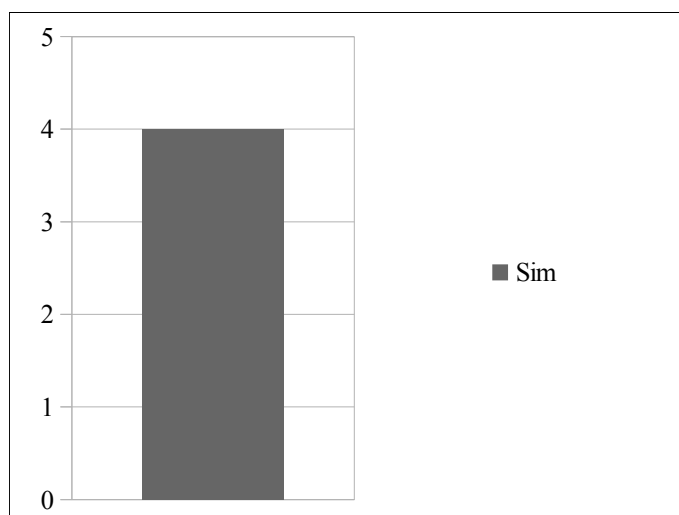


Gráfico 27 - Contacto com música moderna na vida activa

No gráfico 27 observamos que todos os inquiridos responderam afirmativamente à questão colocada, tendo um dos entrevistados referido que voltou a tomar contacto com a música contemporânea e várias vezes, outro referiu que tomou contacto principalmente

no primeiro ano de faculdade visto ter feito parte de um grupo de música de câmara com repertório contemporâneo, na orquestra da Universidade e noutros projectos internos e externos à Universidade; outro participante referiu que voltou a ter contacto durante o percurso académico na ESML, quer em orquestra quer em projectos à parte e um último referiu que tomou contacto com música moderna na sua disciplina de instrumento a nível universitário. Concluimos que, apesar de todos referirem que voltaram a tomar contacto com música contemporânea, apenas um do ex-alunos o fez em contexto da sua disciplina de instrumentos tendo os restantes tomado contacto através de orquestra ou música de câmara.

Na última questão colocada aos ex-alunos foi solicitado que destacassem uma ou mais apresentações com o GMC. Analisamos as respostas no gráfico 28.

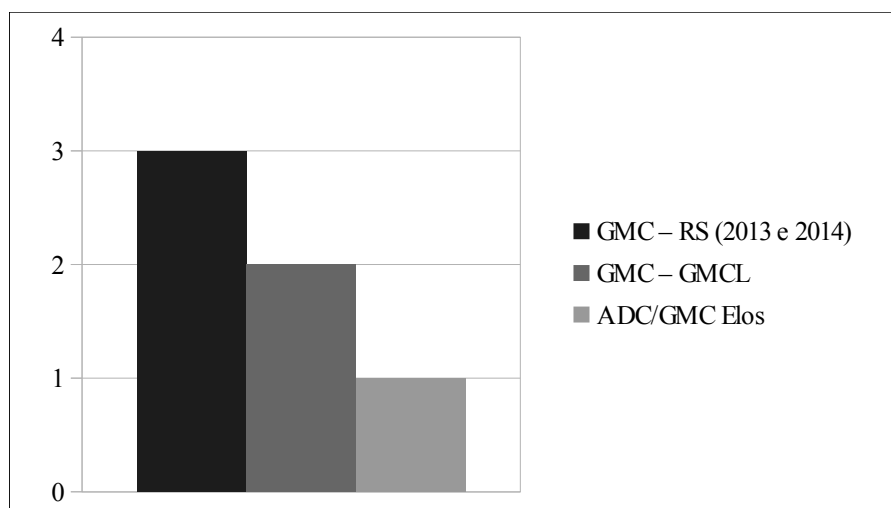


Gráfico 28 - Apresentações públicas e projectos do GMC destacados pelos ex-alunos

As respostas dos ex-alunos estão directamente relacionadas com os projectos que estavam a decorrer nos anos em que estiveram no GMC. O aluno que referiu o projecto ELOS não poderia ter referido nenhum dos outros, pois nessa altura já não estaria no GMC e vice-versa. Destaca-se então, para além de ELOS, a parceria GMC-RS para os Festivais de Música de Setúbal 2013 e 2014 e o Intercâmbio/Workshop com o GMCL.

Entrevistas a professores de instrumento dos alunos que frequentam o GMC¹³

A análise destas entrevista será exclusivamente quantitativa e teve como base 4 (quatro) participantes dos seguintes instrumentos: 1 de Violino, 1 de Viola, 2 de Guitarra.

Foi perguntado se consideravam importante que o aluno de instrumento participasse no GMC e todos os inquiridos responderam que sim e que seria até uma mais-valia. Foi considerado o GMC se encaixa no perfil de aprendizagem de um músico profissional e que dá resposta às necessidades pedagógicas de interacção com outros músicos contribuindo para o equilíbrio entre o individual e o colectivo. Foi mencionado o contributo do GMC para o desenvolvimento de competências ao nível do trabalho camerístico e a concessão de ferramentas que serão de grande utilidade no futuro.

Foi perguntado se considerava que o GMC permitia o contacto do aluno com música moderna que de outra forma não teria oportunidade de interpretar e as respostas foram todas positivas. Foi mencionado nas entrevistas que o aluno deveria ter acesso ao maior número de linguagens possível como forma de poder realizar escolhas conscientes no futuro. Um dos entrevistados deu o seguinte depoimento:

É extremamente raro, para não dizer único, o tipo de trabalho que é feito pelo GMC. Não é um tipo de linguagem musical que tenha muitos seguidores, dá bastante trabalho à pessoa responsável pela disciplina porque é necessário fazer adaptações, imaginar cenários, fazer pesquisas etc., estes são seguramente alguns factores para que seja raro a existência deste tipo de Ensemble nas nossas escolas de música. Em conclusão, as ofertas deste tipo de linguagem musical são raríssimas, são de louvar e de preservar.

Foi também referido que apesar de existir repertório em linguagem moderna para o seu instrumento e que estivesse ao alcance técnico e interpretativo do aluno, a abordagem no GMC seria uma abordagem mais especializada e permitiria a interacção com outros instrumentos.

Um outro testemunho:

Considero que o GMC é, indubitavelmente, um meio privilegiado de contacto dos alunos com a música moderna, que de outra forma seria bastante mais reduzido e superficial. É certo que todos os alunos têm, principalmente a partir do ensino

¹³ Transcrição das entrevistas no anexo IV

secundário, contacto com a música moderna, mas é igualmente certo que este se cinge a um número reduzido de obras que não lhes permite conhecer de forma aprofundada as especificidades próprias da música deste período. Assim, julgo que o GMC desempenha um importante papel a este nível, contribuindo para uma melhor e mais completa formação dos alunos de música (com especial relevância a partir do ensino secundário, no qual me atrevo a dizer que deveria ser uma disciplina de frequência obrigatória).

Na questão 4 sobre o tempo que o GMC ocupa ao aluno, as opiniões são unânimes no que concerne em considerar que o GMC não ocupa mais tempo do que deveria e não retira atenção a outras disciplinas, nomeadamente a de instrumento. Antes pelo contrário reforça as competências de responsabilidade e organização do aluno. Este testemunho resume as opiniões generalizadas:

Pessoalmente, e tendo em conta o caso específico da minha aluna a frequentar o GMC, julgo que não lhe ocupa demasiado tempo nem tão pouco a desfoca do programa do instrumento. Antes pelo contrário, considero que lhe permite um maior contacto com o instrumento e com os recursos técnicos do mesmo próprios da música contemporânea, que nem sempre são muito presentes no repertório abordado na aula de instrumento.

Os professores participantes foram questionados sobre se o seu aluno os confronta com questões técnicas relacionadas com o repertório trabalhado no GMC. As respostas são tão diversas, não só pela diversidade dos próprios instrumentos mas também dos diferentes graus e autonomias de cada aluno. A personalidade de cada aluno e a sua diferente atitude face ao trabalho fazem com que de caso para caso sejam encontradas diferenças que passo a transcrever na íntegra:

Os meus alunos dão-me conhecimento do repertório que estão a tocar, no entanto nunca pediram a minha ajuda para qualquer problemas técnicos com que se tenham deparado. Acho que é um bom sinal, em primeiro lugar quer dizer que os alunos têm um amplo conhecimento técnico do instrumento e em segundo lugar o professor responsável pelo GMC tem conseguido resolver e explicar toda e qualquer questão que apareça, fruto da sua competência e profundo conhecimento técnico dos instrumentos inseridos no Ensemble.

Algumas vezes sou questionada pelos alunos com questões técnicas relacionadas com o repertório trabalhado no GMC, pois algumas das vezes é a primeira vez que o aluno tem contacto com determinados aspectos técnicos.

Não. Aliás, muito raramente. Lembro-me que há dois anos lectivos (o seu 5º grau) me trouxe uma parte de um arranjo de (penso eu) uma peça de Stravinsky, que trabalhámos um pouco na aula.

O aluno dá-me conhecimento do repertório trabalhado e mostra-se bastante motivado com o mesmo, principalmente quando este implica uma grande intervenção da sua parte. Quanto às questões técnicas, faz algumas questões, mas dada a maturidade da aluna em questão, não são muito frequentes.

Na questão 6, o professor de instrumento do aluno do GMC era confrontado com o facto de sentir, ou não, que o GMC é útil para a prática instrumental, num contexto de sala de aula de instrumento. Como se indica na tabela 9 deste projecto um dos objectivos desta questão é avaliar a pertinência dos conteúdos trabalhados no GMC para o contexto de sala de aula. Há também o objectivo de perceber se o professor de instrumento vê a participação do seu aluno com bons olhos ou se, numa perspectiva mais conservadora muito enraizada nos nossos conservatórios, a sensação de “pertença” sobre o aluno cria aqui algum tipo de conflito.

Das respostas analisadas posso concluir que apesar de ainda subsistir, apenas num caso, um pensamento mais conservador, os colegas consideram que a influência existe, quer em termos técnicos quer em termos estilísticos, e que é de extrema importância numa perspectiva de formação global do aluno. Foi referido, por exemplo, que sendo distribuída ao aluno, na aula de instrumento, uma peça relativamente recente, de 1968, o GMC abriu caminho a uma rápida leitura e assimilação da peça, bem como, a uma melhor compreensão e interpretação. Por outro lado, foi também referido nas entrevistas realizadas, e noutro instrumento, numa primeira abordagem o professor considera que sendo linguagens tão diferentes com objectivos tão diferentes, poderá até ser prejudicial, influenciando a sonoridade do aluno. No entanto, refere o mesmo professor, que esse seria o pensamento mais comum e se não se ficar no raciocínio óbvio, pensando de uma forma mais global, encontra sempre aspectos que influenciam positivamente a aula de instrumento. Refere mesmo que o aluno melhora em aspectos rítmicos, em termos de linguagens, compreensão das várias épocas e das suas especificidades sonoras. A par das vantagens encontradas no desenvolvimento das competências técnicas, auditivas, expressivas, cognitivas e meta-cognitivas - o que se traduz, na opinião de outro professor,

num melhor desempenho dos alunos nas aulas de instrumento - a autonomia e a confiança interpretativa, e a confiança em palco foram referidas como aspectos que melhoram no aluno pelo facto deste pertencer ao GMC, preparando-o assim para uma futura vida profissional. Em suma, as opiniões dos participantes consideram que a influência do GMC na formação global do aluno é notória e representa uma mais-valia no seu percurso académico.

Em jeito de comparação entre os diferentes perfis de entrevistados (alunos GMC 2010, alunos GMC 2015 e Professores de instrumento), observamos no gráfico 29 os benefícios da frequência do GMC, na perspectiva da aula de instrumento, sentidos em comum pelos participantes nos 3 perfis. Há diferentes percentagens de participantes para cada benefícios mas podemos concluir que estes aspectos representam os melhores contributos que o GMC pode ter sobre os alunos. São objectivos que interessa não perder de vista e continuar a desenvolver pois são opiniões convergentes e unânimes o que representa uma mudança de mentalidades, uma abertura de espírito e um espaço que o GMC já adquiriu no ambiente curricular da escola e da formação global destes alunos.

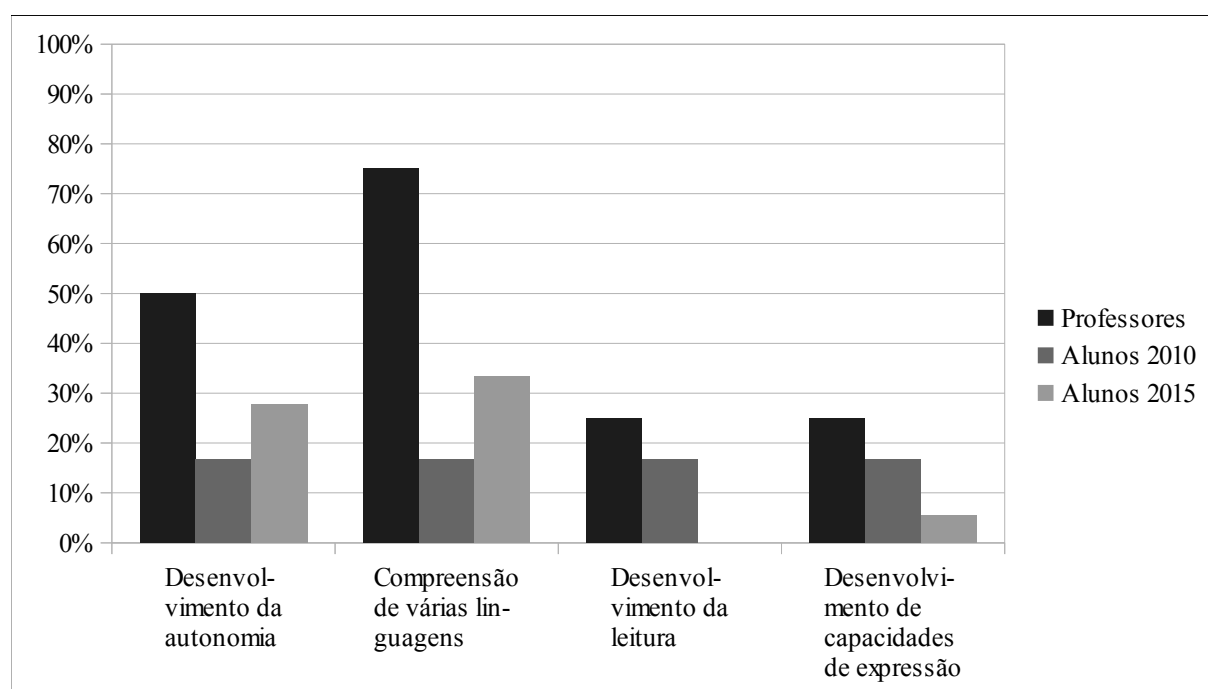


Gráfico 29 - Benefícios da frequência do GMC, sentidos por alunos e professores

Entrevista à Direcção Pedagógica do CRS, escola onde o GMC foi implantado.¹⁴

Da análise da entrevista administrada à Direcção Pedagógica do CRS e quando questionada sobre o significado para a escola da existência do GMC, a direcção confirmou os facto que têm sido relatados neste projecto. O facto de, à época de criação do GMC em 2008, a divulgação e o contacto com a música contemporânea era quase nulo e hoje em dia essa lacuna desapareceu. Segundo a Direcção todos os alunos da escola têm hoje contacto com a música contemporânea.

Quando questionados sobre as alterações legislativas e o enquadramento do GMC a direcção refere que é uma mais-valia para o GMC que passa a ser uma Classe de Conjunto oficial, com 90 minutos semanais e com regime de faltas e avaliação. Foi referido também que o enquadramento curricular do GMC é uma vantagem para a escola em sede de financiamento.

Foi questionado à Direcção se considerava o GMC bom investimento de formação e foi respondido o importante é que um aluno acabe a sua instrução com uma formação o mais completa e abrangente possível.

Foi posto à consideração da direcção se notava que o GMC tem vindo a contribuir para escolhas de progressão de estudos a nível secundário e superior e os dados recolhidos apontam para que seguramente contribui para a sua formação e que a possibilidade que têm agora os alunos de composição de poder ouvir as suas peças interpretadas é excelente.

Foi questionado qual dos projectos do GMC considera a direcção mais importante para alcançar os objectivos propostos. Foi respondido que todos os projectos são importante e que seria injusto destacar apenas um. A parceria GMC-RS foi mencionada como projecto importantíssimo sobretudo do ponto de vista humano e que o contributo do GMC é uma mais-valia para formar melhores músicos mas também melhores seres humanos.

¹⁴ Transcrição da entrevista no anexo II

6. REFLEXÃO CRÍTICA

A IMPORTÂNCIA DA APLICAÇÃO DESTAS LINGUAGENS NO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO

A importância da aplicação destas linguagens no ensino artístico, em particular a nível secundário, é inegável. O projecto aqui apresentado é a solução para muitas das questões levantadas pelos mais diferentes intervenientes no processo. A correcta aplicação destas estratégias, o seu supervisionamento e respectiva avaliação são essenciais e, como ficou demonstrado, contribuem, de forma muito positiva para a formação global do aluno de música, encontrando aliás, consenso entre todos os actores da educação.

Para além de querer obviar um dos principais problemas mais comuns: o de muitos alunos ingressarem no ensino superior de música sem nunca terem tido contacto com a música contemporânea ou com outras linguagens que não a tonal, a importância deste projecto vê-se também no leque de benefícios e de destinatários dessa mais-valia que encontramos:

Benefícios directos para os alunos intervenientes. Fica provado que os alunos desenvolverão capacidades, motivações, competências técnicas a que de outra forma não teriam acesso;

Benefícios para os Professores, que vêm assim complementadas as suas aulas de instrumentos com os seus alunos a poder aceder a repertório que já não cabe na aula de instrumento, a competências técnicas e artísticas que beneficiam o aluno como instrumentista;

Benefícios para a Escola, que assim vê reforçadas as suas competências e qualidades a nível do ensino artístico, que pode contar com a promoção e presença artística de projectos inovadores que vão de acordo com os princípios descritos no Projecto Educativo de Escola;

Benefícios para a Comunidade Educativa e Ouvintes em geral, que têm assim a possibilidade de ter acesso a obras que provavelmente nunca ouviriam, autores que nunca conheceriam e linguagens que lhes seriam completamente estranhas. Começa por interagir em primeiro lugar com os Encarregados de Educação e familiares dos participantes no GMC, mas rapidamente alastra para a restante comunidade educativa, e de uma forma gradual a novos ouvintes, novos públicos, abrindo assim as portas a novos ouvintes críticos e informados de que tanto precisamos.

Benefícios para o futuro da Música e do Ensino Vocacional da Música em Portugal, na medida em que o contacto precoce com estas linguagens dará a estes futuros músicos

e ouvintes uma visão e informação muito maior, na medida em que as reformas em curso, se tiverem em conta alguns dos pressupostos aqui descritos, contribuirão para uma evolução do ensino da música em Portugal. Alunos, Professores e Direcção reconhecem os diferentes benefícios da frequência do GMC e reconhecem o papel importante que desempenha na formação global do aluno, na formação de públicos e nas intervenções na comunidade educativa.

