



**LARA FERNANDES  
NUNES**

**A ESTÉTICA MINIMALISTA E O ESTUDO DA TÉCNICA  
DA GUITARRA CLÁSSICA: PROPOSTA DE CADERNO  
DE EXERCÍCIOS**





**LARA FERNANDES  
NUNES**

**A ESTÉTICA MINIMALISTA E O ESTUDO DA TÉCNICA  
DA GUITARRA CLÁSSICA: PROPOSTA DE CADERNO  
DE EXERCÍCIOS**

Relatório realizado no âmbito da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizado sob a orientação científica da Professor Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho a toda a minha família e amigos.





## **o júri**

Presidente

Professora Doutora Maria de Fátima Teixeira Pombo  
Professora Associada C/Agregação, Universidade de Aveiro

Vogal – Arguente Principal

Doutora Monika Duarte Streitová  
Professora Auxiliar Convidada, Universidade de Évora

Vogal - Orientador

Professor Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho  
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro



## **agradecimentos**

Ao Professor Doutor Paulo Vaz de Carvalho por todos os ensinamentos e orientação prestada ao longo do meu percurso académico.

Ao Professor Hugo Simões pela disponibilidade e por tudo o que me ensinou, desde o início da minha caminhada musical até ao meu percurso enquanto professora estagiária.

A todos os docentes do Curso de Música Silva Monteiro e a todos os alunos inseridos na Prática de Ensino Supervisionada.

Aos meus pais pelo apoio e auxílio, pois sem eles a realização deste trabalho não seria possível. À minha irmã pelo esforço e dedicação prestados na elaboração das ilustrações e fotografias para o caderno de exercícios. À avó São, ao avô João e aos meus tios por sempre me ajudarem.

À Pipas pelos anos de amizade e por nunca me deixar desistir dos meus sonhos. À Milu e à Fão, irmãs do coração que Aveiro me deu, embora não haja palavras para agradecer a improbabilidade da nossa amizade.

À Ana pela companhia e pelo apoio, tanto nos bons como nos menos bons momentos.

A todos os meus amigos por me proporcionarem momentos de pura felicidade.

Bem hajam!

**palavras-chave**

Guitarra clássica, estética minimalista, música minimalista, técnica guitarrística, caderno de exercícios.

**resumo**

A dissertação que se apresenta pretende estabelecer uma ligação entre a estética minimalista e o estudo da técnica instrumental, no caso a guitarra clássica. Com vista a fundamentar toda a investigação, foi reunida a literatura já existente acerca das origens, influências e características da estética minimalista, bem como a sua presença nas mais diversas formas de arte e no ensino da técnica instrumental. Neste último ponto, são abordadas as perspetivas de dois autores, Abel Carlevaro e Hubert Käppel, estabelecendo-se uma ligação entre os princípios técnicos e educacionais que estes defendem com os princípios estéticos do minimalismo.

Procedeu-se à elaboração de um caderno de exercícios, intitulado *less is more*, que visa o desenvolvimento e o aprimorar da técnica guitarrística, tendo como recurso trechos de obras consideradas minimalistas.

A estrutura encontra-se dividida em três secções – Contextualização Teórica, Projeto Educativo e Relatório de Prática de Ensino Supervisionada, respetivamente. Na secção referente ao Projeto Educativo é descrita a construção do caderno de exercícios, assim como a implementação do mesmo em contexto da Prática de Ensino Supervisionada. Em anexo está presente o Relatório da Prática de Ensino Supervisionada, realizada na instituição Curso de Música Silva Monteiro, no ano letivo 2017/1018.



**keywords**

Classical guitar, minimalist aesthetic, minimal music, guitar technique, exercise notebook.

**abstract**

This dissertation aims to establish a link between the minimalist aesthetics and the study of instrumental technique, concerning the classic guitar. In order to base all research, it was collected information from the existing literature about the origins, influences and characteristics of minimalist aesthetics, as well as its presence in various art forms and in the teaching of instrumental technique. In this last point the perspectives of two authors, Abel Carlevaro and Hubert Käppel, are approached, establishing a connection between the technical and educational principles that they defend with the aesthetic principles of minimalism.

An exercise book, entitled *less is more*, was elaborated which aims to develop and improve the guitar technique, using extracts from works considered minimalist.