O benefício para todos aqueles que, por inerência das suas responsabilidades, possuem um papel activo na estruturação do futuro do ensino da música em Portugal e que podem prestar uma importantíssima missão à sociedade portuguesa ao investir na educação, na cultura e na arte.

ESTUDO DO TRABALHO REALIZADO NO ÂMBITO DO GMC

Do trabalho efectuado no âmbito destas aulas ressaltam alguns aspectos que considero da maior importância para o assimilar de novas linguagens por parte dos alunos de instrumento do nível secundário de música e também do 2º ciclo básico.

Notei nos alunos uma necessidade de busca de novas linguagens. Notei uma ansiedade por coisas frescas, por coisas diferentes. A favor encontrei a familiaridade com o compositor/professor. Este factor é de extrema importância para mim. Num misto de curiosidade, com o interesse pelo facto de quem compôs estar “ao vivo e a cores” à frente deles, leva a que a apetência para a aprendizagem e familiarização com a linguagem seja completamente diferente. Os alunos confiam nas palavras de quem escreveu a peça. Não olham para a partitura como um escrito de alguém, muitas vezes, ilustre desconhecido, que já morreu ou que pura e simplesmente nunca ouviram falar, que não conhecem fisicamente, que não sabem onde e como viveu ou vive. Esta situação ficou bem patente no concerto com a estreia das peças dos alunos de composição. Essa expectativa, diametralmente oposta a tudo o que foi o seu método ensino-aprendizagem e o repertório a ele associado, cria, em minha opinião, uma condição muito facilitadora do acesso destes alunos a esta música. Talvez seja a porta de entrada mais fácil e com melhores resultados. Envolve riscos, como todas as outras abordagens. Na minha óptica são riscos controlados. Corremos sempre o risco de não gostarem da obra. Mas o que é isso do gosto musical? Corremos o risco da obra estar

mal escrita (situação que obviamente não contribui em nada para gerar confiança no trabalho e pode causar desinformação e estigmas indesejados para com os novos compositores), mas só saberemos se a escrevermos e se a a dermos a interpretar. E estaremos sempre a evoluir. A partir do que foi feito antes e da sua análise crítica corrigiremos no futuro e, de uma forma construtiva, desenvolveremos os aspectos mais técnicos.

Neste contexto de aula/ensaio vem para cima da mesa a eterna relação Compositor - Professor. Sendo uma temática por demais abordada reflecti neste aspecto sob o prisma das necessidades pedagógicas e competências técnicas inerentes à actividade docente e particularmente a esta actividade ligada à aplicação de novas linguagens e escritas musicais a uma Classe de Conjunto do Curso Secundário de Música do Ensino Artístico Especializado.

REFLEXÃO: RELAÇÃO COMPOSITOR-PROFESSOR OU PROFESSOR-COMPOSITOR

Devido ao exercício da minha actividade lectiva e directiva no Conservatório, encontrei, pela natural falta de tempo para mais, um compromisso entre o acto de ensinar e o acto de compor, dentro da mesma pessoa e ainda as responsabilidades directivas. Isto é uma realidade no nosso país por diversos factores: os docentes com este tipo de habilitações acabam por ser aqueles que com uma formação mais abrangente possuem o domínio necessário nas diversas áreas que são essenciais a uma boa gestão da escola e a um conhecimento de causa das mais diversas especificidades e individualidades que co-habitam num Conservatório. Por diversas vezes encontrar esta solução de equilíbrio não é fácil, não encontra enquadramento legal e até financeiro, não depende do docente - depende muito da massa crítica, que diverge todos os anos, com que está a trabalhar - e acaba por servir apenas uma utilidade de escola e não um projecto de fundo. A principal crítica que se associa a este tipo de atitude perante o ensino acaba por conotar o compositor à estrita escrita de “música utilitária”.

Tendo bem presente no meu espírito esta realidade, um dos esforços principais da organização deste projecto e da sua consequente reflexão em dissertação é contrariar essa tendência, reforçar os pressupostos que todos os compositores-professores das mais diversas escolas do país, acredito, têm sempre como principais: os pressupostos de inovar, criar, compor, desenvolver estes objectivos no seu ambiente escolar.

Sem não pensarmos, por um breve instante, na questão do compositor, encontramos uma enorme utilidade na actividade docente deste tipo de professores-compositores. Aos mais diversos níveis, quer de ensino, quer de currículos. Tenho a certeza que serão estes os mais capacitados para no âmbito de um *ensemble* de música contemporânea transmitirem aos instrumentistas todas as mais diversas competências técnicas, em particular as referentes às técnicas do século vinte, mas também ao alargamento dos horizontes em termos de linguagens, repertório, respectivos compositores e diversas correntes.

No meu caso particular é uma preocupação e ao mesmo tempo uma utilidade constantes no exercício da minha actividade docente a utilização de todas as minhas vertentes de formação. Desde há algum tempo que concentro a actividade em aulas de Análise e Técnicas de Composição, Formação Musical e Iniciação Musical e Classes de Conjunto (onde se insere o Grupo de Música Contemporânea). Para a planificação destas aulas é sempre uma preocupação a inovação e a criação, tirando partido da minha formação na organização de novos exercícios, do alargamento do repertório utilizado, em particular nas aulas de Formação Musical e até na escrita de algumas canções, quer para o nível da Iniciação, quer para o nível da Formação Musical. Neste último caso, quase que podemos chamar um exercício de técnicas de composição, tal como os meus alunos de ATC - caso consigam ultrapassar a barreira da escrita apenas do acompanhamento - o fazem. É de facto um exercício de técnicas: construção de Canção, ao estilo do *Lied* Alemão do século dezanove. No caso da escrita de canções para a Iniciação a situação é bem diferente. Tendo bem presente todas as preocupações pedagógicas e programáticas desenvolvi algumas canções com dois grandes objectivos: estimular a criatividade nos alunos de iniciação (classe de alunos dos 5 aos 7 anos) e introduzir novas linguagens de uma forma não consciencializada por parte dos alunos, mas num estágio em que as referências e condicionantes tonais ainda não são um eventual preconceito para esta aprendizagem. Partindo deste princípios construímos, em tempo real, uma canção em que todas as ideias eram oriundas dos alunos, desde o tema à letra, desde o ritmo aos contornos. É óbvio que deste *brainstorming* era feito um filtro que permitia ir criando no quadro algo consistente. O resultado foi, a meu ver, bastante positivo. Estes alunos ficaram, e ainda lhes persiste, a ideia que a obra é sua, foi fruto da sua imaginação, dizem, aliás, com frequência “a minha canção”. Por outro lado, e partindo de estruturas mais ou menos tonais, com movimentos de acompanhamento mais ou menos cativantes - não necessariamente infantis - criámos uma canção desprovida de contexto tonal, mais

próxima do politonalismo com diversos pólos a coexistir e com a presença de alguns efeitos sonoros, que à partida os alunos nunca entenderiam que podiam ser utilizados num contexto de aula num Conservatório.

Ao nível da disciplina de Análise e Técnicas de Composição a situação de equilíbrio torna-se ainda mais fácil de conseguir. Ao nível da preparação das aulas, em particular das obras a analisar há uma procura por diferente repertório a par das obras de referência que fazem parte de todas as aulas de ATC dos Conservatório espalhados pelo país. Neste equilíbrio todas as forças saem reforçadas com os alunos a terem acesso a mais repertório, não necessariamente em quantidade, mas sim em qualidade e diversidade, podendo de imediato desenvolver o seu sentido crítico e a vontade de pesquisa, contrária à atitude que muitas vezes se encontra nestes alunos de simplesmente se resumirem às peças (com a agravante do fenómeno da “fotocópia da folha”¹⁵) que são entregues pelos professores.¹⁶

Todos estes aspectos assentam numa estratégia de intervenção para o ensino e aprendizagem da Música no ensino artístico especializado. De facto isso só se consegue com uma correcta, completa e frutífera Planificação de Aula, que será, sem dúvida, um dos principais factores que potenciam a motivação dos alunos e que quando associada a um bom ambiente na sala de aula, a uma clareza da execução das tarefas, a uma correcta instrução, monitorização e valorização das tarefas, a uma verificação da compreensão e a um estímulo do pensamento cognitivo geram uma aula de sucesso, com claras vantagens para todos os agentes envolvidos no processo. Por outro lado, encorajar a competitividade em vez do corporativismo, dar um apoio ineficaz não monitorizando os trabalhos dos alunos, dando-lhes tarefas de baixo grau de dificuldade e a um ritmo

¹⁵ O fenómeno da fotocópia da folha é, infelizmente uma realidade que existe ainda em muitos Conservatórios e que se prende com o facto dos professores distribuírem apenas a fotocópia de duas páginas de uma partitura, de um álbum, etc. Não pensando sequer nas questões legais, na minha óptica, o principal problema é que os alunos não contextualizam o que estão a tocar, não fazem a mínima ideia se a obra é grande ou pequena, completa ou parcial. Poder-se-á dizer: “Isso era dantes, agora já não acontece”. Repito: acontece. Setembro de 2010, primeira aula de ATC, fala-se de Bach e das suas obras. Dos alunos/instrumentistas da turma encontram-se Violinistas, Violetistas, Pianistas e Saxofonistas. Um aluno de Piano tem a certeza que já tocou vários prelúdios e fugas de Bach, até sabe em que tonalidades, mas quando se pergunta o que é o Cravo Bem Temperado, esse mesmo aluno responde que não faz a mínima ideia. Sempre tocou pelas fotocópias, nunca viu o livro sequer...

¹⁶ Este fenómeno da fotocópia da partitura está, em 2015, muito mais reduzido muito por força de uma maior protecção ao direito de autor e de um crescente número de editoras musicais em Portugal, que se dedicam a editar obras com forte componente pedagógica/didáctica encontrando nas comunidades escolares das escolas de ensino artístico uma forte implantação.

demasiado lento, promove uma má gestão da sala de aula e de certo contribuirá para o não alcançar dos objectivos propostos.

A estas competências pedagógicas ainda se juntam vários critérios e condições muito específicas da prática profissional do ensino da música. Como critérios, para além das habilitações académicas, temos a experiência profissional e artística, um perfil de capacidades sociais e algumas qualificações específicas para a função docente de música. A nível das condições temos claramente as condições físicas como aspecto importante, aliado às sociais e de relacionamento pessoal e artístico e ainda às condições financeiras que permitirão uma maior ou menor acesso a repertório específico, discografia e material audiovisual de apoio. Um domínio da oralidade, um domínio corporal e vocal são outros aspectos essenciais.

Fazendo a ponte, Professor -> Compositor, para o capítulo seguinte em que serão abordados os aspectos de contextualização da actividade docente no EAE, fica um quadro resumo dos aspectos mais relevantes, alguns comuns à actividade de docente de música e à actividade de músico/compositor.

CARACTERIZAÇÃO DA PROFISSÃO
<p style="text-align: center;"><i>ASPECTOS MAIS RELEVANTES:</i></p> <ul style="list-style-type: none">-> Artístico <i>versus</i> Docente.-> Músico <i>versus</i> Professor.-> Elevada componente prática.-> Exposição permanente das suas capacidades técnicas.-> Exposição permanente do estado físico e do estado de alma.-> Esforço emocional acima da média (para manter uma correcta postura quando há factores de desequilíbrio)-> A Prática envolve o conhecimento necessário para “servir o aluno”.-> Ter a capacidade de ser orientador / indicador de caminhos e menos “fazedor de caminhos” ou ter uma postura castrante.-> Responsabilidade sobre decisões precoces de carreira musical e respectivas orientações e acompanhamento.-> Capacidade de “Ensinar a Ouvir”.-> Necessidade de se manter em forma e actualizado.-> Domínio das Funções Sociais para o indivíduo.-> Domínio das competências científicas e técnicas para a disciplina que lecciona

Tabela 13 - Caracterização da Profissão

OS PROFESSORES DE ONTEM E DE HOJE

Ao reflectir sobre o estudo feito no âmbito das aulas/ensaios do GMC vi-me confrontado com alguns pensamentos que incidem sobre a interdisciplinaridade dos alunos que tinha à minha frente e sobre os seus “tipos” de professores. Constatando que nalguns casos as realidades são díspares reflecti, numa perspectiva histórica sobre isso, concluindo o seguinte:

Ao nível da Formação Musical:

Desde o início da formação dos alunos (mesmo incluindo as aulas de iniciação - nível básico 1º ciclo) os professores são os principais responsáveis pela terminologia musical utilizada. Não direi linguagem, porque linguagem está reservado para os contextos analíticos, mas no campo lexical são introduzidas as principais noções que servirão de base à formação dos alunos enquanto estudantes de música, aprendizes de instrumentista. Estas noções assentam, a meu ver, de uma forma demasiado vincada em princípios tonais. Não que seja contra tal instrução, como é óbvio, mas a possibilidade de exploração de novos campos numa fase prematura de formação em que há uma maior apetência para a apreensão de conhecimentos cognitivos perde-se. Isto prende-se com o facto de os professores ensinarem como os ensinaram a eles e de, na maior parte dos casos, os professores de ensino artístico serem oriundos de formações claramente artística. Não estou de todo contra esta premissa. Mas onde encontramos maior sucesso é de facto nos docentes que após uma formação artística desenvolvem competências e pós-formações em áreas vincadamente pedagógicas e/ou profissionalizações que estudam aspectos das ciências da educação. Deste equilíbrio de formações científicas sairá decerto um docente bem formado, informado e actual.

Historicamente tratados como professores de uma área menos prestigiante, os docentes de formação musical acabaram por cair em procedimentos repetitivos, em repertórios redundantes em rotação cíclica de materiais. A recente ligação com a área da Direcção Coral poderá colmatar alguns destes aspectos mas, na minha opinião, e de acordo com os dados que estudei e as pesquisas que efectuei chegamos à conclusão que não será esse o caminho, pelo menos para uma aplicação e desenvolvimento das linguagens mais contemporâneas e inovadoras no ensino global do aluno de música. Só as gerações mais

novas de professores conseguem ter uma postura e uma mente mais aberta e trabalhada no sentido de correctamente influenciarem o gosto musical e o sentido crítico dos seus alunos. Precisamos de abandonar a postura em que os professores repetem a forma como foram ensinados e os paradigmas da formação musical estão, hoje em dia, muito mais clarificados e pertinentes.

Um professor de Formação Musical com uma forte componente da área da composição, improvisação e inclusive de técnicas de composição e orquestração, pode, a meu ver, corresponder melhor face a um trabalho que se exige hoje de uma grande inovação, contribuindo de forma significativa para o aumento do léxico musical e cultural dos alunos e produzindo materiais actuais, tecnológicos, científicos em qualquer tipo de linguagem, escrita, estética, estilo ou época...

Ao nível do Instrumento

A principal, e já antiga, crítica, que muitas vezes se faz aos professores de instrumento é que não exploram, tantas vezes também por falta de tempo, o repertório do instrumento e acaba por ser diminuta a presença de obras contemporâneas e a exploração de novas linguagens. É antiga também a vontade de todos em fazer ciclos de obras para os diversos graus de instrumento, que essas peças sejam incluídas nas provas de passagem de cada grau e nos exames. Algumas coisas são feitas outras não se conseguem. Em muitos casos o que ouço dos colegas é dizerem-me que não aprenderam assim, que não tiveram contacto com estas linguagens na sua aprendizagem básica, média e, muito pouco na superior, que não dominam, de todo, outras linguagens e que acabam por ter consciência de que não apelam muito à criatividade, devido à extensão do programa que mal conseguem dar por completo.

Nada disto acontece por incompetência do professor. De todo. Nem por falta de capacidades artísticas. Tudo acaba por se centrar na questão do repertório, de alguns tradicionalismos, mas também de uma configuração base de repertório obrigatório, do ponto de vista técnico, e tendo em conta as especificidades de cada instrumento. Este repertório é de facto imprescindível ao ensino do instrumento mas também é totalmente compatível com a convivência de outras linguagens, outros campos, outros caminhos, outras sonoridades. As obras são incontornáveis, mas não serão as únicas.

Este facto torna-se cada vez mais premente quanto o desenvolvimento dos novos enquadramentos legais e organizações das escolas de música se modificam todos os anos e se caminha para uma diametralmente oposta forma de leccionar o instrumento,

com a necessidade clara, por parte dos professores de instrumento, de novas ferramentas para a aula, de novos materiais, materiais que incidam no campo da aprendizagem em conjunto, que poderão ser uma abertura, se bem que forçada, a novos aspectos de criatividade. Estas novas realidades, aliadas à presença de outros projectos específicos para outras linguagens na escola será, na minha opinião, o caminho a seguir. Uma oportunidade que a revisão dos programas não pode descurar; uma realidade que as direcções das escolas não podem descurar; uma oportunidade que os docentes das áreas de composição não podem desperdiçar. E um forte apelo à criatividade. Dentro e fora da sala de aula. O bom exemplo da classe de Guitarra ao encomendar uma obra para estreiar com a orquestra de guitarras da escola abriu finalmente caminho a uma relação simbiótica e consolidada entres os compositores/professores de ATC e os professores de instrumento.

Ao nível da Análise e Técnicas de Composição

Apesar de coexistirem professores com diferentes linhas de acção e de pensamento, creio que pela abrangência de conhecimentos os professores de ATC acabam por ser os responsáveis pela dinamização de muitos destes projectos. Pelo menos, pelas características da sua formação têm essa obrigação cívica. Dentro das suas tarefas estará de certeza a da promoção da criatividade através da realização de peças, exercícios, técnicas, entre outros, a ser interpretados na aula de instrumento, de classes de conjunto, de música de câmara, e no GMC. Será, pelo menos nas minhas turmas de ATC, já uma realidade neste ano a execução de peças dos alunos de ATC em Concerto, quer a nível de instrumento solo, quer a nível de música de câmara, quer a nível do Grupo de Música Contemporânea do Conservatório Regional de Setúbal.

Ao nível da disciplina de Composição

O papel do professor/compositor da disciplina de composição do recém criado curso secundário de composição é, em 2015, muito mais fácil que eventualmente o seria se o curso tivesse aberto em 2008. Há todo um percurso de influências, divulgações e um trabalho de base que foi feito, muito pela presença do GMC na escola, que dá hoje uma visibilidade e confiança à prática da composição no CRS como nunca teve. O curso nasce de uma necessidade e oportunidade conjuntural e nasce num ambiente muito salutar para a implementação das novas linguagens. Ainda é cedo para fazer um balanço mas as

primeiras impressões do contexto de aula e da estreia das peças novas são extremamente positivas.

A CONTRIBUIÇÃO DO COMPOSITOR NA ESCOLA DE ENSINO ARTÍSTICO ACTUALMENTE

Este tema central da minha dissertação tomou lugar regular no pensamento e reflexão exercidas no âmbito deste mestrado. Consideramos que o papel do compositor numa escola de EAE é particularmente importante em diversas vertentes. É um papel transversal às mais diversas disciplinas dos planos curriculares bem como às mais diversas tarefas que nos exigem hoje em dia.

Com um olhar abrangente que viaja desde 2008 até 2015 consigo identificar 4 grandes valências da minha contribuição para a escola, enquanto compositor:

1. Antes de 2008: escrita de peças avulsas para alguns instrumentos solo, pequenos arranjos e transcrições para ensembles mono-familiares da escola e composição da peça obrigatória para concurso de Clarinete da Costa Azul (organizado pelo CRS). Fazem parte deste lote obras como *Variações (per)curtidas*, *Golfinho I e II*, *Scrabble Music*, *Estudo para Violino I e II*.
2. De 2008 a 2015: criação e implantação do Grupo de Música Contemporânea, estruturação da disciplina enquanto Classe de Conjunto, transcrição de obras, feitura de arranjos, organização de intercâmbios e masterclasses, organização e produção de diversos concertos produções, criação do projecto GMC-RS para as edições de 2012, 2013, 2014 e já de 2015 do Festival de Música de Setúbal, composição de estudos, exercícios e escritos académicos com função pedagógica para o funcionamento do GMC, composição de obras originais e com interesse artístico para serem executadas pelo GMC. Consultar obras compostas nas tabelas 3, 4, 5 e 6 deste projecto.
3. Ano lectivo 2014-2015: criação e estruturação do 1º Curso Secundário de Composição do CRS. Organização do programa, critérios e conteúdos do novo curso. Composição de exercícios, motes e obras relevantes para o contexto de aula de composição vocacional como por exemplo *Reflexos de um Livro*, presente no capítulo 5 deste projecto.

4. Primeiro trimestre de 2015: encomenda, por parte de colegas do CRS, de obras para os ensembles de música de câmara da escola, manifestando interesse pela inclusão de novas composições e linguagens actuais no repertório destas orquestras. Exemplo deste contributo será a encomenda de uma peça para orquestra de Guitarras, a estrear durante a Masterclass de Guitarra orientada pelo Prof. Dejan Ivanovic que terá lugar em Setúbal em Março de 2015 sob a organização do CRS. Podemos encontrar a peça *Embalando* no anexo IX.

Notava-se, à época de início de actividade do GMC, um total desconhecimento, falta de formação e de informação em relação a linguagens actuais na escola. A contribuição do compositor foi de extrema importância para colmatar essa falha curricular mas deteve-se na influência através da actividade de docência da disciplina de Análise e Técnicas de Composição. Só através do GMC o compositor podia dar o seu contributo técnico em exercícios e obras que assim podiam ser interpretadas no seio da comunidade educativa e deste modo se começava a divulgar a música contemporânea. Colocando em perspectiva esta reflexão encontro, em 2015, os efeitos muito positivos deste trabalho de 2008. A contribuição do compositor centra-se na actividade artística de composição, mesmo que num aspecto misturada com a actividade de docência da disciplina de composição ao recém criado curso secundário. Esta contribuição pode ser agora muito mais técnica e estética, é muito mais abrangente quer em termos de quantidade de obras e compositores abordados, quer na variedade de diferentes linhas de pensamento, técnicas, estéticas e linguagens. A contribuição do compositor na construção de um referencial de linguagens actuais na escola é evidente. Do praticamente desconhecimento sobre estas linguagens e sobre a actividade do GMC em 2008, passamos para um extremo, em 2015, em que praticamente todos os alunos da escola sabem o que é a “contemporânea”, o GMC. Sabem-no principalmente por duas razões: 1. ou porque assistiram a um concerto de escola onde o GMC actuou; 2. ou porque algum colega da sua classe instrumental ou turma de formação musical faz parte do grupo e vai contando, divulgando, o que lá se passa. Por último, e mesmo muito recentemente, o efeito novidade do Curso Secundário de Composição deu um novo motivo de reconhecimento publico e afecto pelo GMC. Pudemos observar esse facto nalgumas das entrevistas recolhidas. Será ainda cedo para fazer o balanço mas as primeiras impressões são extremamente positivas e será, na minha opinião, um dos expoentes máximos da

contribuição do compositor para a uma correcta, informada, formada, dinâmica, consistente e interessada aplicação das linguagens e escritas musicais actuais no ensino artístico especializado da música em Portugal, q. e. d.

7. CONCLUSÕES

Para concluir esta minha dissertação, olho neste momento, já com uma consciência enriquecida tecnicamente, quer pela investigação feita, quer pelo aspecto cronológico dá uma visão bastante alargada da aplicação destas linguagens ao ensino da música. Neste momento final olho para a continuidade do Grupo de Música Contemporânea com uma realidade incontornável. Os elementos que o compõem, alguns desde o início, anseiam pelo arranque dos trabalhos, para ter as peças novas, para conhecer os novos projectos para este ano e já cativam, entre pares, novos colegas que também se irão juntar ao grupo. Esta campanha é de uma inegável importância e gera de imediato uma motivação e uma expectativa que, apesar de atribuir alguma responsabilidade, tudo farei para que não seja gorada.

Olho para a aplicação destas linguagens e técnicas de escrita como uma necessidade básica em cada aula de Formação Musical de um 6º ou 7º grau que lecciono. A abordagem a estas linguagens nunca foi feita, a curiosidade e a sede de informação, por parte dos alunos, é enorme. Este trabalho multidisciplinar é de extrema importância e como se conclui, a única forma de chegar a todos os alunos do secundário de música, estejam eles mais ou menos despertados para a música actual, toquem este ou o outro instrumento.

Com esta preocupação de aplicação integrada em todo o seu plano curricular poderemos ter a certeza que alguém que em determinada fase da sua vida passou por uma escola desta natureza, será um Homem diferente, um ser mais culto e mais cuidado, um ouvinte atento e crítico informado que poderá contribuir para uma continuidade no trabalho inesgotável de formação contínua de novos públicos.

Reflecto sobre os assuntos que fui abordando e vou construindo os meus caminhos... Tenho a plena convicção que são trilhos que se vão traçando, que não poderão ser auto-estradas predefinidas e isoladas do exterior. Temos que ir constantemente adaptando e inserindo novas realidades, novas necessidades, sempre com um olhar atento para o mundo que nos rodeia e com objectivos bem delineados para que percorramos esse caminho de forma consistente, *step by step*, com objectivos práticos e sentido de oportunidade.

Penso neste sentido de oportunidade e baseio neste estudo as fundamentações pedagógicas para futuras propostas de projectos, disciplinas, programas, grelhas de conteúdos que venham a ser criadas no âmbito de uma revisão curricular, em particular no ensino secundário da música. Para esta questão central creio ter deixado aqui uma

consistente contribuição para a inclusão obrigatória destas linguagens e escritas no ensino especializado da música, em particular, no nível secundário. Nada melhor para justificar uma proposta, numa fase de revisão curricular, que um projecto no terreno com provas dadas e conclusões tiradas. Não restam dúvidas que é de extrema importância, não restam dúvidas de que é possível a nível secundário, não restam dúvidas que traz claros benefícios a todos os intervenientes, não restam dúvidas que temos uma oportunidade para contribuir de uma forma muito enriquecedora, consistente, estruturante e actual para o futuro do ensino da música em Portugal.

Concluimos que dado os novos enquadramentos legais todos temos de reflectir em conjunto para reestruturar as nossas escolas. São novas realidades que se nos apresentam e para as quais temos de ter uma resposta prática muito célere e concreta, sob pena de não conseguirmos uma estratégia sólida e de a escola perder carácter.

Para esta realidade, que se vive hoje em dia, deixo a minha contribuição na esperança que não só clarifique a questão central deste estudo mas também que reúna ideias de fundo que contribuam de uma forma concertada para toda a reflexão que tem de ser feita, a muito curto prazo, por todos aqueles que exercem a actividade docente em escolas de ensino especializado da música a par da sua actividade artística como músicos, instrumentistas, maestros, compositores. Tenhamos consciência que é da maior parte destes “super-músicos” que sobrevive o ensino da música em Portugal, pelo menos com o garante de qualidade técnica, artística e científica que se deseja para um país que necessita, a cada dia que passa, de uma política educacional, cultural e artística sólida, consistente, concertada e coerente.

Deixo assim a minha contribuição para o futuro da música em Portugal com a plena convicção que de todas as pequenas contribuições espalhadas pelo país se construirá o amanhã, quer em termos de músicos, quer ouvintes, críticos e de verdadeiros amantes da música.

Encontro, agora que o GMC já está numa fase de amadurecimento, um conjunto de vantagens únicas que ficaram provadas pelos dados recolhidos como tarefas e objectivos plenamente alcançados. Destaco principalmente:

- Desenvolvimento de técnicas de improvisação.
- exploração de sonoridades do próprio instrumento,
- familiaridade com linguagens modernas,
- o conhecimento do conceito de improvisação,
- a investigação do paradigma da música contemporânea,

- o trabalho de formação e informação da comunidade escolar,
- o interesse identificado nas camadas mais jovens ausentes de preconceito em relação à música contemporânea,

A Implementação do GMC, conseguida com níveis de implantação e popularidade bastante interessantes (concertos, eventos e performances sempre cheias) assistências que rondam as 150 pessoas por concerto tem repercussões directas nos alunos do secundário mas também nos alunos do 3º ciclo do ensino básico e efeitos indirectos nos do 2º ciclo (irmãos, colegas de instrumentos, etc.). Há um maior conhecimento de obras, compositores, correntes, estéticas, etc.

As novas tecnologias permitem partilhar o espaço digital com ensembles de referência mundial como o *Ensemble Intercontemporain* e estar assim de janelas abertas para o mundo a partir da cidade de Setúbal, à beira-mar plantada.

Este estudo poderá também servir de base a futuras investigações, que terão necessariamente de ser feitas, principalmente para, depois de tomadas as decisões que nos próximos anos definirão o ensino da música, se estudar a implementação de todos os projectos, conteúdos e estruturas e perceber como estão a ser aplicados no terreno, tendo também em conta as diversas assimetrias regionais e contextos de comunidades espalhadas pelo país.

Na altura em que lançámos pela primeira vez este projecto de estudo tracei como objectivos, a um outro nível e no sentido de dar continuidade ao trabalho realizado para a construção deste projecto, o fomento da escrita criativa por parte de alunos do ensino secundário de música e o contacto e experimentação de novas linguagens. No momento em que concluo este projecto está já a decorrer o segundo período de aulas do primeiro curso de composição do CRS, tendo já acontecido o primeiro concerto com obras exclusivamente escritas pelos alunos. Concluo então que, não só a criação de um Grupo de Música Contemporânea no Conservatório Regional de Setúbal (objectivo alcançado logo em 2008) como também a sua continuidade, durante a interrupção e mesmo depois da finalização deste projecto, foram objectivos alcançados e as perspectivas de futuro são cativantes. O papel do GMC e a contribuição do compositor foram responsáveis por uma decisão precoce de dois alunos que, ao entrarem no curso secundário optam por ingressar no ensino vocacional no curso de composição. A criação e manutenção de projectos de interacção com outras áreas artísticas, nomeadamente a dança, o teatro e o

cinema e criação e manutenção de projectos de interacção com músicos portadores de deficiência utilizando a música como linguagem universal contribuíram também para uma maior cativação por este curso, pela participação no GMC, pela garantia de que a formação ali ministrada contribuiria para uma formação global bastante elevada e actual. A criação de um pequeno Centro de Documentação/Investigação vocacionado para a música experimental, edição de partituras, contacto com novas tecnologias, escrita criativa e afins, ainda não é uma realidade mas poderá em breve concretizar-se, não sendo nada alheio a esse facto o trabalho desenvolvido pelo GMC, a divulgação, informação e formação daí originadas e a garantia de prossecução de projectos que tem sido apanágio do projecto e tão necessárias para que algo de inovador, criativo e diferente tenha aceitação e apoio para se concretizar.

Ficou provado que o contributo do compositor é essencial para a construção dos vários projectos inerentes à dinâmica de uma escola actual. O contributo de forma directa para a criação de obras para o GMC, para mini ensembles dentro do GMC, para as necessidades de música de câmara da escola, para projectos mono e multi-instrumentais de outros colegas da escola, para a criação, desenvolvimento e estruturação do curso secundário de composição, para a criação multi-disciplinar no âmbito das novas estruturas curriculares e da existência de um conjunto de disciplinas de Oferta de Escola onde a composição, o arranjo, a transcrição, entre outras tarefas têm um papel estruturante e fundamental. De forma indirecta reflecte-se a influência nas diversas disciplinas do curso de música quer a nível da disciplina de Formação Musical ou de Classes de Conjunto quer mesmo a nível da disciplina de Instrumento.

Conclui-se muito positivamente que as mentalidades desta segunda década do séc. XXI estão muito mais abertas, informadas, cultas e com consciência de que a cada ano que passa mais e mais música existe, sem nunca perder de vista o legado infindável das mais diversas épocas da história da música ocidental mas olhando o futuro com perspectiva integracionista, onde a modernidade pode coabitar com algum conservadorismo, que uma linguagem nova pode tocar um aluno tanto como qualquer uma das outras. Abrem-se muitas portas para o futuro da composição em Portugal que com esta boa preparação a nível das bases terá de certo, e muito em breve, efeitos nos níveis superiores e nas mais diversas instituições de ensino do nosso país. Satisfaz-nos por dentro observar uma enorme evolução periférica em torno do GMC do CRS e dá-nos força para continuar, melhorar e investigar para que não se perca na memória de apenas uns materiais, experiências e saberes que podem interessar a todos.

Bibliografia

Livros

- Afonso, N. (2005). *Investigação naturalista em educação*. Porto: ASA Editores, S.A.
- Bosseur, J. Y., & Michel, P. (2007). *Musiques contemporaines: Perspectives analytiques (1950-1985)*. Paris: Minerve.
- Boulez, P., & Vermeil, J. (1996). *Conversations with Boulez: Thoughts on conducting*. Portland, Or: Amadeus Press.
- Cross, J. (2006). Music theory and the challenge of modern music: Birtwistle's 'Refrains and Choruses'. Em A. Pople (Ed.), *Theory, analysis and meaning in music* (2ª ed., pp. 184-194). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferreira, M. P. (2002). A obra de Jorge Peixinho: Problemática e recepção. Em J. Machado (Ed.), *Jorge Peixinho in memoriam* (pp. 223-286). Lisboa: Editorial Caminho, S.A.
- Gordon, E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gray, D. E. (2004). *Doing research in the real world*. London: Sage Publications.
- Halfyard, J. K. (2007). Provoking acts: The theatre of Berios's Sequenzas. Em J. K. Halfyard (Ed.), *Berio's Sequenzas: Essays on performance, composition and analysis* (pp. 99-116). Aldershot: Ashgate.
- Harper-Scott, J. P., & Samson, J. (2009). *An introduction to music studies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Howat, R. (1999). *Debussy in proportion: A musical analysis* (5ª ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Impett, J. (2007). Shadow boxing: Sequenza X for trumpet and piano resonance. Em J. K. Halfyard (Ed.), *Berio's Sequenzas: Essays on performance, composition and analysis* (pp. 83-96). Aldershot: Ashgate.
- Johnson, J. (1999). *Webern and the transformation of nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kemp, A. (1995). *Introdução à investigação em educação musical*. Lisboa: Fundação

Calouste Gulbenkian.

Lester, J. (2005). Performance and analysis: Interaction and interpretation. Em J. Rink (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical interpretation* (2ª ed., pp. 197-216). Cambridge: Cambridge University Press.

Louvier, A., & Castanet, P. A. (1997). *L'orchestre*. Paris: Editions Combre.

Martins, M. L. (1974). *Música para jovens*. (n.p.): Valentim de Carvalho CI SARL.

Martins, M. L. (1978). *Música para jovens 2*. (n.p.): Valentim de Carvalho CI SARL.

Monsaingeon, B., & Boulanger, N. (1980). *Mademoiselle: Entretiens avec Nadia Boulanger*. Luynes: Van de Velde.

Nyman, M. (2009). *Experimental music: Cage and beyond* (10ª ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Perle, G. (1996). *Twelve-tone tonality* (2ª ed.). Berkeley: University of California Press.

Philpott, C. (2001). *Learning to teach music in the secondary school: A companion to school experience*. London: RoutledgeFalmer.

Ross, A. (2009). *O resto é ruído: À escuta do século XX* (M. C. D'Abreu, Trad.). Alfragide: Casa das Letras. (Obra original publicada em 2007).

Schoenberg, A. (1989). *Structural functions of harmony* (4ª ed.). L. Stein (Ed.). Londres: Faber and Faber Limited.

Street, A. (2006). The obbligate recitative: narrative and Schoenberg's Five Orchestral Pieces, op. 16. Em A. Pople (Ed.), *Theory, analysis and meaning in music* (2ª ed., pp. 164-183). Cambridge: Cambridge University Press.

Torga, M. (1959). *Diário: VIII*. Coimbra: Autor.

Weffort, A. B. (2006). *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.

White, E., & Noble, J. (1991). *The new Grove: Stravinsky* (M. Lopes, Trad.). Porto Alegre: L&PM Editores (Obra original publicada em 1980).

Whittall, A. (1995). *Music since the First World War* (3ª ed.). Nova Iorque: Oxford University Press.

Whittall, A. (2003). *Exploring twentieth-century music: Tradition and innovation*.

Cambridge: Cambridge University Press.

Partituras

Bartók, B. (n.d.). *The String Quartets of Béla Bartók* (n.p.): Boosey & Hawkes.

Berg, A., Stravinsky, I., & Webern, A. (2005). *Works for String Quartet*. Nova Iorque: Dover Publications, Inc.

Berio, L. (1958). *Sequenza I per flauto solo*. (n.p.): Universal Edition.

Berio, L. (1970). *Sequenza VI per viola sola*. Londres: Universal Edition.

Berio, L. (1977). *Sequenza VIII per violino solo*. Viena: Universal Edition.

Berio, L. (1980). *Sequenza IXa per clarinetto solo*. Viena: Universal Edition.

Berio, L. (1986). *Formazioni per orchestra*. Viena: Universal Edition.

Brindle, R. S. (1973). *Variants on two themes of J. S. Bach*. (n.p.): Edition Peters.

Cage, J. (1983). *Ear for ear (Antiphonies)*. Nova Iorque: Edition Peters.

Debussy, C. (1970). *Claude Debussy, Prelude to "The Afternoon of a Faun": An authoritative score, Mallarmé's poem, backgrounds and sources, criticism and analysis*. W. W. Austin (Ed.). Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc.

Ligeti, G. (1963). *Atmosphères for large orchestra*. Viena: Universal Edition.

Messiaen, O. (1966). *Technique de mon langage musical* (3ª ed.). Paris: Alphonse Leduc.

Varèse, E. (2000). *Intégrales* (3ª ed.). Itália: Ricordi.

Páginas de internet

Ministério da Educação e Ciência [MEC] (2012). Portaria nº 225/2012 de 30 de Julho. *Diário da República*, 1ª série, nº 146, 3916-3929. Retirado em Março 29, 2015, de <http://www.anqep.gov.pt/default.aspx>

Ministério da Educação e Ciência [MEC] (2012). Portaria nº 243-B/2012 de 13 de Agosto. *Diário da República*, 1ª série, nº 156, 19-39. Retirado em Março 29, 2015, de <http://www.anqep.gov.pt/default.aspx>

Pound, J. (2013). *New sounds em Setúbal: Jeremy Pound hears an instrumental first in*

Portugal. Retirado em Março 28, 2015, de <http://www.classical-music.com/blog/new-sounds-setúbal>

Discografia

Berio, L. (1990). *Formazioni; Folk songs; Sinfonia* [CD gravado por Riccardo Chailly e Royal Concertgebouw Orchestra]. Decca.