The structure is divided into three sections - Theoretical Contextualization, Educational Project and Supervised Teaching Practice Report, respectively. In the section on the Educational Project is described the making of the exercise book, as well as its implementation in the context of the Supervised Teaching Practice. Attached is the Supervised Teaching Practice Report, held at the Instituto de Música Monteiro Silva, in the 2017/1018 school year.









# Índice

Introdução .....	1
------------------	---

## PARTE I CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

1. Revisão da literatura .....	5
1.1. Definição, origem e influências da música minimalista .....	6
1.2. Minimalismo na sociedade e na arte em geral.....	9
1.3. Características e técnicas composicionais da música minimalista.....	13
1.4. Compositores associados à estética minimalista.....	18
Terry Riley.....	19
Steve Reich.....	22
Philip Glass.....	24
1.5. A estética minimalista presente no repertório de guitarra clássica.....	26
1.5. <i>Less is more</i> ou <i>More is less?</i> .....	29
1.6. Estudo da técnica por Abel Carlevaro e Hubert Käppel e a estética minimalista .....	33
Abel Carlevaro .....	33
Hubert Käppel.....	38

## PARTE II PROJETO EDUCATIVO

2. Projeto Educativo.....	46
2.1. Premissa .....	46
2.2. Organização e estrutura do caderno de exercícios.....	47
2.3. Processo de construção dos exercícios .....	51
2.4. Justificação das obras utilizadas .....	52
2.5. Métodos utilizados nas transcrições .....	52
2.6. Implementação do Projeto Educativo .....	55
2.6.1. Descrição da implementação .....	56
2.6.2. Discussão .....	61

## PARTE III RELATÓRIO DE PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

3. Pólo de Estágio – Curso de Música Silva Monteiro (CMSM) .....	65
3.1. Motivação que me levou à escolha do CMSM.....	65

3.2. Contextualização Histórica da Instituição CMSM .....	65
3.3. Documentos .....	66
3.4. Componente letiva de guitarra e provas de avaliação .....	71
4. Prática de Ensino Supervisionada .....	74
4.1. Plano Anual de Formação .....	74
4.2. Perfil artístico e pedagógico-didático do Orientador Cooperante .....	76
4.3. Caracterização dos alunos envolvidos .....	76
4.4. Descrição dos relatórios .....	79
4.5. Descrição das planificações .....	82
4.6. Descrição das atividades realizadas.....	85
<b>Reflexões Finais.....</b>	<b>87</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>89</b>
<b>Lista de Anexos .....</b>	<b>92</b>

## ÍNDICE DE TABELAS

<b>Tabela 1.</b> Diferenças entre a música moderna e a música minimalista, segundo J. Colannino, F. Gómez e G. Toussaint. ....	7
<b>Tabela 2.</b> Especificidades técnicas e objetivos de cada um dos exercícios. ....	47
<b>Tabela 3.</b> Métodos utilizados nas transcrições. ....	53
<b>Tabela 4.</b> Distribuição dos exercícios pelos alunos participantes.....	56
<b>Tabela 5.</b> Secções trabalhadas pelos alunos participantes.....	56
<b>Tabela 6.</b> Corpo docente de instrumento do ano letivo 2017/2018. ....	69
<b>Tabela 7.</b> Corpo docente de disciplinas conjuntas do ano letivo 2017/2018. ....	70

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Compassos 9-20 da obra <i>Cuban Landscape With Rain</i> de Leo Brouwer. ...	17
<b>Figura 2.</b> Fórmula 1 do <i>Cuaderno 2</i> da <i>Serie Didatica para Guitarra</i> de Abel Carlevaro. .....	35
<b>Figura 3.</b> Exercício nº 26 de transição por deslocamento, proposto por A. Carlevaro no <i>Cuaderno 3</i> da <i>Serie Didatica para Guitarra</i> . .....	36
<b>Figura 4.</b> Exercício nº 1 de ligados simples ascendentes, proposto por A. Carlevaro no <i>Cuaderno 4</i> da <i>Serie Didatica para Guitarra</i> . .....	37
<b>Figura 5.</b> Fórmula número 1, 2 e 3 propostas por Hubert Käppel no livro <i>The Bible of Classical Guitar Technique</i> . .....	41
<b>Figura 6.</b> Exercício de ligados ascendentes com duas notas proposto por Hubert Käppel no livro <i>The Bible of Classical Guitar Technique</i> (2016, p. 138). .....	42
<b>Figura 7.</b> Plano de estudo de exercícios técnicos proposto por Hubert Käppel no livro <i>The Bible of Classical Guitar Technique</i> (2016, p. 16). .....	43
<b>Figura 8.</b> Identificação dos alunos nomeados para a Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva. ....	75
<b>Figura 9.</b> Identificação dos alunos nomeados para a Participação em Atividade Pedagógica do Orientador Cooperante.....	75
<b>Figura 10.</b> Atividades a organizar no âmbito de estágio. ....	75
<b>Figura 11.</b> Participação ativa em atividades a realizar no âmbito de estágio. ....	75