Berio, L. (1994). *Glossa* [Gravado por Arditti String Quartet]. Em *From Vienna* [CD]. Montaigne.

Berio, L. (1998). *Sequenzas* [CD gravado por Ensemble InterContemporain]. Deutsche Grammophon.

Ligeti, G. (1988). *Streichquartett Nr. 1; Streichquartett Nr. 2* [CD gravado por Arditti String Quartet]. Wergo.

Ligeti, G. (1994). *Loop* [Gravado por Arditti String Quartet]. Em *From Vienna* [CD]. Montaigne.

Ligeti, G. (1996). *Lux aeterna* [Gravado por Terry Edwards e London Sinfonietta Voices]. Em *György Ligeti: A cappella choral works* [CD]. Sony Classical.

Pärt, A. (1994). *Psalóm* [Gravado por Arditti String Quartet]. Em *From Vienna* [CD]. Montaigne.

Peixinho, J. (2006). *Meta-formoses* [Gravado por Grupo de Música Contemporânea de Lisboa]. Em *Meta-formoses; Leves véus velam; A silenciosa rosa; Lllanto por Mariana*. [CD]. La mà de guido.

Rihm, W. (1994). *Zwischen den Zeilen* [Gravado por Arditti String Quartet]. Em *From Vienna* [CD]. Montaigne.

Varèse, E. (1994). *Amériques* [Gravado por Riccardo Chailly e Royal Concertgebouw Orchestra]. Em *Varèse: The complete works* [CD]. Decca.

Varèse, E. (1994). *Tuning up* [Gravado por Riccardo Chailly e Royal Concertgebouw Orchestra]. Em *Varèse: The complete works* [CD]. Decca.

Varèse, E. (1998). *Ionisation* [Gravado por Riccardo Chailly e Asko Ensemble]. Em *Edgard Varèse: The complete works* [CD]. Decca.

ANEXOS

ANEXO I: Modelo de Entrevista, realizado em 2010, aos participantes no Grupo de Música Contemporânea do Conservatório Regional de Setúbal, no âmbito desta investigação

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
MESTRADO EM MÚSICA - RAMO COMPOSIÇÃO
ENTREVISTA

Este inquérito incide sobre o trabalho realizado no âmbito do Grupo de Música Contemporânea do Conservatório Regional de Setúbal, criado no Ano Lectivo 2008-2009. Em termos de obras trabalhadas e concertos realizados este inquérito reporta-se a todas as peças trabalhadas nas aulas/ensaios regulares, bem como, aquelas preparadas para situações pontuais até ao recente projecto, em parceria com a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal.

1. Membro do Grupo de Música Contemporânea do CRS no Instrumento: _____

2. Grau de Instrumento (no início do projecto): _____

3. Qual foi a motivação inicial para participar no Grupo:

4. Principais receios, constrangimentos, dificuldades iniciais, familiarização com as diversas linguagens, etc... (no início do projecto)

5. Qual o trabalho, exercício, que achou mais interessante? Porquê?

6. Destaque duas obras, das trabalhadas, que a/o tenha marcado de uma qualquer forma. Em que aspectos? E porquê?

7. Das apresentações em público, no âmbito do GMC, qual, ou o que, destacaria, e porquê?

8. Na perspectiva do seu Instrumento que benefícios sentiu ao participar no GMC?

9. Na perspectiva da sua formação global como músico que contributos acha que obteve pela sua participação no GMC?

10. Continua a participar no GMC? Quais as suas motivações?

11. O que gostaria de ver trabalhado no GMC, que sugestões, propostas, ideias tem para o grupo?

Obrigado pelo seu contributo,
António Laertes

ANEXO II: Entrevistas - Direcção da Escola (CRS)



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
MESTRADO EM MÚSICA - RAMO COMPOSIÇÃO
ENTREVISTAS

Perfil do Entrevistado:
Direcção da Escola detentora do GMC.

1. O que significa para escola o facto de existir o GMC? Vantagens, desvantagens, interesse, classe de conjunto como qualquer outra, actividade extra-curricular, etc...
2. Pela constante actualização dos diplomas regulamentares o GMC passou de actividade extra curricular a Classe de conjunto. Que vantagens e desvantagens para a escola teve essa situação?
3. Na perspectiva de formação global ministrada na escola que dirige, considera o GMC um investimento na formação dos alunos participantes? Porquê?
4. Nota que o GMC tem contribuído para escolhas de progressão de estudos a nível secundário e a nível superior nas diversas áreas disponíveis?
5. Para além das audições e participações decorrentes da normal actividade desta classe de conjunto, o GMC tem participado em actividades especiais. Das seguintes, qual ou quais considera mais importante para alcançar objectivos de divulgação e formação em música contemporânea e, qual ou quais, com mais importância para os objectivos da escola e do respectivo Projecto Educativo?
 - A. Bailado em parceria com Academia de Dança Contemporânea de Setúbal
 - B. Intercâmbio com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa
 - C. Masterclass com o GMCL.
 - D. Masterclass de Electroacústica.
 - E. Parceria com o Externato de Ensino Especial “Rumo ao Sucesso”
 - F. Participação no Festival de Música de Setúbal
 - G. Grupo de suporte do recém criado Curso Secundário de Composição
 - H. Conto Infantil (teatro-musical) - em concepção

Muito obrigado pelo seu contributo,

António Laertes

Entrevista única

1. O GMC foi criado numa altura em que o contacto dos alunos com a Música Contemporânea era praticamente inexistente, fruto de uma inadequação dos programas das várias disciplinas do currículo, que ainda hoje se mantém. Tendo em vista que alguma dessa música tinha sido escrita há quase um século, era uma lacuna grave na formação dos alunos. Desde que o GMC existe, essa lacuna desapareceu. Efectivamente, todos os alunos da escola têm hoje contacto com a música contemporânea, não só pela execução dos alunos envolvidos, mas também pela audição por todos os outros. Desde que foi criado, que houve sempre a preocupação por parte da Direcção Pedagógica, de participar em todos os concertos de escola, formando assim novos públicos. Hoje em dia, para os nossos alunos, é absolutamente normal ouvir e fazer todo o tipo de música, de qualquer século, incluindo o século XXI.
2. Quando o GMC foi criado não fazia parte do currículo oficial. Era uma actividade extra-curricular, ou seja, os alunos frequentavam todas as disciplinas do currículo e mais o GMC. Com a passagem do GMC a Classe de Conjunto, passou a estar integrado no currículo com todas as vantagens inerentes, os alunos são avaliados, têm 90 minutos semanais, com regime de faltas, e sem terem de fazerem mais uma classe de conjunto. Como passou a ser curricular, é passível de financiamento, o que é uma vantagem para a escola.
3. Como já foi escrito no ponto 1, é importante que um aluno que frequente um conservatório acabe a sua instrução com uma formação o mais completa e abrangente possível, nesse sentido, a criação de um grupo dedicado exclusivamente à Música Contemporânea é uma mais valia para a escola e para os alunos.
4. Este ano lectivo 2014/2015, temos pela primeira vez dois alunos no curso de composição no ensino secundário. Se essa escolha foi feita por existir o GMC e eles terem contacto com a música escrita nos dias de hoje, é impossível de saber, mas seguramente que contribuiu para a sua formação musical. A possibilidade que têm de ter os colegas a interpretar as suas peças é claramente uma vantagem para estes dois alunos.
5. Todos os projectos são importantes, uns por uns motivos, outros por outros. Destacar alguns seria sempre injusto. Realizar Masterclasses, quer de Eletroacústica quer com os elementos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa é sempre muito positivo para os alunos. Poder tocar em concertos, juntamente com profissionais é sempre uma experiência única para os alunos, bem como interagir com outras formas de arte, tal como a Dança. Quanto ao projeto com o Externato “Rumo ao Sucesso”, uma parceria que já dura há 4 anos, inserida no Festival de Música de Setúbal, é um projeto importantíssimo sobretudo do ponto de vista humano. A envolvência de alunos com necessidades educativas com os nossos alunos, permitindo, ano após ano, a realização de vários concertos em que todos participam de igual forma, em que os alunos têm de improvisar, tocar com instrumentos novos, desenvolvidos para pessoas com necessidades especiais, permite aos nossos alunos, uma formação musical mas também humana que os tornará, seguramente, melhores músicos mas também melhores seres humanos. E essa é a verdadeira importância da Música.

ANEXO III: Entrevistas - Alunos do GMC



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
MESTRADO EM MÚSICA - RAMO COMPOSIÇÃO
ENTREVISTAS

Perfil do Entrevistado:
Actual aluno do GMC

1. Membro do Grupo de Música Contemporânea do CRS no Instrumento:
2. Grau de instrumento:
3. Qual foi a motivação inicial para participar no Grupo:
4. Principais receios, constrangimentos, dificuldades iniciais, familiarização com as diversas linguagens, etc... (no início do projecto)
5. Qual o trabalho, exercício, que achou mais interessante? Porquê?
6. Destaque duas obras, das trabalhadas, que a/o tenha marcado de uma qualquer forma. Em que aspectos? E porquê?
7. Das apresentações em público, no âmbito do GMC, qual, ou o que, destacaria, e porquê?
8. Na perspectiva do seu Instrumento que benefícios sentiu ao participar no GMC?
9. Na perspectiva da sua formação global como músico que contributos acha que obteve pela sua participação no GMC?
10. Continua a participar no GMC? Quais as suas motivações?
11. O que gostaria de ver trabalhado no GMC, que sugestões, propostas, ideias tem para o grupo?

Muito obrigado pelo seu contributo,

António Laertes

Entrevista n.º 1

1. Violeta

2. Curso Livre (6º grau)

3. Nunca tinha contactado directamente com a música contemporânea e senti que esta era uma ótima oportunidade para o fazer, pois considero que é uma grande mais-valia para a minha formação enquanto estudante de música e de violeta. Acredito que um bom músico deve sentir-se à vontade em interpretar vários estilos musicais.

4. Uma vez que apenas iniciei o meu estudo de violeta há relativamente pouco tempo, tive receio de ainda não conseguir dominar bem a técnica do meu instrumento a ponto de conseguir integrar-me neste estilo de música diferente que também acaba por ser novo para mim.

5. O trabalho de “improvisação” que desenvolvemos para as peças Intervalando IV e V. Gostei da ideia de, com base num ambiente musical previamente escrito pelo professor, comunicarmos e interagirmos com os outros instrumentos. Aprendi a entender e responder musicalmente àquilo que os restantes colegas estão ou não a tocar no momento.

6. Pulcinella – foi a peça menos “diferente” que tocámos. Gostei bastante da adaptação que o professor fez à original, nomeadamente com as diferentes intervenções dos vários instrumentos.

Mortatero- foi a peça mais complexa que tocámos e, por isso, foi um bom desafio. Apesar de disso, penso que consegui tocá-la bem, na sua maioria, o que me motivou bastante.

7. Destaco o quarteto “Reflexões de um Livro”. Durante o concerto, todos nós nos perdemos a certa altura, mas conseguimos não parar de tocar e encontramos um ponto onde recomeçar. Sinceramente, nunca pensei que eu conseguisse manter a calma e resolver a situação, por isso foi um bom momento para mim. No entanto, tendo em conta o pouco tempo que tivemos para ensaiar a peça (pelo menos foi o que eu senti), acho que correu tudo muito bem.

8. Aprendi a explorar a sonoridade do meu instrumento. Até agora tinha-me concentrado principalmente em trabalhar a parte mais técnica (afinação de notas etc...) e desde que comecei a ensaiar com o GMC apercebi-me que a intenção com que tocamos nem que seja apenas 2 notas consegue mudar totalmente o carácter da música.

9. Essencialmente aprendi a estar mais atenta ao que se passa à minha volta e a ser mais proactiva enquanto toco, isto é: saber o que fazer ou não fazer de modo a contribuir da melhor maneira para o ambiente musical que está a acontecer no momento.

10. Sim, gostaria. Entrei no GMC há pouco tempo e acho que ainda tenho muito que aprender e descobrir.

11. Gostava que tocássemos mais peças do estilo da Pulcinella, ou seja, peças antigas que fossem reinventadas.

Entrevista n.º 2

1. Guitarra Clássica.
2. 6º Grau / 10º ano
3. Ingressei no grupo devido ao facto de, na altura, só haver um guitarrista e ter-me sido feito o convite, pelo professor, para participar.
4. O primeiro impacto que tive com o grupo foi de grande surpresa devido ao tipo de linguagem musical utilizada, à qual não estava habituada, e também dada toda a descontração verificada nos membros já pertencentes ao grupo e ao seu "à vontade" perante as improvisações e os desafios propostos.
5. O trabalho que achei mais interessante foi o realizado mais recentemente no grupo, em que foram estreadas as peças dos alunos do 1o curso de composição do conservatório. Para mim foi o mais cativante porque tivemos a honra de fazer a estreia mundial de peças escritas por colegas nossos, o que faz um acréscimo não só de responsabilidade como também de satisfação.
6. *Hellas*, porque foi uma peça que deu especial ênfase à guitarra e em que tivemos a oportunidade de trabalhar com o GMCL; *A Viagem de Sofia*, pois foi uma colaboração com rapazes e raparigas com necessidades especiais em que todas as barreiras e diferenças entre eles e o grupo foram quebradas e se conseguiu sentir uma união entre todos que fez com que o trabalho árduo valesse a pena.
7. Participação no concerto de Natal do conservatório, no ano de 2014. Destaco esta pois é um exemplo perfeito da união do grupo e de como todos juntos conseguimos ultrapassar qualquer obstáculo e receio, dado que antes do concerto e até nos ensaios algumas coisas correram mal e até foi ponderada a hipótese de o GMC não participar mas, com muitas lágrimas e suor, subimos ao palco!
8. A participação no GMC ajudou-me a explorar o instrumento e a soltar-me mais no que diz respeito à interpretação, não só das peças trabalhadas no grupo como também a solo.
9. Dado o facto da guitarra não ser um instrumento de orquestra, a participação no GMC é uma mais-valia para a minha formação enquanto músico, dada a experiência que posso obter numa perspectiva mais orquestral e de grupo.
10. Sim, a principal motivação é o facto de poder ter acesso a uma linguagem completamente diferente daquela a que estamos habituados e poder ter mais liberdade no que toca à interpretação.
11. Gostaria que continuássemos a colaborar com outros grupos do mesmo género e até mesmo com outros que se distanciassem da nossa linguagem, para que pudéssemos confrontar as diferentes perspectivas e utilizar isso como inspiração para novos projetos.

Entrevista n.º 3

1. Composição

2. 10º ano, 1º ano de composição

3. Já tinha visto algumas atuações do GMC e achava o grupo muito interessante, e diferente de tudo o que se tinha visto no conservatório.

4. Penso que o principal receio e constrangimento inicial foi a vergonha, pois fui dos poucos membros novos este ano, então todos estavam já habituados, menos eu.

5. O trabalho mais interessante para mim, foi sem dúvida, começar a escrever a minha peça para o GMC, tendo de pensar que instrumentos, sonoridades, e dinâmicas iria usar.

6. Uma obra que gostei muito de trabalhar foi o Intervalando IV, devido às partes de improvisação, e interação entre os diferentes instrumentos. Outra obra que também me marcou foi a Suite de Pulcinella de Stravinsky, pois engloba todos os instrumentos, e foi das obras mais perto do "tonal" que trabalhámos.

7. A que destaque foi a audição de dia 15 de Março de 2015, também porque foi esta que mais me marcou. Nesta audição foram estreadas as minhas peças, e do meu colega, que escrevemos para o grupo.

8. O GMC é uma mais-valia para mim, pois tenho instrumentistas e colegas sempre dispostos a ajudar-me, podendo também ouvir o que escrevo com mais qualidade, em vez de usar apenas o programa Finale.

9. Acho que o que aprendi mais neste grupo foi a capacidade de improvisação, e interação com outros instrumentos.

10. Sim. O que mais me motiva é o facto deste grupo ser tão único, nunca sabendo o que vamos trabalhar a seguir.

11. Acho que seria interessante trabalharmos com algo relacionado com dança. Sei que já foi feito há uns anos, mas acho que seria uma boa oportunidade para aqueles que não puderam trabalhar na vez anterior.

Entrevista n.º 4

1. Percussão vocal.
2. 7º grau de Piano.
3. Interesse em tocar em grupo e completar horário.
4. Não senti qualquer receio ou constrangimento.
5. Gostei da “Suite de Pulcinella” de Stravinsky dado a sua linguagem tonal.
6. Gostei bastante da peça “Volta ao Mundo em 8 Natais” pois achei interessantes as improvisações sobre temas de compositores de reconhecimento internacional. Também gostei do “Intervalando 4” pois achei interessantes algumas partes de piano e gostei das improvisações que foram feitas em que um grupo de instrumentos comentava outros.
7. Das apresentações em público, destacaria o Concerto de Natal em que apresentamos a “Volta ao Mundo em 8 Natais” pois foi o meu primeiro concerto no GMC e gostei bastante da experiência de me apresentar diante de uma enorme plateia no Fórum Luísa Todi.
8. Não senti quaisquer benefícios dado que o instrumento que toco no GMC é diferente do que toco no CRS.
9. Ao ingressar no GMC apercebi-me com mais pormenor de como se interpreta a música contemporânea, e na minha perspectiva foi, de certa forma, um complemento de ATC.
10. A minhas motivações para continuar a participar no GMC são de aprender mais sobre este tipo de música que pouco ou nada sabia.
11. Por agora não tenho qualquer sugestão.

Entrevista n.º 5

1. Piano.
2. 8º Grau
3. Aprender novas técnicas e estilos musicais.
4. Familiarização com a linguagem atonal.
5. Improvisar e comunicar com os outros instrumentos a partir do meu.
6. Suite Pulcinella e Mickey.
7. Quando apresentamos o Mickey pela primeira vez, porque mantivemo-nos unidos e confiantes e demos o nosso melhor mesmo que o ensaio geral não tivesse corrido bem. No final a peça correu bastante bem.
8. Mais confiança no que faço e toco. Mais familiaridade com o meu instrumento.
9. Experiência.
10. Sim, amizades e ambiente em aula.
11. No GMC tentamos trabalhar tudo ao máximo, por isso tudo o que temos de trabalhar, trabalhamos. Não tenho sugestões para o grupo.

Entrevista n.º 6

1. Guitarra
2. 7º grau
3. O professor António Laertes convidou-me e eu aceitei o convite.
4. De início como não tinha tido muito contacto com este tipo de música estranhei um pouco, mas rapidamente me familiarizei com este tipo de linguagem musical. Os principais constrangimentos ou dificuldade talvez tenha sido a compreensão desta linguagem, e como criar este tipo de música na guitarra.
5. O meu exercício predileto é quando o professor nos dá uma imagem/cenário, e a partir daí recriamos esse cenário com a música.
6. A *Viagem de Sofia* e *Intervalando 4*, isto pois ambas as peças foram em grande parte criadas pelo grupo.
7. O espetáculo que mais me marcou foi quando fizemos uma banda sonora para um episódio do Mickey para celebrar os anos do CRS (a primeira vez que o fizemos), isto pois toda a música que fizemos veio da nossa cabeça/imaginação.
8. Conheci melhor a guitarra, principalmente no campo da música contemporânea.
9. Conheci melhor o campo da música contemporânea.
10. Sim, porque faço música a qual não poderia fazer em qualquer outra aula que tenho no meu curso, e em tanta quantidade.
11. Preparar um espetáculo completamente original com uma história inventada por nós e que fosse musicada por nós (com ajuda de alguns professores como António Laertes), e se pudessem ser ouvidos todos os timbres de forma destacada do nosso grupo.

Entrevista n.º 7

1. Violoncelo.

2. 5º grau.

3. Fui convidada pelo professor para entrar no grupo e como já o tinha visto em palco, achei interessante a proposta.

4. Acho que uns dos meus principais problemas quando entrei no grupo foram a vergonha de ser mais ousada e facto de estar a interagir com outros instrumentos e alunos com mais prática.

5. Talvez a improvisação à volta de temas ou notas, acho que dá espaço para usarmos a nossa criatividade.

6. *mORtARtErIrO* pela enorme dificuldade e *Intervalando V* pela flexibilidade de interpretação.

7. Destacaria a diversidade.

8. A capacidade de o utilizar para criar sons diferentes.

9. Talvez a capacidade de responder com mais facilidade a desafios.

10. Sim, conhecer novas técnicas e melhorar as minhas capacidades como violoncelista.

11. Por enquanto não tenho sugestões.

Entrevista n.º 8

1. Violino
2. 7º grau.
3. Inicialmente entrei no grupo para substituir um colega que partiu o braço mas acabei por ficar.
4. A princípio estranhei as "maluquices" Enviado do meu iPhone.
5. Dentro dos trabalhos/exercícios realizados com o GMC os meus favoritos foram aqueles em que comentamos musicalmente poemas ou intervenções de colegas e aqueles em que conseguimos mostrar ou obter ideias visuais/sentimentos através da música.
6. Das obras que interpretei com o GMC destacaria a *Viagem de Sofia* e o *Clapping*. A *Viagem de Sofia* marcou-me pois fez nos realmente viajar, a peça tem diferentes cenários e é possível obter diferentes sentimentos e visões ao longo da mesma o que torna a sua interpretação bastante interessante. O *Clapping* marcou-me pois é algo diferente e também muito divertido e fez-me pensar como o público se sentirá em bater palmas depois de ouvir a peça.
7. Eu destacaria a apresentação no âmbito dos 25 anos do conservatório de Setúbal em que o grupo criou uma espécie de banda sonora para trecho de um filme do *Mickey*.
8. Sinto-me mais apta a improvisar e aprendi certas técnicas, que não costumam ser usadas na música tonal.
9. Sinto-me mais familiarizada com música mais moderna e diferentes linguagens e talvez também mais aberta a novos tipos de música e compreender melhor esta música.
10. Continuo a participar no GMC pois é um grupo muito divertido com projetos interessantes.
11. Ao certo não sei bem o que gostaria de ver trabalhado normalmente o professor traz as ideias e falamos sobre elas acrescentando e retirando coisas até ficar uma ideia conjunta mais elaborada. Portanto deixamos a ideia principal para o professor e depois os alunos acrescentam uns "pózinhos"...

Entrevista n.º 9

1. Violino

2. 8º grau.

3. Fui convidado a pertencer ao grupo pelo professor e tinha ainda curiosidade acerca do trabalho que o grupo desenvolvia.

4. Inicialmente, estranhei a linguagem abordada no grupo mas, com o passar do tempo, fui-me habituando sem sentir qualquer receio ou constrangimento.

5. Gostei do projeto que fizemos no âmbito do aniversário do conservatório porque foi um trabalho diferente daqueles que estávamos acostumados a trabalhar.

6. Gostei de abordar o *Clapping* music porque é uma obra bastante interessante ritmicamente e que não requer qualquer instrumento. Por outro lado, gostei igualmente de abordar a suite da *Pulcinella* pois é uma obra que, apesar de escrita no século XX, nos remete para um estilo barroco, contrastando com a linguagem contemporânea a que estamos habituados a trabalhar no grupo.

7. Destacaria esta última porque foi diferente de todas as outras, no sentido de se ter abordado obras de colegas compositores e mesmo do próprio professor.

8. Familiarizei-me com outras linguagens, adaptando-as ao instrumento e ganhei uma maior facilidade na improvisação.

9. Sendo violinista, esta resposta vai um pouco de encontro à anterior, sendo que não haverá muito mais a acrescentar.

10. As peças que ainda irão ser trabalhadas pois mostram-se sempre diferentes.

11. De momento, nenhuma. Contudo, tenho a certeza que é melhor deixar ao critério do professor que acaba sempre por apresentar boas propostas/sugestões.

Entrevista n.º 10

1. Clarinete
2. 5º Grau
3. O professor António Laertes perguntou-me se eu queria integrar o grupo e eu aceitei.
4. Inicialmente tive alguns receios porque não sabia bem o que era.
5. O trabalho que eu achei mais importante foi o "Intervalando 4", porque temos a oportunidade de interagir uns com os outros.
6. O "Intervalando 4" e a "Suite de Pulcinella", porque acho que são as mais interessantes.
7. Das apresentações em público a que eu destacaria era a audição do dia 15 de Março, porque foi o que mostrava melhor o que fazemos no GMC.
8. Senti que estou mais confiante em relação a certos aspectos.
9. Os contributos que eu obtive por participar no GMC são ter a oportunidade de tocar com outros instrumentos que nunca tinha tocado.
10. Sim. Tenho várias motivações, como por exemplo aprender novas técnicas, ter experiências novas...
11. Não sei.

Entrevista n.º 11

1. Viola de arco.
2. 6º grau
3. Foi uma experiência nova, algo que nunca tinha feito logo é algo que vai ficar marcado para a minha vida.
4. Inicialmente não conhecia muitas das pessoas presentes e comecei por pensar que não seria boa o suficiente para estar ao lado destes músicos brilhantes, assim como o facto de ter de tocar músicas novas que nunca tinha tocado.
5. Intervalando 4 pois foi a primeira obra que toquei no grupo.
6. "Suite de Pulcinella" pois é uma obra que muitas pessoas conhecem logo tínhamos a responsabilidade de a tocar adequadamente de modo a ajudar o público a relembrar a obra, assim como o Intervalando 4 pois foi a primeira música que toquei no Grupo.
7. Audição do GMC e de Composição pois foi uma das apresentações mais importantes do grupo onde mostramos o que tínhamos trabalhado desde setembro, assim como o facto de terem sido apresentadas pela primeira vez as obras dos alunos de Composição.
8. Ao participar no GMC sinto que cresci como músico pois motivou-me a melhorar e a ter experiências novas.
9. Ao participar no GMC penso que comecei a encarar melhor o público e a acompanhar uma linguagem musical diferente.
10. O que me motiva a participar no GMC é poder aprimorar as minhas capacidades no que toca a música, assim como a convivência e a partilha de conhecimento com os outros elementos do grupo.
11. Continuação da utilização de peças onde cada aluno pode mostrar as suas capacidades e desempenhar papéis diferentes mas importantes, no instrumento que toca.

Entrevista n.º 12

1. Violino.
2. 6º grau/10º ano.
3. A empatia que existe entre membros do grupo. Todos são amigáveis e trabalham de forma a que o GMC faça as melhores atuações públicas possíveis.
4. Neste grupo, a música tocada tem um carácter diferente do que estou habituada, e por isso, inicialmente, revelou-se difícil a abordagem a este tipo de música, mas a longo prazo isso fez de mim um músico melhor.
5. O trabalho que achei mais interessante foi a atuação do *Mickey*, porque fez com que trabalhássemos a conexão entre a imagem e a música e em simultâneo procurássemos obter o som mais adequado para cada momento.
6. A "Pulcinella" de Stravinsky, porque aproxima-se mais ao registo ao qual eu estou mais habituada e é sempre bom voltar às raízes, e "A viagem de Sofia", porque foi uma peça inovadora em que se trabalhou mais a componente rítmica.
7. Eu destaco a última apresentação pública do grupo, no dia 15/03 no Clube Setubalense, porque os instrumentistas tiveram a excelente oportunidade de trabalhar com os compositores das obras que foram tocadas, e assim transmitir pormenorizadamente o que era pretendido desde o início pelo compositor.
8. Maior liberdade, aprendizagem de um novo tipo de música, desenvolvimento da improvisação, e desenvolvimento da interação entre vários instrumentos.
9. Como músico, aprendi a ler vários símbolos da notação musical, que não se verificam frequentemente nas músicas que aprendemos nos outros grupos do conservatório, bem como a interpretar este género musical mais contemporâneo.
10. Sim, e as minhas motivações para lá permanecer são a amizade que se verifica entre todos os membros do grupo, incluindo o professor, e as maravilhosas, inovadoras e diferentes experiências que o professor António Laertes nos proporciona.
11. Deixo esta última questão à mercê do senhor professor, visto que todas as suas ideias até hoje foram diferentes e invulgares, pois ele procura surpreender o público e inovar as nossas atuações

Entrevista n.º 13

1. Violoncelo.
2. 8º grau.
3. Ao início, o que me levou a participar neste grupo, foi a possibilidade de poder fazer música contemporânea, algo que muitas vezes não é explorado no nosso repertório instrumental, pelo menos a nível académico, daí o meu interesse em participar num grupo com uma linguagem musical muito diferente do habitual.
4. Recordo - me que no momento em que entrei para o GMC, o trabalho era feito muito de forma improvisada, não tendo uma partitura para levar para casa e estudar, como estava habituado... Ao início podemos dizer que foi essa a principal dificuldade, mas ao mesmo tempo um desafio interessante!
5. Achei especialmente interessante o trabalho que o Grupo realizou nestes últimos dois anos, e que vamos voltar a repetir este ano, com o grupo "Rumo ao Sucesso"... Não pelo fato de ser um projeto musicalmente por demais interessante, mas sim, mais uma vez, pela diferença, onde conseguimos fazer música com um grupo de pessoas com algumas dificuldades. Outro fator igualmente importante, na minha opinião foi a divulgação de um instrumento musical menos conhecido, como é o caso do *scoog*.
6. Duas das obras que abordei como membro do GMC, marcaram-me especialmente... Refiro-me à Suite Pulcinella de Stravinsky, por ser das obras mais conhecidas e até mais tonais que já tocámos, e o Hellas IV, da compositora portuguesa Clotilde Rosa. Esta peça marcou-me por um motivo diferente, pois foi a 1ª peça que toquei no Grupo que tive partitura, e confesso que não foi de fácil leitura à primeira... Essa peça deu-nos também oportunidade de fazer um intercâmbio com o GMCL.
7. Quero destacar a última, não só porque foi a última, mas também porque foi especial... Pela 1ª vez, temos este ano alunos de Composição a trabalhar com o Grupo, e no último tivemos a oportunidade de tocar as primeiras peças desses jovens compositores, o que acho que foi interessante não só para os compositores, tanto como para o Grupo, pois a escrita foi feita a pensar nas variantes do nosso Grupo, o que na minha opinião ganha muito impacto... Eu como violoncelista estou numa fase em que estou a tocar repertório sobejamente conhecido, mas esse repertório já foi tocado muitas vezes por muita e muita gente... A peça destes compositores foi pensada para nós, o que tornou este concerto num desafio muito mais gratificante.
8. Para mim o maior benefício foi sem dúvida o contacto com uma linguagem diferente daquela com que tinha trabalho habitualmente.
9. Num Conservatório que não tem a possibilidade de proporcionar aos seus alunos a disciplina de música de câmara, o que é de lamentar, o GMC é um grupo onde para além da questão da diferente linguagem musical que, já referi, oferece-nos também uma experiência de música em conjunto, que é, na minha opinião, uma das coisas mais importantes na vida de um músico.

10. A minha motivação passa pela possibilidade de aprender sempre mais, e que o Grupo continue a realizar o bom trabalho que tem feito até aqui.
11. Uma das coisas que gostava seria que o Grupo trabalhasse com um grupo de teatro, ou de bailado, é a minha sugestão.

Entrevista n.º 14

1. Clarinete.
2. 4º Grau.
3. A motivação inicial para participar no Grupo relacionou-se com o facto de querer fazer parte de um projeto diferente.
4. No início do projeto, tive receio de não estar à altura dos outros membros, porém, passadas algumas aulas, consegui habituar-me rapidamente às novas linguagens.
5. O trabalho/exercício que achei mais interessante foi o dos comentários que cada grupo fazia, inspirando-se no que outro grupo tocara anteriormente.
6. Duas obras que me marcaram foram o Intervalando 4, pois foi a primeira peça em que toquei, e nesta trabalhámos novos exercícios, como o referido anteriormente; e a Suite de Pulcinella, pois é uma peça muito antiga e foi ótimo poder tocá-la.
7. A apresentação no Clube Setubalense, no dia 15 de março, pois apresentámos obras que me agradam bastante e tivemos grande sucesso e apoio.
8. Ao participar no GMC, fiquei a conhecer mais técnicas e formas de tocar, bem como novas maneiras de interagir com outros instrumentos.
9. Acho que fiquei a conhecer muito melhor todos os outros instrumentos tocados no grupo; como funciona uma orquestra, e melhorei bastante os meus conhecimentos relativamente a formação musical.
10. Sim, pois cada vez mais o grupo me surpreende com as diferentes peças que são tocadas e as ideias que nos são reveladas, e pelo facto de querer continuar a aprender técnicas!
11. Penso que, neste momento, estamos a trabalhar bem e proponho que continuemos assim, sempre a surpreender!

Entrevista n.º 15

1. Violino

2. 7º Grau.

3. Soube da existência deste grupo por parte da minha irmã já que também participou no GMC. Assisti a alguns concertos antes de entrar e pareceu-me uma experiência diferente, inovadora, e que dava a possibilidade aos alunos de entrar em contacto com um outro tipo de linguagem, não muito abordado na formação clássica. Para além disso, a cumplicidade e boa disposição de todo o grupo (professor e alunos) transparecia. Deste modo, cheguei à conclusão de que este grupo só me traria benefícios, e por isso, passei também a fazer parte dele.

4. Confesso que no início do projecto estava um pouco reticente quanto à contribuição que conseguiria vir a dar a este grupo, já que não tinha qualquer experiência a nível de Música Contemporânea. No entanto, senti-me totalmente integrada neste grupo a partir do primeiro minuto, devido a exercícios de familiarização com a linguagem e com os restantes membros logo no primeiro dia de aulas, sob a direcção do professor António Laertes.

5. Considero o exercício de oscilação de dinâmicas, controlado pelo maestro, e sem restringimentos a nível de notas por parte dos músicos, muito interessante. Aliado a este, fazemos também exercícios do mesmo tipo, e igualmente interessantes, como tentar produzir certos efeitos: cair das escadas ou múltiplas explosões/pancadas. Penso que este tipo de exercícios (já utilizados em concerto algumas vezes) melhora a cooperação entre os alunos, fazendo com que aprendamos a tocar melhor em conjunto e a respeitarmo-nos mutuamente.

6. Quanto à *Viagem de Sofia*, o que mais me agradou para além da música em si, que era bastante divertida e bem concebida, foi a interacção entre nós, alunos do Conservatório e os meninos do Rumo ao Sucesso. Penso que estes meninos se integraram extremamente bem no grupo do Conservatório, sendo que mesmo com as suas diferenças e dificuldades de aprendizagem se fundiram connosco num só grupo. No palco éramos todos iguais e cada um tinha um papel fundamental para o bom funcionamento da peça em questão. Em suma, penso que esta peça nos tornou num grupo mais unido e tolerante/sensibilizado.

Por outro lado a minha outra peça favorita foi o Mickey. Penso que esta peça me agradou especialmente, porque fazer uma espécie de banda sonora para um pequeno filme do Mickey, foi uma experiência completamente nova e única. Creio que foi de facto uma performance que assentou perfeitamente neste grupo pois não tinha quaisquer restrições tonais. Tudo girava à volta de efeitos, o que é na verdade, um dos objetivos na Música Contemporânea.

7. Quanto às apresentações em público a minha opinião é semelhante às obras trabalhadas. Destaco assim a *Viagem de Sofia*, e também, a boa disposição, a cumplicidade entre os alunos e o professor, sem esquecer, claro, o profissionalismo que o professor António Laertes exige sempre.

8. Ao participar neste grupo penso que alarguei o conhecimento que tenho do meu próprio instrumento (violino) tendo-o explorado de uma forma que não costumo fazer na minha formação enquanto música clássica. Esta exploração dá-se sob a forma de produção de variados efeitos e sons, não tanto procurados na música clássica.
9. Para além dos contributos que já referi na resposta anterior, penso que melhorei a minha prestação no que toca a fazer música em conjunto, devido a todas as interacções entre instrumentos/instrumentistas que são recorrentes neste grupo. Aprofundei também os meus conhecimentos no que toca à Música Contemporânea, estando agora muito mais familiarizada com este tipo de linguagem.
10. Continuo a participar no GMC pelas mesmas razões que me levaram a fazer parte deste grupo: óptimo ambiente de trabalho; profissionalismo; boa disposição; interesse por parte de todos os membros; e, também porque é sempre um sítio onde podemos dar asas à nossa imaginação e criatividade sem quaisquer restrições.
11. De momento não tenho qualquer sugestão para o grupo. No entanto, penso que qualquer que seja a próxima ideia do nosso professor António Laertes, esta vai ser criativa, original, e um pouco louca, como já é habitual, o que torna cada peça num pequeno desafio, o que é sempre ótimo e divertido para todos.

Para além disso, o grupo participa sempre na construção de quase todas as peças, o que faz com que tenhamos uma relação especial com estas. Isto acaba por apelar também ao perfeccionismo, pois todos queremos ver as nossas ideias concretizadas.

Entrevista n.º 16

1. Piano.
2. 8º grau.
3. Fui convidado a participar no grupo pelo professor António Laertes.
4. Inicialmente lembro-me de ter uma maior dificuldade quando era necessária a improvisação por interação com os outros instrumentos.
5. Achei bastante interessante o trabalho que fizemos com um filme do Mikey, que consistia em improvisar em consequência do que víamos.
6. O "Clapping", uma peça diferente em que usamos o som das palmas, muito difícil de coordenar e a suite da Puccinela, por ser a peça mais tonal que alguma vez toquei no grupo.
7. Gostei da última apresentação, apesar de haver coisas que ainda podiam ter sido melhoradas, mas principalmente porque tocamos peças dos nossos colegas de composição.
8. O GMC ajudou-me a explorar o meu instrumento, a encontrar novas possibilidades tímbricas e também na forma de conviver em grupo.
9. Ajudou-me a compreender novos tipos de música, que inicialmente pareciam menos interessantes.
10. Gosto sempre de me surpreender com as coisas diferentes que fazemos.
11. Gosto de deixar isso ao critério do professor, que continua a surpreender pela positiva.