## Introdução

O Projeto Educativo que está descrito nesta dissertação surge no âmbito da unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada (PES), inserida no mestrado em Ensino de Música da Universidade de Aveiro. O projeto consistiu na elaboração de um caderno de exercícios intitulado *less is more*, que apresenta um conjunto de trinta exercícios cujo conteúdo foi extraído de cinco obras minimalistas - *Clapping Music* e *Electric Counterpoint* de Steve Reich, *Opening* e *Metamorphosis* de Philip Glass e *In C* de Terry Riley. *less is more* contém ainda uma contextualização teórica acerca da técnica da guitarra clássica, assim como a transcrição para duas guitarras das obras *Clapping Music*, *Opening* e *Metamorphosis*.

A adoção da estética minimalista na elaboração deste caderno prende-se a três justificações. A primeira centra-se na ausência generalizada desta estética no ensino da música instrumental em Portugal. Sendo um género musical recente pretende-se, deste modo, ampliar a cultura musical dos alunos, dando a conhecer uma estética com a qual os discentes não estejam familiarizados.

Um outro motivo que justifica esta escolha consiste na necessidade de um estudo focalizado e eficiente com vista a um melhor desempenho ao nível da guitarra clássica. Dada a complexidade de tocar um instrumento e a enorme quantidade de pormenores técnicos que se tem de ter em conta no acto de tocar, torna-se relevante focar a atenção em cada uma das ações. Assim, visto que um dos princípios da música minimal consiste na redução da quantidade de informação, pretende-se que, através dessa mesma redução, o aluno consiga desenvolver os diversos pormenores técnicos separadamente.

Estudar um instrumento requer um hábito de estudo regular e, para um desenvolvimento eficiente da aprendizagem, o estudo da técnica do instrumento deverá estar incluído nessa mesma regularidade. A extração da componente musical e expressiva que dá lugar à mecanização da técnica do instrumento, leva a que, por vezes, o estudo se torne monótono e entediante. Posto isto, dado o carácter tonal e repetitivo que caracteriza a estética minimalista, pretende-se que a execução dos exercícios presentes no caderno *less is more* se tornem uma ferramenta onde a componente musical e expressiva continue presente. Desta forma, este caderno foi construído numa perspetiva de motivar os alunos para o estudo da técnica da guitarra clássica.

A dissertação que se apresenta encontra-se dividida em três secções – Contextualização Teórica, Projeto Educativo e Relatório de Prática de Ensino Supervisionada (PES). Na primeira secção é apresentada uma revisão da literatura existente sobre as origens, influencias e características da estética minimalista, assim como a sua analogia ao ensino e ao estudo da técnica instrumental. Na secção relativa ao Projeto Educativo, fundamenta-se a construção do caderno de exercícios e todos os detalhes da sua implementação. Por último, apresenta-se o Relatório de PES, realizado no ano letivo de 2017/2018, na instituição Curso de Música Silva Monteiro.

Neste documento, em anexo, está presente o caderno de exercícios *less is more* e, em formato CD, encontram-se os relatórios, planificações e atividades realizadas durante a Prática de Ensino Supervisionada.



## **PARTE I**

# **CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA**

## 1. Revisão da literatura

Na secção que se apresenta de seguida pretende-se explorar a opinião de vários autores no que diz respeito à estética minimalista e ao estudo da técnica da guitarra clássica. A revisão da literatura divide-se assim em dois capítulos – contextualização acerca da estética minimalista (Capítulo Nº 1) e a literatura existente sobre a estética minimalista inserida no ensino instrumental e no estudo da técnica da guitarra clássica (Capítulo Nº 2).