Entrevista n.º 17

1. Viola de arco.
2. 5º Grau.
3. Sendo um grupo totalmente diferente dos outros, despertou em mim alguma curiosidade. Um novo desafio.
4. Ao início foi um pouco difícil integrar-me, o que me levou a pensar se deveria ou não desistir. O improvisado é algo muito mais difícil do que o aparenta, talvez este tenha sido o principal motivo da minha insegurança.
5. A peça Intervalando IV , foi das peças que mais gostei de fazer, principalmente pela forma como interagimos uns com os outros e criamos musica de modo a que o público consiga associar a uma imagem que eles próprios criam.
6. Intervalando IV e Intervalando V, adorei a forma como pudemos "brincar" uns com os outros e utilizar instrumentos a que não estamos acostumados. Gostei bastante, principalmente no Intervalando V, a forma como pudemos interagir com o público e de termos inserido poesia dentro da peça.
7. A Suite de *Pulcinella*, por ser uma peça muito bonita e nos termos dedicado muito a ela, nos termos ouvido muito uns aos outros e termos conseguido interagir uns com os outros.
8. Tive a oportunidade de explorar diversos sons do meu instrumento e descobrir como tirar partido dele até numa improvisação.
9. Estou há pouco tempo no GMC, no entanto acho que consegui uma melhoria na minha atenção, improvisação e criatividade.
10. Sim, acho o GMC um grupo bastante divertido e descontraído, onde nos podemos divertir e trabalhar ao mesmo tempo.
11. Acho que a ideia de trabalharmos com instrumentos diferentes uma ideia muito interessante, de modo a que, a meu ver, deveríamos explorá-la um pouco mais.

Entrevista n.º 18

1. Flauta Transversal

2. 8º grau

3. Era novidade e diferente de tudo o que já tinha feito quer no Conservatório, quer fora dele

4. Foi um pouco difícil habituar-me à falta de pensamento “quadrado”, sair da zona de conforto e explorar novas sonoridades não tradicionais. À medida que o tempo foi passando passei a perceber melhor o que era pretendido, mas mesmo assim ainda me sinto nervosa sempre que há um projecto novo.

5. O exercício que achei mais cativante foi talvez o da “Serpente Marinha” com a colaboração dos jovens do Rumo ao Sucesso. Foi interessante partilhar experiências com jovens com menos capacidades, mas que apesar disso fizeram um trabalho tão bom ou melhor que o nosso.

6. Como já referi anteriormente, a “Serpente Marinha” foi uma das minhas colaborações preferidas. Uniu dois mundos diferentes e criou amizades. Gostei também da “dobragem” do filme do aniversário do Mickey, foi um trabalho bem conseguido e bem nostálgico pois o rato Mickey acompanhou o meu crescimento. Das apresentações feitas, teve sempre um feedback positivo.

7. Destacaria talvez a viagem de Natal através de vários compositores. Teve também um feedback positivo e além de original contribuiu para reconhecer a importância das diferenças de escrita de compositor para compositor.

8. Ajudou a conhecer melhor o meu instrumento, quer no registo agudo quer no grave. Perceber melhor os mecanismos que na música, dita “normal”, não iria usar simultaneamente.

9. Fiquei a compreender melhor a música contemporânea. Nunca fui grande apreciadora, mas como se diz “estranha-se mas entranha-se”. Aprendi que apesar de termos liberdade para improvisar e interagir uns com os outros, é preciso ordem.

10. Infelizmente o último concerto foi o de despedida. Gostaria de continuar no GMC e sempre que puder, depois da azáfama que me rodeia de momento, irei fazer visitas e tentar colaborar sempre que me for possível.

11. Uma ideia que sempre achei interessante era fazer-se um flashmob, em que se expressassem musicalmente e corporalmente. Mas chegar-se a um consenso é difícil, tantas ideias e tão boas que não dá para tudo

*AS LINGUAGENS E A ESCRITA MUSICAL ACTUAIS APLICADAS AO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DA MÚSICA:
A CONTRIBUIÇÃO DO COMPOSITOR*

ANEXO IV: Entrevistas - Professores de Instrumento de alunos do GMC

**UNIVERSIDADE DE ÉVORA
MESTRADO EM MÚSICA - RAMO COMPOSIÇÃO
ENTREVISTAS**

Perfil do Entrevistado:

Professor de aluno/instrumentista que frequenta o GMC do CRS

Caro Colega:

Volto agora ao Mestrado em Música - Ramo Composição na Universidade de Évora, sob orientação do Prof. Doutor Christopher Bochmann, para o qual solicito a vossa colaboração.

A questão de investigação centra-se no papel do compositor na introdução da linguagem contemporânea no ensino artístico especializado. O alvo principal do estudo foi o GMC do CRS, criado em 2008. A vantagem de ter passado algum tempo desde o estudo inicial é que o GMC já amadureceu como grupo e muitos projectos curriculares e extra-curriculares já se desenvolveram desde o primeiro estudo datado de Setembro de 2010.

Teria muito gosto em poder contar com as vossas importantes opiniões sobre o assunto.

12. Considera importante que o aluno de instrumento da sua classe faça a disciplina de Classe de Conjunto no GMC?

13. O GMC é a única Classe de conjunto do aluno?

14. Considera que o GMC permite o contacto do aluno com música moderna que de outra forma não teria oportunidade de interpretar?

15. Considera que o GMC ocupa demasiado tempo ao aluno desfocando-o do programa de instrumento?

16. O aluno confronta-o com questões técnicas relacionadas com o repertório trabalhado no GMC? Ou, por outro lado, não lhe dá qualquer conhecimento do repertório?

17. Sente que a prática instrumental do aluno da sua classe, no âmbito do GMC, é útil para o contexto da sua aula de instrumento?

Muito obrigado pelo vosso contributo,

António Laertes

Entrevista n.º 1

1. Considero que é muito importante um aluno frequentar uma classe de conjunto. É uma parte essencial na vida de um músico profissional. Neste contexto o GMC encaixa nesse perfil de aprendizagem e de resposta às necessidades pedagógicas de interacção com outros músicos.

Saber equilibrar o individual com o colectivo, aprender técnicas de liderança e de coordenação entre outros, são ensinamentos fundamentais para quem aspira a ser profissional.

2. Não, existem outras. Coro, Orquestra de Cordas, Ensemble de Violinos, Ensemble de Percussão e Ensemble de Guitarras.

3. Sim considero. Um aluno durante a fase de aprendizagem deve ter acesso ao maior numero de linguagens musicais que sejam possíveis. Só assim é que pode, no futuro, fazer escolhas válidas e com uma base sustentável. É extremamente raro, para não dizer único, o tipo de trabalho que é feito pelo GMC. Não é um tipo de linguagem musical que tenha muitos seguidores, dá bastante trabalho à pessoa responsável pela disciplina porque é necessário fazer adaptações, imaginar cenários, fazer pesquisas etc., estes são seguramente alguns factores para que seja raro a existência deste tipo de Ensemble nas nossas escolas de música. Em conclusão, as ofertas deste tipo de linguagem musical são raríssimas, são de louvar e de preservar.

4. Pessoalmente nunca senti isso por parte dos meus alunos. É uma disciplina do Conservatório e portanto ocupa o mesmo espaço/tempo que qualquer outra.

5. Os meus alunos dão-me conhecimento do repertório que estão a tocar, no entanto nunca pediram a minha ajuda para qualquer problemas técnicos com que se tenham deparado. Acho que é um bom sinal, em primeiro lugar quer dizer que os alunos têm um amplo conhecimento técnico do instrumento e em segundo lugar o professor responsável pelo GMC tem conseguido resolver e explicar toda e qualquer questão que apareça, fruto da sua competência e profundo conhecimento técnico dos instrumentos inseridos no Ensemble.

6. Esta é uma questão muito discutível. Se pensar somente no aspecto superficial da questão diria que não tem utilidade nenhuma, são linguagens diferentes com objectivos diferentes e portanto não se tocam, até poderia dizer que pode ser prejudicial, pode estragar a sonoridade do aluno. Esta seria a resposta mais comum. No entanto se pensarmos mais amplamente e não nos cingirmos ao óbvio, coisa rara nos tempos que correm, há sempre aspectos que influenciam positivamente a minha aula de instrumento. O aluno melhora em aspectos rítmicos, pois os seus desafios no GMC são maiores, melhora em termo de linguagem e entendimento das várias épocas e das suas especificidades sonoras, ficando mais atentos às pequenas subtilezas entre compositores. Ganham autonomia e confiança interpretativa, confiança em palco e ficam músicos muito mais bem preparados para uma futura vida profissional. Em conclusão ficam ecléticos.

Tudo isto directa ou indirectamente tem repercussões na aula de instrumento. Funcionamos todos em prol da educação do aluno e tudo está interligado. Pensar somente na parte individual sem ter noção do aluno em termos globais, contribui

fortemente para formarmos técnicos especializados e não Músicos. A Música e a sua profundidade e seriedade ultrapassa barreiras técnicas, sensoriais e intelectuais.

Entrevista n.º 2

1. Sim.
2. Não, dos três dos meus alunos que frequentam o GMC todos também frequentam a orquestra de cordas, e dois deles além do GMC e Orq. Cordas também frequentam a Orquestra de Violetas.
3. Sim, pois de outra forma o aluno não tem oportunidade de ter contacto com música moderna.
4. Não, acho importante a participação dos meus alunos no GMC.
5. Algumas vezes sou questionada pelos alunos com questões técnicas relacionadas com o repertório trabalhado no GMC, pois algumas das vezes é a primeira vez que o aluno tem contacto com determinados aspectos técnicos.
6. Sim.

Entrevista n.º 3

1. Sim, sem dúvida.
2. Não, o aluno integra também um grupo de música de câmara (Quarteto de Guitarras).
3. Sim. Embora existam algumas obras a solo com uma linguagem composicional moderna que estejam ao alcance técnico-interpretativo deste aluno, sendo o GMC um grupo especializado permite abordar exclusivamente a linguagem contemporânea num contexto conjunto, algo que seria pouco provável noutros conjuntos instrumentais/vocais.
4. Não, embora a presença em duas classes de conjunto exija sempre uma maior carga horária e compromisso/responsabilidade.
5. Não. Aliás, muito raramente. Lembro-me que há dois anos lectivos (o seu 5º grau) me trouxe uma parte de um arranjo de (penso eu) uma peça de Stravinsky, que trabalhámos um pouco na aula.
6. Sim, claro. Neste ano lectivo o aluno tem no seu programa a solo uma obra escrita numa linguagem moderna (Leo Brouwer: Canticum, 1968) e, de certa forma, posso considerar que a sua frequência no GMC abriu caminho para uma rápida leitura e melhor assimilação desta peça, bem como para uma melhor compreensão e interpretação.

Entrevista n.º 4

1. Considero que a frequência do GMC é uma mais-valia para os alunos da minha classe, não apenas devido ao facto de lhes proporcionar uma experiência enriquecedora e construtiva no âmbito da música de câmara, como pelo facto de lhes permitir um contacto mais próximo com a linguagem da música contemporânea, o que de outra forma seria efetivamente mais difícil. Desta forma, julgo ser uma disciplina que contribui não só para o desenvolvimento das suas competências ao nível do trabalho camerístico, como lhes concede ferramentas que serão de grande utilidade no futuro, enquanto músicos profissionais. Por outro lado, e tendo em conta que o instrumento que lecciono (guitarra) se apresenta maioritariamente a solo ou em pequenas formações, considero que o GMC permite aos alunos trabalhar num contexto mais próximo do orquestral, contribuindo para uma maior percepção e compreensão das características dos restantes instrumentos, contribuindo de forma decisiva para a sua formação e cultura musicais.

2. Atualmente tenho uma aluna a frequentar o GMC e esta não é a sua única aula de classe de conjunto, estando a mesma igualmente inserida num quarteto de guitarras.

3. Considero que o GMC é, indubitavelmente, um meio privilegiado de contacto dos alunos com a música moderna, que de outra forma seria bastante mais reduzido e superficial. É certo que todos os alunos têm, principalmente a partir do ensino secundário, contacto com a música moderna, mas é igualmente certo que este se cinge a um número reduzido de obras que não lhes permite conhecer de forma aprofundada as especificidades próprias da música deste período. Assim, julgo que o GMC desempenha um importante papel a este nível, contribuindo para uma melhor e mais completa formação dos alunos de música (com especial relevância a partir do ensino secundário, no qual me atrevo a dizer que deveria ser uma disciplina de frequência obrigatória).

4. Pessoalmente, e tendo em conta o caso específico da minha aluna a frequentar o GMC, julgo que não lhe ocupa demasiado tempo nem tão pouco a desfoca do programa do instrumento. Antes pelo contrário, considero que lhe permite um maior contacto com o instrumento e com os recursos técnicos do mesmo próprios da música contemporânea, que nem sempre são muito presentes no repertório abordado na aula de instrumento.

5. O aluno dá-me conhecimento do repertório trabalhado e mostra-se bastante motivado com o mesmo, principalmente quando este implica uma grande intervenção da sua parte. Quanto às questões técnicas, faz algumas questões, mas dada a maturidade da aluna em questão, não são muito frequentes.

6. Conforme referi acima, julgo que a prática instrumental no GMC é bastante importante não só por representar um maior contacto (presencial) com o instrumento mas por, simultaneamente ser um meio de desenvolvimento das suas competências técnicas, auditivas, expressivas, cognitivas e meta-cognitivas, o que obviamente se traduz num melhor desempenho nas aulas de instrumento. Para além disto, contribui para o enriquecimento dos conhecimentos do aluno no que diz respeito à compreensão e domínio da linguagem musical contemporânea, facilitando a abordagem de obras deste período nas aulas de instrumento e representando, por tudo isto, uma grande mais-valia no seu percurso académico.

ANEXO V: Entrevistas - Ex-alunos do GMC que prosseguiram os seus estudos musicais a nível superior

**UNIVERSIDADE DE ÉVORA
MESTRADO EM MÚSICA - RAMO COMPOSIÇÃO
ENTREVISTAS**

Perfil do Entrevistado:

Ex-aluno do GMC. Aluno que prosseguiu estudos musicais a nível superior

Caro amigo/a:

Volto agora ao Mestrado em Música - Ramo Composição na Universidade de Évora, sob orientação do Prof. Doutor Christopher Bochmann, para o qual solicito a vossa colaboração.

A questão de investigação centra-se no papel do compositor na introdução da linguagem contemporânea no ensino artístico especializado. O alvo principal do estudo foi o GMC do CRS, criado em 2008. A vantagem de ter passado algum tempo desde o estudo inicial é que o GMC já amadureceu como grupo e muitos projectos curriculares e extra-curriculares já se desenvolveram desde o primeiro estudo datado de Setembro de 2010.

1. Tendo prosseguido os estudos musicais a nível superior sentiu vantagens por ter contactado com a música contemporânea no curso básico, no âmbito do GMC do CRS?
2. Foi útil esse contacto nas opções que tomou no ensino superior?
3. A sua participação no GMC foi-lhe e/ou é-lhe útil em situações profissionais como instrumentista?
4. Voltou a tomar contacto com música moderna ao longo da formação superior e já na vida activa como instrumentista?
5. Das apresentações em público, no âmbito do GMC, qual, ou quais destacaria, e porquê?

Muito obrigado pelo seu contributo,

António Laertes

Entrevista n.º 1

1. Sim, muitas vantagens.
2. Muito útil.
3. Sem dúvida. Quando toco música contemporânea sinto-me à vontade e compreendo-a, ao contrário da maioria dos meus colegas.
4. Sim, várias vezes.
5. GMC com Rumo ao Sucesso: experiência única que me ensina sobre a música, o teatro, o palco e a vida através do contacto com jovens “diferentes”.

GMC com GMCL: o contacto com músicos profissionais e muito experientes na área.

Entrevista n.º 2

1. A experiência que tive no GMC deu-me bases para não estar completamente perdida no conceito de música contemporânea quando entrei para o ensino superior. Da minha experiência e de colegas com quem já falei os alunos muitas vezes sentem dificuldade em compreender e executar obras contemporâneas por falta dessa abordagem no ensino básico e já desde as primeiras obras que trabalhei no ensino superior (música de câmara e orquestra) senti mais facilidade em compreender e desenvolver capacidades na execução de obras contemporâneas, principalmente quando improvisação era necessária.
2. Foi útil pois adquiri mais interesse neste género de música, pelo que durante o meu percurso no ensino superior até agora já optei por aprofundar um pouco mais o estudo da música contemporânea.
3. Não diretamente, mas deu-me algumas noções de como me comportar e executar numa situação em que o repertório consista de música contemporânea.
4. Sim, principalmente no meu primeiro ano em que tive um grupo de música de câmara com repertório contemporâneo, na orquestra da Universidade e outros projetos internos e externos à Universidade.
5. Destacaria o concerto em parceria com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, com o qual tive uma noção de como realmente é a performance profissional de música contemporânea. Também destaco o projeto musical para um festival inglês, realizado em parceria com a escola Rumo ao Sucesso dedicada a jovens portadores de deficiência motora e psíquica. Realizei vários concertos neste projeto enquanto membro do GMC e foi das melhores experiências que tive pela diversidade e expansão das possibilidades musicais com o grupo que tínhamos.

Entrevista n.º 3

1. Sim. O contacto com estilos musicais diferentes, as experiências vividas, e tudo o resto que me foi proporcionado durante o GMC foi útil para o meu percurso e formação enquanto músico.

2. Sim. Embora eu tenha optado pela vertente clássica na minha carreira de instrumentista, fiz alguns trabalhos a nível orquestral e de música de câmara que me voltaram a por novamente em contacto com a música contemporânea, por isso considero que as bases que adquiri no GMC foram úteis e uma mais valia.

3. Sim. É sempre importante alargarmos o nosso espectro musical e estarmos familiarizados com o maior número de estilos musicais possíveis. Como referi na questão anterior, a nível solístico não estou tanto em contacto com este estilo de música como a nível orquestral/música de câmara, mas todas as ferramentas que aprendi e as experiências que vivi fazem parte da minha bagagem musical, que hoje é utilizada em tudo o que faço enquanto músico.

4. Sim. Voltei a ter contacto com a música contemporânea durante o meu percurso na Escola Superior de Música de Lisboa, quer em orquestra ou em projectos à parte.

5. De todas as apresentações, terei de destacar a participação que tivemos com a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, onde tivemos a oportunidade de interagir com dançarinos e de fazer um espectáculo conjunto onde a dança se uniu com a música contemporânea e foram apenas um. Foi uma das experiências mais interessantes que tive.

Entrevista n.º 4

1. Sim, senti muitas vantagens por ter contactado com a música contemporânea no curso básico, no âmbito do GMC do CRS. Tais como, estar mais à vontade quando me pediam para improvisar ou até mesmo na cadeira de instrumento (saxofone).

2. Sim foi bastante útil na opção que escolhi, porque é uma mais valia para qualquer curso que escolhamos para o nosso futuro no mundo da música. São sempre ferramentas úteis para qualquer dia da nossa carreira.

3. Sim foi bastante útil e é-me útil numa das disciplinas que tenho na universidade.

4. Sim tomei contacto com música moderna na cadeira de instrumento (saxofone).

5. Duas das apresentações em público, no âmbito do GMC, que eu destacaria era o concerto da "Serpente Marinha" feita no Fórum Luisa Todi e o segundo concerto foi o ano passado em que tocámos a peça da Clotilde ao pé do desembarque dos ferrys.

ANEXO VI: Excerto das novas portarias que regulamentam o ensino artístico especializado

Excerto do ANEXO III “Curso Básico de Música - 2º ciclo” da PORTARIA N.º 225/2012, “D. R. 1.ª Série n.º 156” de 30 de Julho de 2012, que regulamenta os Cursos Básicos de Música.

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
Áreas disciplinares				
Português	200	200	200	600
Línguas Estrangeiras	225	225	225	675
Inglês. Língua Estrangeira II.				
Ciências Humanas e Sociais	200	200	225	625
História. Geografia.				
Matemática	200	200	200	600
Ciências Físicas e Naturais	225	225	225	675
Ciências Naturais. Físico-Química.				
Expressões:				
Educação Visual (c)	(90)	(90)	(90)	(270)
Educação Física	135	135	135	405
Formação Vocacional (d)	315	315	315	945
Formação Musical	90 (135)	90 (135)	90 (135)	270 (405)
Instrumento	90	90	90	270
Classes de Conjunto (e)	90 (135)	90 (135)	90 (135)	270 (405)
Educação Moral e Religiosa (f)	(45)	(45)	(45)	(135)
(g)	(45)	(45)	(45)	(135)
Tempo a cumprir (h) . . .	1575/1710 (1620/1755)	1575/1710 (1620/1755)	1575/1710 (1620/1755)	4725/5130 (4860/5265)
Oferta Complementar (i)	(45)	(45)	(45)	(135)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Música do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

(d) A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical, na disciplina de Classes de Conjunto ou a ser destinados à criação de uma disciplina de Oferta Complementar.

(e) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.

(f) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(g) Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

(h) Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobranante é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

(i) Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga letiva da mesma é obrigatoriamente transferida para a disciplina de Formação Musical ou de Classes de Conjunto. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola.

Excerto do ANEXO II da PORTARIA N.º 243-B/2012, “D. R. 1.ª Série n.º 156” de 13 de Agosto de 2012, que regulamentam os Cursos Secundários de Música.

Componentes de Formação	Disciplinas	Carga Horária Semanal (em minutos)		
		10.º ano	11.º ano	12.º ano
Geral	Português	180	180	200
	L. Estrangeira I, II ou III (a)	150	150	-
	Filosofia	150	150	-
	Educação Física	150	150	150
Científica	História da Cultura e das Artes	135	135	135
	Formação Musical	90	90	90
	Análise e Técnicas de Composição	135	135	135
	Oferta Complementar (b)	(90)	(90)	(90)
	<i>Subtotal</i>	360(450)	360(450)	360(450)
Técnica-Artística	Instrumento/Educação Vocal/Composição (c)	90	90	90
	Classes de Conjunto (d)	135	135	135
	Disciplina de opção (e):	-	45 (90)	45 (90)
	• Baixo Contínuo			
	• Acompanhamento e Improvisação			
• Instrumento de Tecla				
Oferta Complementar (b)	(90)	(90)	(90)	
<i>Subtotal</i>	225 (315)	270 (360)	270 (360)	
Educação Moral e Religiosa (f)		(90)	(90)	(90)
		90 (g)	90 (g)	90 (g)
TOTAL (h)		1305 a 1485 (1395 a 1575)	1350 a 1530 (1440 a 1620)	1035 a 1215 (1125 a 1305)

- a) O aluno escolhe uma língua estrangeira. Se tiver estudado apenas uma língua estrangeira no ensino básico, iniciará obrigatoriamente uma segunda língua no ensino secundário. No caso de o aluno iniciar uma segunda língua, tomando em conta as disponibilidades da escola, poderá cumulativamente dar continuidade à Língua Estrangeira I como disciplina facultativa, com a aceitação expressa do acréscimo da carga horária.
- b) Disciplina a ser criada de acordo com os recursos das escolas e de oferta facultativa, em qualquer das componentes de formação, com uma carga horária até 90 minutos, ou com a carga máxima indicada a ser aplicada na lecionação de duas disciplinas, não podendo ser ultrapassado o número máximo de disciplinas permitido na matriz dos cursos artísticos especializados. Caso as escolas não pretendam lecionar nenhuma disciplina de Oferta Complementar, poderão lecionar duas disciplinas de opção, nos termos em que as mesmas ocorrem, ou reforçar uma ou mais disciplinas coletivas das componentes de formação científica ou técnica-artística
- c) Consoante a variante do curso: Instrumento, Formação Musical ou Composição, o aluno frequentará a disciplina de Instrumento, Educação Vocal ou Composição. Em Educação Vocal a carga horária semanal pode, por questões pedagógicas ou de gestão de horários, ser repartida igualmente entre os alunos. Caso o não seja, metade da carga horária desta disciplina poderá ser transferida para a lecionação da disciplina de Instrumento de Tecla.
- d) Sob esta designação incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara, Orquestra.
- e) O aluno está apenas obrigado a frequentar, nos 11.º e 12.º anos, uma das disciplinas. Excetua-se a ressalva constante na alínea b).
- f) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 90 minutos.
- g) Contempla até 90 minutos de oferta facultativa, consoante o projeto educativo. Podem ser utilizados em atividades de conjunto ou aplicados em uma ou mais de uma disciplina coletiva das componentes de formação científica e ou técnica-artística, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.
- h) A aplicação do tempo sobranse de reforço na componente de formação geral será determinada pela escola de ensino secundário geral quando a frequência ocorrer em regime articulado.

ANEXO VII: "Partitura"/guião de indicações dadas aos alunos do GMC para uma primeira obra colectiva, criação partilhada, improvisação controlada, em Novembro de 2010.¹⁷

GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO CONSERVATÓRIO REGIONAL DE SETÚBAL																	
PEÇA: ??????? NOVEMBRO DE 2010																	
MACRO FORMA	A			B							C	A'					
SECÇÕES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
VI. JF												Solo					
VI. IT																	
Vla. NR								Duo									
Vla. BM																	
Guitarra	Solo																
Saxofone			Solo														
Vozes						Solo											
Pno. EG																	
Pno. DM							Solo	Duo									

As secções não têm obrigatoriamente a mesma duração. Alguma proporção do gráfico é apenas uma sugestão.

Teremos que decidir em conjunto até que ponto queremos deixar a obra aberta e o que queremos ver escrito, que seja balizado.

Relembro, a obra é vossa. Este esquema é fruto da minha análise aos vossos trabalhos, improvisações e pensamentos.

Reflectam agora em cada momento tendo em conta tudo o resto que agora já conhecem. É necessário dar um título à obra. Terão de decidir isso em conjunto.

Descrição Sumária das Secções

1. Introdução da Obra. Primeira apresentação do Campo Harmónico.
2. Guitarra+Vla+Pno preparam o ambiente sonoro da peça. Começam a interagir entre eles.
3. Intervenção de ruptura do Sax, para evitar o óbvio e a estaticidade.
4. 1ª Intervenção da secção B, claramente contrastante quer tímbrica quer harmonicamente. Espaço a citações, paródias, proliferações do campo harmónico, etc...

¹⁷ A peça não tem título porque a tarefa de inventar um título foi também distribuída aos alunos. Não chegaram a consenso e como tal a peça ficou sem nome.

5. Intervenção de ruptura do Sax, obrigando ao outra intervenção de paródia. Esta secção pode crescer com intervenções do mesmo género por parte de qualquer instrumento
6. O primeiro ponto de fuga da secção B, num claro contraste de textura protagonizado apenas por vozes, ou solo ou em quarteto. Mas claramente contrastante.
7. Ponto de Fuga para o Piano que tenta levar a música para outro rumo, mas que vai ser assaltado...
8. Assalto da Viola ao Piano, com intervenções de “combate com o Piano”. Um pequeno duo dentro da obra.
9. Intervenção de ruptura do Saxofone quebrando a guerrilha entre Piano e Vla.
10. Momento de tentativa de retorno a A com a utilização clara do material da Vla. NR, em conjunto com a Guitarra. (os mesmo timbres da secção 1 mas tocados por pessoas diferentes...)
11. Secção Central. Agora algo diferente. O primeiro Tutti da Obra, quando já estamos a mais de metade da peça. Intervenção mais pelo carácter que pela dinâmica. Mais pela força de um gesto, ou persistência nele, que por uma babel generalizada. Tentem imaginar algo que possa ser um ponto climático da peça, um momento. Talvez uma focagem rápida mas depois uma desfocagem, cada um para seu lado até entroncar na secção 12
12. Depois da Secção C fica o Solo do VI. JF, que nasce por baixo da confusão da secção 11. Aproveitamos o solo para tomar o último fôlego daqui até ao final.
13. Desta secção até ao final, irão entrar, tipo entradas fugadas, todos os instrumentos até ao Tutti final em 16. À medida que os instrumentos e vozes vão entrando os outros instrumentos vão-se mantendo. É necessário manter o equilíbrio para percebermos as diversas entradas. Em 13 entra VI. IT
14. Entram as duas Violas
15. Entram Guitarra e Vozes
16. Entram Saxofone e Piano a 4 mãos. Tutti final até à grande focagem: MI, SOL, MIb II¹⁸

¹⁸ Uma curiosidade claramente importada da aula de ATC é a utilização de um PTC de +3 -4 como em “Nacht - Pierrot Lunaire” de A. Shönberg.

ANEXO VIII: Poemas retirados de “Diário VIII” de Miguel Torga e que serviram de base para o Intervalando V

DESARTICULAÇÃO (p. 9)

Brinquedo com enigmas por dentro,
Desmancho-me e concentro
A minha angústia sobre cada peça...
Dão-nos corda, e começa
O movimento;
Mas depois é o tormento
De saber
Se era tudo a valer
Ou fingimento

COMBATE (p. 25)

Manhã do mundo que não amanheces!
Tantos poetas a cantar na sombra,
E nenhuma alvorada se anuncia!
Somos nós maus profetas no degredo,
Ou és tu, sol da vida, que tens medo
De iluminar a nossa profecia?

LAGO TURVO (p. 33)

Angústia marginada,
Meu canto é um lago turvo
Que devolve a paisagem, como um eco
Silencioso.
Um lago onde me afogo
Sem vontade,
Puramente impelido
Por não sei que fatal necessidade
De me sentir poeta e possuído.

Mar sem nascente e só do meu tamanho,
A doçura que tem é um sal sem gosto.
E a estranha inquietação de que se anima,
E o céu olha de cima,
São rugas que se agitam no meu rosto.

SEGREDO (p. 36)

Sei um ninho.
E o ninho tem um ovo.
E o ovo, redondinho,
Tem lá dentro um passarinho
Novo.

Mas escusam e me atentar:
Nem o tiro, nem o ensino.
Quero ser um bom menino
E guardar
Este segredo comigo.
E ter depois um amigo
Que faça o pino
A voar...

FÁBULA DE FÁBULA (p. 144)

Era uma vez
Uma fábula famosa,
Alimentícia
E moralisadora,
Que, em verso e prosa,
Toda a gente
Inteligente,
Prudente
E sabedora
Repetia
Aos filhos,
Aos netos
E aos bisnetos.
À base duns insectos,
De que não vale a pena fixar o nome,
A fábula garantida
Que quem cantava
Morria
De fome.
E, realmente...
Simplesmente,
Enquanto a fábula contava,

Um demónio secreto segredava

Ao ouvido secreto

De cada criatura

Que quem não cantava

Morria de fartura.

ANEXO IX: Partitura de "Embalando..."

ao meu querido amigo Gonçalo Gouveia

Score

Embalando...
para Orquestra de Guitarras

Allegro

António Laertes

The musical score is written for four guitars (Guitarra 1, 2, 3, 4) in 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems of four staves each. The first system (measures 1-5) shows Guitarra 4 playing a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, marked 'p'. Guitars 1, 2, and 3 are mostly silent, with some notes in measure 5. The second system (measures 6-10) continues the rhythmic pattern in Guitarra 4. Guitars 1 and 2 have some notes in measure 10, with fingering 'III 3 2 1' and dynamics 'p p i m'. Guitars 3 and 4 have notes in measure 10, with dynamics 'p i m'. The third system (measures 11-15) shows Guitarra 1 playing a series of chords marked 'p m i m i m' and 'mp'. Guitars 2 and 4 have notes in measure 11, with dynamics 'mp' and 'mp' respectively. Guitars 3 and 4 have notes in measure 15, with dynamics 'mp' and 'mp' respectively. The score ends with a copyright notice '©2015, Alaertes'.

2
16

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

mf

mf

mf

Embalando...

f

1 4 VIII III
4 2

f 2 4 III
0 1

21

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

f

f

26

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

ff

ff

ff

ff

2

Maestoso (♩ = 84)

mf

mf

mf

©2015, Alaertes

35 *cantabile* Embalando... 3

Gtr. 1 *f*

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

43 *mett*

Gtr. 1 *mett*

Gtr. 2 *ff* *mett* *pp*

Gtr. 3 *ff* *mett* *pp*

Gtr. 4 *ff* *mett* *pp*

p a m i p

46 *rit.* 3^o a tempo *cantabile*

Gtr. 1 *f*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *mf*

Gtr. 4 *pp* *mf*

©2015, Alaertes

4
53

Embalando...

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

61

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

69

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

4

©2015, Alaertes

6
95

Embalando... ⑦

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

103

molto rit. ⑧ a tempo

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

112

⑨

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

©2015, Alaertes

Embalando... 7

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

118

mf *mf* *ff* *mett* *pp*

f *f* *ff* *mett* *ff*

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

122

pp *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

MAR2015

ANEXO X: Partitura de "Preludio para Uma Noite de Inverno"

Prelúdio para Uma Noite de Inverno

António Laertes

The first system of the musical score includes staves for Flauta, Clarinete Bx. B., Harpa, Piano, Marimba, Violino, Viola, and Violoncello. The tempo is marked as quarter note = 120. The piano part begins with a forte (f) dynamic. The marimba part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics of piano (p), mezzo-forte (mf), and piano (p). The woodwind and string parts are mostly silent in this system.

©2011, ALAERTES

4

Prelúdio para Uma Noite de Inverno

The second system of the musical score includes staves for Fl. (Fl.), Cl. Bx. B., Hpr. (Harp), Pno. (Piano), Mrb. (Marimba), Vl. (Violin), Vla. (Viola), and Vlc. (Violoncello). The harp part features a complex rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The marimba part continues with its rhythmic pattern. The piano part has a melodic line with a forte (f) dynamic. The woodwind and string parts are mostly silent in this system.

Musical score for page 5 of 'Prelúdio para Uma Noite de Inverno'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music begins at measure 43. The Flute part has a dynamic marking of *f*. The Harp part has a dynamic marking of *ff*. The Piano part has a dynamic marking of *f*. The Maracas part has a dynamic marking of *ff*. The Violin part has a dynamic marking of *f*. The Viola part has a dynamic marking of *f*. The Violoncello part has a dynamic marking of *f*. The score features various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for page 6 of 'Prelúdio para Uma Noite de Inverno'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music begins at measure 55. The Flute part has a dynamic marking of *ff* and a *Flat.* marking. The Maracas part has a dynamic marking of *p*. The Viola part has a dynamic marking of *ff*. The Violoncello part has a dynamic marking of *f*. The score features various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for page 7 of 'Prelúdio para Uma Noite de Inverno'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Horns (Hpr.), Piano (Pno.), Mridangam (Mrb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music features dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes sixteenth-note passages in the piano and mridangam parts. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Musical score for page 8 of 'Prelúdio para Uma Noite de Inverno'. The score continues from page 7 and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Horns (Hpr.), Piano (Pno.), Mridangam (Mrb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music features dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes sixteenth-note passages in the piano and mridangam parts. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Performance instructions include *solo* and *articulações ad libitum*.

Musical score for measures 95-107. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Violin part features a section labeled 'solo' with the instruction 'articulações ad libitum' and a fermata over a series of notes. The Viola and Violoncello parts have a '5' marking under a group of notes. The other instruments are mostly silent during this section.

Musical score for measures 108-116. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Violin part has a fermata and then continues with a section marked 'p' (piano) and 'f' (forte). The Viola and Violoncello parts also have 'p' and 'f' markings. The other instruments are mostly silent during this section.

Musical score for measures 124-134. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Flute part features a melodic line with accents and dynamic markings of *p* and *f*. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings of *p* and *f*. The Harp part is mostly silent. The Piano part has a few chords with dynamic markings of *f*. The Maracas part is silent. The Violin part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *pp*. The Viola and Violoncello parts have a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *pp*. The score ends with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 135-144. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Flute part has a melodic line with dynamic markings of *f* and *pp*. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *pp*. The Harp part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *pp*. The Piano part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *pp*. The Maracas part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *p* and *mf*. The Violin part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *pp*. The Viola and Violoncello parts have a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *pp*. The score ends with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 155-177. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Harp part features a dynamic marking of *f* at measure 155. The Maracas part has a dynamic marking of *ff* at measure 177. The Violin and Viola parts have an *arco* marking at measure 177.

Musical score for measures 178-190. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Harp part features dynamic markings of *f*, *ff*, and *pp*. The Maracas part has a dynamic marking of *ff*. The Violin and Viola parts have an *arco* marking at measure 178.

Musical score for page 15, measures 150-159. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Flute part has a dynamic marking of *p* at measure 159. The Clarinet part has a dynamic marking of *pp* at measure 159. The Maracas part has a dynamic marking of *p* at measure 159. The Piano part has a dynamic marking of *pp* at measure 159. The Maracas part has a dynamic marking of *p* at measure 159. The Violoncello part has a dynamic marking of *p* at measure 159.

Musical score for page 16, measures 201-204. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Flute part has a dynamic marking of *p* at measure 204. The Clarinet part has a dynamic marking of *pp* at measure 204. The Harp part has a dynamic marking of *p* at measure 204. The Piano part has a dynamic marking of *pp* at measure 201. The Piano part has a dynamic marking of *p* at measure 204. The Violoncello part has a dynamic marking of *p* at measure 204.

Musical score for page 17, measures 212-217. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows various musical notations including rests, notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The Harp part features a complex arpeggiated figure in measures 212-214. The Maracas part has a rhythmic pattern starting in measure 214. The Viola and Violoncello parts have sustained notes with dynamic markings.

Musical score for page 18, measures 218-219. The score continues from page 17 and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows various musical notations including rests, notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The Harp part continues with its arpeggiated figure. The Piano part has a complex rhythmic pattern in measure 218. The Maracas part has a rhythmic pattern starting in measure 218. The Viola and Violoncello parts have sustained notes with dynamic markings.

Musical score for measures 227-236 of 'Prelúdio para Uma Noite de Inverno'. The score is arranged for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Mridangam (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). A tempo marking of '♩=60' is present at the end of the section.

Musical score for measures 239-248 of 'Prelúdio para Uma Noite de Inverno'. The score continues for the same instruments as the previous page: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Mridangam (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings. A tempo marking of '♩=60' is present at the end of the section.

Musical score for page 21, measures 244-248. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Flute part has a measure rest from 244 to 248. The Clarinet in B-flat part has a melodic line starting at 244. The Harp part has arpeggiated chords with triplets. The Piano part has a complex texture with triplets and sixteenth notes. The Maracas part has a rhythmic pattern. The Violin, Viola, and Violoncello parts have rests.

Musical score for page 22, measures 249-253. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Flute part has a melodic line starting at 249. The Clarinet in B-flat part has a melodic line starting at 249. The Harp part has arpeggiated chords with triplets. The Piano part has a complex texture with triplets and sixteenth notes. The Maracas part has a rhythmic pattern. The Violin part has a melodic line starting at 249. The Viola and Violoncello parts have melodic lines starting at 249.