Na abordagem à estética minimalista é retratada a sua presença em diversas formas de arte, tais como a pintura, literatura, arquitetura e design, bem como a sua adoção enquanto estilo de vida. Encontra-se também presente uma contextualização histórica, onde são expostas definições de vários autores, incluindo Edward Strickland, Dan Warburton, Richard Taruskin, Elliot Schwartz e Daniel Godfrey, assim como informação relativa às origens desta estética, às suas características técnicas e aos seus compositores e as suas influências.

No segundo capítulo, pretende-se abranger o conhecimento acerca da aplicação desta estética no contexto do ensino e da educação musical e instrumental. Neste ponto, através da opinião de diversos autores, apura-se o contributo de vários princípios estéticos minimalistas para o desenvolvimento da aprendizagem, entre os quais a repetição. Tendo como objetivo aclarar a posição dos mesmos sobre os efeitos da repetição no desenvolvimento da técnica da guitarra, foram selecionados dois autores, Abel Carlevaro e Hubert Käppel. Aqui, são apresentados exemplos práticos propostos por A. Carlevaro e por H. Käppel onde se podem encontrar diversos princípios minimalistas. Apesar da perspetiva destes se assemelhar em diversos pontos, optou-se por esta seleção dado ser uma fonte mais antiga e uma outra mais recente. A contribuição didática de Carlevaro para a guitarra clássica, oferece ao aprendiz do instrumento um vasto leque de soluções detalhadas e explicações lógicas dos diversos campos da técnica da guitarra. O seu livro *Escuela de la Guitarra* e o conjunto de quatro cadernos intitulado *Serie Didatica para Guitarra*, ambos datados de 1978, são atualmente utilizados como uma ferramenta didática para o desenvolvimento da técnica do instrumento. Por outro lado, a experiência de ensino de Hubert Käppel exposta no livro *The Bible of Classical Guitar Technique*, editado no ano 2016, apresenta não só algumas sugestões metodológicas para um estudo eficiente e organizado, como também exercícios práticos específicos de diversos aspetos da técnica guitarrística.

## CAPÍTULO Nº1 – O MINIMALISMO

### 1.1. Definição, origem e influências da música minimalista

A música minimalista pode ser definida segundo diversas perspectivas, sejam elas características históricas ou características técnicas desta estética. No que concerne aos seus precedentes no campo da música ocidental, Eric Salzman enumera:

A simplicidade e economia de Webern é baseada na noção de uma coisa de cada vez; (...) A noção de objetos sonoros ou clusters começou com Varèse e pode ser encontrada na densidade das obras de Xenakis, Ligeti e vários compositores polacos que usam estruturas simples, não-dualísticas, em constante transformação; (...) Henry Cowell escreveu música com clusters e música influenciada por modelos não ocidentais; assim como Partch (cujo trabalho muitas vezes parece antecipar o minimalismo contemporâneo), juntamente com vários norte-americanos nas décadas de 1930 e 1940 (Cage, Harrison, Colin McPhee, Alan Hovhaness). A engenhosa simplicidade de Virgil Thomson - especialmente o seu uso da tonalidade e da repetição nos textos de Stein - é minimalismo *avant la lettre*. O envolvimento de Cage com o Budismo Zen e as suas tentativas, musicais e filosóficas, de aceitar o mundo “como é” exclui (pelo menos teoricamente) o conflito ou o dualismo; se alguma ou todas as experiências são igualmente válidas, então cada experiência única é válida por si só. Esta é a base filosófica/conceptual do pensamento musical por trás do processo/pulso minimalista.<sup>1 2</sup> (Salzman, 2001, p. 213)

Por outro lado, apesar de considerarem a ambiguidade do termo ‘minimalismo’ devido às várias interpretações que se podem retirar do mesmo, Elliot Schwartz e Daniel Godfrey, no livro *Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*, definem o minimalismo através da limitação deliberada dos materiais utilizados<sup>3</sup>, remetendo desta forma a definição do termo para as suas características técnicas (Schwartz & Godfrey, 1993, p. 316), características essas que serão descritas mais à frente neste capítulo.

---

<sup>1</sup> “The simplicity and economy of Webern is based on the notion of one thing at a time; (...) The notion of sound objects or clusters began with Varèse and can be found in the density works of Xenakis, Ligeti, and several Polish composers which use simple, non-dualistic structures in constant transformation; (...) Henry Cowell wrote cluster music and also music influenced by non-Western models; so did Partch (whose work often seems to anticipate contemporary minimalism) along with a number of North Americans in 1930s and 1940s (Cage, Harrison, Colin McPhee, Alan Hovhaness). Virgil Thomson’s artful simplicity – especially his use of tonality and repetition in settings of texts by Stein – is minimalismo *avant la lettre*. Cage’s involvement with Zen Buddhism and his attempts, musical and philosophical, to accept the world “as it is” preclude (theoretically at least) conflict or dualismo; if any and all experiences are equally valid, then each single experience is valid in and for its own sake. This is the philosophical/conceptual underpinning of the musical thinking behind process/pulse minimalism.”