Musical score for page 23, measures 254-263. The score is for the piece "Prelúdio para Uma Noite de Inverno". The instruments listed are Flute (Flz.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Horn (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score shows measures 254 to 263. Dynamics include *f*, *fp*, and *solo*. The Flute and Clarinet parts have *fp* markings. The Piano part has a *f* marking and a *solo* marking. The Violin, Viola, and Violoncello parts have *f* and *pizz.* markings.

Musical score for page 24, measures 271-280. The instruments listed are Flute (Flz.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Horn (Hpr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score shows measures 271 to 280. Dynamics include *f*, *fp*, *ff*, and *fff*. The Flute and Clarinet parts have *fp* markings. The Piano part has *ff* and *fff* markings. The Violin, Viola, and Violoncello parts have *f* and *ff* markings.

Musical score for page 25, measures 288-301. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Mridangam (Mrb.), Violin I (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The tempo is marked 'Tempo I'. Dynamics include *fp*, *ff*, *f*, *p*, and *mf*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Musical score for page 26, measures 302-315. The score continues from page 25 and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.Bx Bb), Harp (Hpr.), Piano (Pno.), Mridangam (Mrb.), Violin I (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). Dynamics include *ff*, *f*, *p*, and *ff*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

310

Fl.

Cl. Bx Bb

Hpr.

Pno.

Mirb.

Vl.

Vla.

Vlc.

pp

ff

rit.

arco

pizz.

p

ANEXO XI: Partitura de "Intervalando"

Para o Grupo de Música Contemporânea do CRS

INTERVALANDO

António Laertes

The musical score for "Intervalando" is presented in a multi-staff format. It begins with a section labeled 'A' for the Flute and Clarinet in B♭ 1. This is followed by a section labeled '2' for Fl. 2 and B♭ Cl. 1. The next section, labeled '3', involves the Violin ensemble, with parts 1 and 2 labeled 'B1' and parts 3 and 4 labeled 'B2'. The final section, labeled '4', continues the Violin ensemble. The score consists of 16 staves in total, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

©2009, ALAERTES

INTERVALANDO

The musical score is titled "INTERVALANDO" and is written for B. Saxophone (B. Sx.) and Piano (Pno.). It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 2 and ends at measure 5. The second system starts at measure 6 and ends at measure 10. The key signature is C major, indicated by a 'C' time signature. The B. Sx. part is in treble clef, and the Pno. part is in grand staff (treble and bass clefs). The score shows a series of intervals between the two instruments.

2

5

B. Sx.

Pno.

6

B. Sx.

Pno.

ANEXO XII: Partitura de "ELOS"

ELOS

Música para Projecto Coreográfico

António Laertes

Score

The first system of the score includes staves for Violin 1, Violin 2, Violin 3, Viola, and Piano. Violin 1 has a melodic line with a long slur. Violin 2 and Violin 3 have rhythmic accompaniment. The Viola and Piano parts are currently silent.

The second system continues the score. Violin 1 has a melodic line with a long slur. Violin 2 and Violin 3 have rhythmic accompaniment. The Viola part has a rhythmic accompaniment starting in the second measure. The Piano part remains silent.

©2010, ALAERTES

Musical score for measures 17-22. The score includes parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.).

- Vln. 1:** Measures 17-22 are mostly rests. A fermata is placed over the first measure of measure 22.
- Vln. 2:** Measures 17-22 feature a melodic line with slurs and accents. A fermata is placed over the first measure of measure 22.
- Vln. 3:** Measures 17-22 feature a rhythmic line with slurs and accents. A fermata is placed over the first measure of measure 22.
- Vla.:** Measures 17-22 feature a rhythmic line with slurs and accents.
- Pno.:** Measures 17-22 feature a rhythmic line with slurs and accents. A dynamic marking of *mf* is present in measure 18.

The word "ELOS" is written above the first measure of measure 22, with a slur extending over the first measure of measure 23.

Musical score for measures 23-28. The score includes parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.).

- Vln. 1:** Measures 23-28 are mostly rests. A fermata is placed over the first measure of measure 28.
- Vln. 2:** Measures 23-28 feature a melodic line with slurs and accents. A fermata is placed over the first measure of measure 28.
- Vln. 3:** Measures 23-28 feature a rhythmic line with slurs and accents. A fermata is placed over the first measure of measure 28.
- Vla.:** Measures 23-28 feature a rhythmic line with slurs and accents.
- Pno.:** Measures 23-28 feature a rhythmic line with slurs and accents. A dynamic marking of *ff* is present in measure 24.

29 *pizz.* *ELOS* 3

Vln. 1
Vln. 2
Vln. 3
Vla.
Pno.

37 *arco* *poco* *arco* *poco* *p* *f*

Vln. 1
Vln. 2
Vln. 3
Vla.
Pno.

Musical score for measures 46-55. The score includes parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.).

- Vln. 1:** Starts at measure 46 with a *ff* dynamic. At measure 50, it is marked *arco* and *ELOS*. Dynamics include *ppco* and *p*.
- Vln. 2:** Starts at measure 46 with a *ff* dynamic. Dynamics include *ppco* and *p*.
- Vln. 3:** Starts at measure 46 with a *ff* dynamic. Dynamics include *ppco* and *p*.
- Vla.:** Starts at measure 46 with a *ff* dynamic. Dynamics include *ppco* and *p*.
- Pno.:** Starts at measure 46 with a *f* dynamic. Dynamics include *f* and *ppp*.

Musical score for measures 56-65. The score includes parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.).

- Vln. 1:** Starts at measure 56 with a *ff* dynamic. Dynamics include *ff* and *sfz*.
- Vln. 2:** Starts at measure 56 with a *ff* dynamic. Dynamics include *ff* and *sfz*.
- Vln. 3:** Starts at measure 56 with a *ff* dynamic. Dynamics include *ff* and *sfz*.
- Vla.:** Starts at measure 56 with a *ff* dynamic. Dynamics include *ff* and *sfz*.
- Pno.:** Starts at measure 56 with a *f* dynamic. Dynamics include *f* and *sfz*.

64 *pizz.* ELOS 5

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

ppp

72 *arco*

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

p

f

f

ELOS 7

90

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

fp

pizz. pizz.

ff > > > *ff* > > >

93

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

8 ELOS

Vln. 1
Vln. 2
Vln. 3
Vla.
Pno.

95

Vln. 1
Vln. 2
Vln. 3
Vla.
Pno.

pizz. pizz.
ff > > > ff > > >

ELOS

Musical score for measures 98-100. The score includes staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). Measures 98-100 show a rhythmic pattern in the strings. Vln. 2 and Vln. 3 play a steady eighth-note accompaniment. Vln. 1 is silent. The Viola and Piano parts are also silent. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) for Vln. 2 and Vln. 3.

Musical score for measures 101-104. The score includes staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). Measures 101-104 show a complex rhythmic pattern. Vln. 1, 2, and 3 play a series of eighth notes with accents and triplets. The Viola and Piano parts provide a harmonic accompaniment. Dynamics include *fff* (fortissimo) and *pizz.* (pizzicato) for the strings, and *ff* (fortissimo) for the piano.

10 ELOS

Musical score for measures 10-12 of the piece 'ELOS'. The score is for a string quartet and piano. The first violin (Vln. 1) and second violin (Vln. 2) parts are active, with the first violin playing a melodic line and the second violin playing a rhythmic accompaniment. Both are marked *fp* (fortissimo piano). The third violin (Vln. 3) is silent. The viola (Vla.) and piano (Pno.) parts are also silent in these measures. The piano part has a measure rest in the right hand and a whole note in the left hand.

109

Musical score for measures 109-111 of the piece 'ELOS'. The first violin (Vln. 1) and second violin (Vln. 2) parts are silent. The third violin (Vln. 3) is silent. The viola (Vla.) is silent. The piano (Pno.) part is active, with both hands playing a complex rhythmic pattern. The piano part is marked *fp* (fortissimo piano).

ELOS

11

Musical score for measures 110-111. The score includes staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The piano part features a dense, rhythmic accompaniment. The violin parts have rests in measure 110 and enter in measure 111. The Vln. 2 part has a dynamic marking of *fp* in measure 111. The Viola part has a rest in measure 111.

Musical score for measures 112-113. The score includes staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The piano part continues with its dense, rhythmic accompaniment. The violin parts have rests in measure 112 and enter in measure 113. The Vln. 2 part has a dynamic marking of *fp* in measure 113. The Viola part has a rest in measure 113.

12
115

ELOS

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

117

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

ELOS

13

Musical score for measures 118-119. The score includes staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked *fp* (forzando piano). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for measures 119-120. The score includes staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked *fp* (forzando piano). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Viola part has a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 120. The piano part has *ff* (fortissimo) markings in measure 120.

14
122

ELOS

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

fp

fp

fp

fp

ff

ff

ff

ff

pizz.

pizz.

125

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Pno.

fp

fp

fp

fp

arco

arco

arco

arco

p

ppp

130 ELOS 15

This musical score segment covers measures 130 to 15. It features five staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes with various dynamics including *ff*, *ff*, and *fff*. The Viola part plays a similar pattern with dynamics *ff* and *ff*. The Piano part features a melodic line in the bass clef with dynamics *f*, *f*, *f*, *f*, and *fff*. The word "ELOS" is written above the first staff, and the number "15" is at the end of the system.

140

This musical score segment covers measures 140 to 15. It features five staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The Violin parts play a melodic line with dynamics *fff* and *fffz.*. The Viola part plays a melodic line with dynamics *fff* and *fffz.*. The Piano part features a melodic line in the bass clef with dynamics *fff* and *fffz.*. The word "pizz." is written above the first staff, and the number "140" is at the beginning of the system.

ANEXO XIII: Partitura de "Suite de Pulcinella - 1º and."

SUITE DE PULCINELLA
GMC CRS

IGOR STRAVINSKY
Versão para GMC: António Laertes

Score

Flute
Clarinet in Bb
Alto Sax.
Triangle
Xylophone
Guitarra
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Cello

©ALAEERTES, 2013

SUITE DE PULCINELLA

2

Fl.
Bb Cl.
A. Sx.
Trgl.
Xyl.
Gtr.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

SUITE DE PULCINELLA

3

4

SUITE DE PULCINELLA

SUITE DE PULCINELLA

5

Musical score for Suite de Pulcinella, page 5. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trigon (Trgl.), Xylophone (Xyl.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score shows measures 28 to 34. Dynamics include p, mf, f, and ff. Performance markings include accents and trills.

6

SUITE DE PULCINELLA

Musical score for Suite de Pulcinella, page 6. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trigon (Trgl.), Xylophone (Xyl.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score shows measures 35 to 41. Dynamics include f, p, and pp. Performance markings include accents and trills.

42

Fl. *mf* *tr*

B. Cl. *mf* *tr*

A. Sx. *mf*

42

Trgl. *mf* *f*

42

Xyl. *mf* *f*

42

Gtr. *mf*

42

Pno. *mf* *f*

42

Vln. I *f* *tr*

Vln. II *f* *tr*

Vla. *f*

Vc. *f*

*AS LINGUAGENS E A ESCRITA MUSICAL ACTUAIS APLICADAS AO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DA MÚSICA:
A CONTRIBUIÇÃO DO COMPOSITOR*

ANEXO XII: Partitura de "Volta ao Mundo em 8 Natais"

Score
Para o GMC do CRS
Outubro 2014

Volta ao Mundo em 8 Natais

Variações

António Laertes

Allegro

Flute

Clarinet in B \flat

Alto Sax

Marimba

Accessories

Percussion

Guitar

Piano 1

Piano 2

Violin I

Violin II

Viola

Cello

f

mf

tr

Glockenspiel

LUZ: muito suave, baixo
MICROFONES AMBIENTE LIGA

Sleigh Bells

Entrada: guizos e sons natalícios vindos do backstage

Entrada com Sons de Trenó a chegar

Improvisar sobre esta harmonia

Improvisar sobre esta harmonia

Improvisar sobre esta harmonia

mf

mf

mf

mf

©2014, Alaeltes

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *mp*.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *mp*.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- Mrb. (Maracas):** Features a rhythmic accompaniment.
- Acc. (Accordion):** Features a rhythmic accompaniment.
- x. Perc. (Xylophone):** Features a rhythmic accompaniment.
- Gtr. (Guitar):** Features a rhythmic accompaniment.
- Pno. 1 (Piano 1):** Features a rhythmic accompaniment.
- Pno. 2 (Piano 2):** Features a rhythmic accompaniment.
- Vln. I (Violin I):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- Vln. II (Violin II):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- Vla. (Viola):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- Vc. (Cello):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mp*.

18

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

f

4

Volta ao Mundo em 8 Natais

Moderato

1

26

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. I

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

dim.

BLACK OUT
ENTRA VIDEO

LUZ: SUAVE
MIC ON

6

Volta ao Mundo em 8 Natais

Maestoso

40

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

40

Acc.

40

x. Perc.

LUZ: FORTE
MIC OFF

40

Gtr.

40

Pno. 1

40

Pno. 2

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

©2014, Alaertes

47

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

f

8

Volta ao Mundo em 8 Natais
Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

2

57

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

57

Acc.

57

x. Perc.

LUZ: BAIXA,
MOC ON
VIDEO 2

57

Gtr.

57

Pno. I

57

Pno. 2

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

p

p

The image displays a musical score for the piece "Volta ao Mundo em 8 Natais". The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Fl. (Flute)
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- Mrb. (Maracas)
- Acc. (Accordion)
- x. Perc. (Percussion)
- Gtr. (Guitar)
- Pno. 1 (Piano 1)
- Pno. 2 (Piano 2)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Cello)

The score begins at measure 66. The Flute, Clarinet, Saxophone, Maracas, Accordion, and Percussion parts are currently silent, indicated by a horizontal line with a bar across the staff. The string section (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) is active, playing a melodic line. The Violin I part starts with a dynamic marking of *f* (forte) and later changes to *p* (piano). The Viola and Cello parts also start with *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

AS LINGUAGENS E A ESCRITA MUSICAL ACTUAIS APLICADAS AO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DA MÚSICA:
A CONTRIBUIÇÃO DO COMPOSITOR

10

Volta ao Mundo em 8 Natais

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

76

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

76

Acc.

76

x. Perc.

76

LUZ: FORTE, CORDAS
MIC OFF

76

Gtr.

76

Pno. 1

76

Pno. 2

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *mf*

p *mf*

p *ppp*

p *mf*

©2014, Alaertes

85

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

12

Volta ao Mundo em 8 Natais

The image displays a musical score for the piece "Volta ao Mundo em 8 Natais". The score is arranged in a system with 13 staves. The instruments are listed on the left side of each staff: Fl. (Flute), B♭ Cl. (Clarinet in B-flat), A. Sx. (Alto Saxophone), Mrb. (Maracas), Acc. (Accordion), x. Perc. (Percussion), Gtr. (Guitar), Pno. 1 (Piano 1), Pno. 2 (Piano 2), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The score begins with a rehearsal mark "94" above the first staff. The Flute, Clarinet, Saxophone, Maracas, Accordion, Percussion, Guitar, Piano 1, and Piano 2 parts are currently blank, indicated by horizontal lines. The Violin I and Violin II parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Viola part consists of a series of dotted half notes, and the Cello part features a bass line with eighth and sixteenth notes.

©2014, Alaertes

103

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Lento

119

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

119

Acc.

x. Perc.

119

LUZ: FORTE, CORDAS, PIANO
MIC OFF

Gtr.

119

Pno. 1

119

Pno. 2

119

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

espress.

mf

125

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx.

Mrb.

125

Acc.

125

x. Perc.

125

Gtr.

125

Pno. I

125

Pno. 2

125

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

mf

mp

mp

f

134

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

143

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

V.

V.

Adagio $\text{♩} = 40$

Fl. *p* *mf*

B♭ Cl. *p* *mf*

A. Sx. *p*

Mrb. *p*

Acc. *p*

x. Perc. LUZ: FORTE, TUTTI MIC OFF

Gtr. *mf*

Pno. I *p* *mf*

Pno. II *p* *mf*

Vln. I *mp* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p*

Vc. *mp*

170

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

f

mp

178

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

196

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. I

Pno. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp *f* *ff* *sfz* *f* *ff*

p *pp* *mp* *f* *mf* *ff* *ff* *ff* *ff*

f *mf* *p* *mf* *mp* *mp* *mp* *p* *pp*

mf *pizz.* *arco* *f* *f* *mf* *mf* *f*

p *ff* *fff* *f* *mf* *mf* *f*

Volta ao Mundo em 8 Natais

27

220

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

p

©2014, Alaertes

226

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

f

mp

mp

f

pizz.

LUZ: FORTE, GUITARRAS E VLC.
MIC OFF

rit. rubato accel. a tempo

234

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

30

Volta ao Mundo em 8 Natais

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting at measure 243 with a triplet of eighth notes, marked *pp*.
- B♭ Cl. (Clarinet):** Part 1, starting at measure 243 with a triplet of eighth notes, marked *pp*.
- A. Sx. (Saxophone):** Part 1, starting at measure 243 with a triplet of eighth notes, marked *pp*.
- Mrb. (Maracas):** Part 1, starting at measure 243 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a triplet and a quintuplet.
- Acc. (Accordion):** Part 1, starting at measure 243 with a rhythmic pattern of eighth notes.
- x. Perc. (Percussion):** Part 1, starting at measure 243 with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Gtr. (Guitar):** Part 1, starting at measure 243 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a triplet and a quintuplet.
- Pno. 1 (Piano 1):** Part 1, starting at measure 243 with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pno. 2 (Piano 2):** Part 1, starting at measure 243 with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I (Violin I):** Part 1, starting at measure 243 with a triplet of eighth notes, marked *spiccato*.
- Vln. II (Violin II):** Part 1, starting at measure 243 with a triplet of eighth notes, marked *spiccato* and *leggiero*.
- Vla. (Viola):** Part 1, starting at measure 243 with a triplet of eighth notes, marked *spiccato* and *leggiero*.
- Vc. (Cello):** Part 1, starting at measure 243 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp leggiero pizz.* and *f*.

©2014, Alaertes

8 Lento Swing! $\text{♩} = \text{♩}^{-3}$

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

LUZ: SUAVE, PERCUSSÃO
MIC ON
VIDEO 8

Vassoura...

mf

pizz.

f

Swing! ♩ = ♩³ Improvisar

Fl. ²⁵⁹

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb. ²⁵⁹

Acc. ²⁵⁹

x. Perc. ²⁵⁹

Gtr. ²⁵⁹

Pno. I ²⁵⁹

Pno. 2 ²⁵⁹

Vln. I ²⁵⁹

Vln. II ²⁵⁹

Vla. ²⁵⁹

Vc. ²⁵⁹

Volta ao Mundo em 8 Natais

266

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

34

Volta ao Mundo em 8 Natais

274

Fl.

Cl.

A. Sx.

Mrb.

Acc.

x. Perc.

Gtr.

Pno. 1

Pno. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

©2014, Alaertes

ANEXO XIII: DVD/CD

Conteúdo do DVD/CD:

- Gravações Video de vários concertos
- Videos oficiais divulgação do Festival de Música de Setúbal
- Gravações audio CD de várias obras

*AS LINGUAGENS E A ESCRITA MUSICAL ACTUAIS APLICADAS AO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DA MÚSICA:
A CONTRIBUIÇÃO DO COMPOSITOR*

SETÚBAL, 30 de Março de 2015