<sup>2</sup> Todas as traduções apresentadas nesta dissertação foram efetuadas pela autora, sendo que as versões originais das citações utilizadas são apresentadas em nota de rodapé.

<sup>3</sup> “we define minimalism as music for which materials, or their working out, are deliberately limited.”

Como o próprio nome sugere, minimalismo significa o culto da redução ao mínimo dos recursos conducentes a uma expressão. Esta ideia de redução dos materiais é também apontada por Robert Schwarz, no seu livro intitulado *Minimalists*, onde acrescenta à definição desta estética a transformação gradual dos elementos musicais.

O minimalismo baseia-se na noção de redução, restringindo ao mínimo os materiais que um compositor irá usar numa determinada obra. Nas composições minimalistas clássicas dos anos 1960, praticamente todos os elementos musicais - harmonia, ritmo, dinâmica, instrumentação - permanecem fixos durante a duração da obra, ou transformam-se apenas muito lentamente.<sup>4</sup> (Schwarz, 1996, p. 9)

No livro *Minimalism: Origins*, Edward Strickland destaca a clareza da forma e a simplicidade da estrutura e da textura das obras minimalistas e acrescenta a sua perspetiva tendo em conta o contexto histórico, realçando a origem do minimalismo como “uma reação à hegemonia do movimento do Expressionismo Abstrato”<sup>5</sup> (Strickland, 1993, p. 4).

O minimalismo é utilizado para denotar um movimento, principalmente na América do pós-guerra, que diz respeito a uma arte – visual, musical, literária, ou outra – que faz a sua afirmação com recursos limitados, se não menor número possível, uma arte que evita a abundância de detalhes composicionais, opulência de textura e complexidade de estrutura.<sup>6</sup> (Strickland, 1993, p. 7)

Neste período de pós-guerra, grande parte dos compositores dedicavam-se ao serialismo, à atonalidade e à indeterminação. J. Colannino, F. Gómez e G. Toussaint apresentam uma comparação entre os dois estilos composicionais, que se pode verificar na seguinte tabela. (Colannino, Gómez, & Toussaint, 2009).

**Tabela 1.** Diferenças entre a música moderna e a música minimalista, segundo J. Colannino, F. Gómez e G. Toussaint.

Música Moderna	Música Minimalista
Atonal	Modal ou tonal
Intervalos irregulares e fragmentados	Regularidade rítmica
Estrutura e textura complexa	Estrutura simples e transparente

<sup>4</sup> “Minimalism is based on the notion of reduction, the paring down to a minimum of the materials that a composer will use in a given work. In the classic minimalist compositions of the 1960s, practically every musical element – harmony, rhythm, Dynamics, instrumentation – remains fixed for the duration of the work, or changes only very slowly.”

<sup>5</sup> “Minimalism is also commonly described, nonetheless, as a reaction against the continued hegemony of Abstract Expressionism.”

<sup>6</sup> “Minimalism is here used to denote a movement, primarily in postwar America, towards an art - visual, musical, literary, or otherwise - that makes its statement with limited, if not the fewest possible, resources, an art that eschews abundance of compositional detail, opulence of texture, and complexity of structure.”

Contudo, no final dos anos 60 e início dos anos 70, a tendência de criar algo inovador e acessível ao público em geral fez com que vários compositores quisessem quebrar o que, segundo Schwartz e Godfrey, se parecia ter tornado um código inviolável.

Havia um sentimento crescente de que as armadilhas externas da originalidade (dissonância, complexidade, instrumentação experimental, etc.) tinham se tornado, ironicamente, características previsíveis e institucionalizadas em grande parte do repertório contemporâneo. Compôr uma música simples, acessível ou aparentemente bela parecia ser algo do passado - pelo menos dentro do establishment de vanguarda - quando o abandono da tonalidade tinha ocorrido no início do século. Libertando-se da necessidade de ser conscientemente "modernos", muitos compositores voltaram com um novo entusiasmo para os materiais normalmente associados ao passado tonal.<sup>7</sup> (Schwartz & Godfrey, 1993, p. 263)

Philip Glass, célebre compositor americano, numa entrevista ao pianista Thomas Moore em 1981, afirmou que o tipo de música experimental que era composta por compositores como Stockhausen ou Boulez não tinha um público muito afluyente, refutando que não era sua vontade escrever música para apenas duzentas pessoas. Citando Glass,

A geração de compositores anterior a mim, pessoas como Stockhausen, Boulez, e, bem, Cage, Feldman... Esse era um tipo de música experimental que era muito isolada. Não tinha um público real. E eu... eu, como um rapaz jovem saindo da escola de música, não gostava da perspectiva de passar a minha vida a escrever música para cerca de 200 pessoas. (...) Eu pensei que talvez pudesse fazer mais do que isso. E eu acho que sou parte de todo um movimento geracional de certa forma.<sup>8</sup> (Moore, 1981)

Posto isto, os compositores associados à estética minimalista intentaram a adoção de uma postura menos 'séria' e mais 'popular', de forma a que a sua música atingisse um público mais geral. Esta ideia é apontada por Strickland que assevera que "a música de Young e de outros compositores surgiu durante a hegemonia do Serialismo, na qual os compositores eram mais 'sérios' do que 'populares'"<sup>9</sup> (Strickland, 1993, p. 120). Desta forma, o minimalismo foi adotado progressivamente

---

<sup>7</sup> "There was a growing feeling that the outer trappings of originality (dissonance, complexity, experimental instrumentation, etc.) had ironically become predictable, institutionalized features in much of the contemporary repertoire. To write straightforward, accessible, or outwardly beautiful music seemed as much an apostasy - at least within the avant-garde establishment - as the abandonment of tonality had been early in the century. Liberating themselves from the need to be self-consciously "modern", many composers turned with new enthusiasm to materials normally associated with the tonal past."

<sup>8</sup> "The generation of composers that are just preceded me, people like Stockhausen, Boulez, and, well, Cage for that matter, Feldman ... That was a kind of experimental music that was very isolated. It had no real public. And I ... I, as a young guy getting out of music school, I didn't like the prospect of spending my life writing music for about 200 people. (...) I thought there was maybe more I could try for than that. And I think I'm really part of a whole generational movement in a way."

<sup>9</sup> "The Minimalist music of Young and others arose during the hegemony of Serialism, in which they had been trained and were assumed, as "serious" rather than "popular" composers"



pela cultura popular através não só da cinematografia e da música como também através de anúncios publicitários<sup>10</sup> (Strickland, 1993, p. 9).

Sendo um dos movimentos influentes da arte musical do século XX, a música minimal adquiriu várias denominações ao longo do seu desenvolvimento. Dan Warburton enumera algumas dessas denominações no artigo *A Working Terminology for Minimal Music*, entre os quais “trance music”, “systems music”, “process music”, “solid-state music”, “repetitive music” e “structuralist music” (Warburton, 1988). Esta diversidade de termos gera-se devido à inexistência de características estilísticas comuns aos compositores que são associados ao minimalismo, tal como afirma Richard Taruskin no livro *The Oxford History of Western Music: The Late Twentieth Century*.

não há um único recurso técnico ou estilístico que una a música de todos os compositores aos quais o termo “minimalista” tenha sido aplicado, nem qualquer característica técnica ou estilística que seja exclusiva da sua música.<sup>11</sup> (Taruskin, 2005, p. 351)

Assim sendo, aglomerando todas as definições apresentadas, pode-se estabelecer o minimalismo como sendo uma estética que surge como uma reação à arte produzida na época e que se baseia na restrição dos materiais utilizados e na sua transformação gradual. Estes processos originam obras que se caracterizam pela sua simplicidade, tanto ao nível da estrutura como da sua textura.

## **1.2. Minimalismo na sociedade e na arte em geral**

Ao longo do seu desenvolvimento, a estética minimalista difundiu-se por várias formas de arte. No caso da pintura, o crítico de arte Alan Artner descreve de uma forma sucinta a arte minimal como sendo rigorosa, geométrica e impessoal<sup>12</sup>. Salientando as diferenças entre o expressionismo abstrato, a *Pop Art* e o minimalismo, Artner afirma:

---

<sup>10</sup> “Minimalism quickly becomes a force in fiction, and the style is progressively adopted by popular culture, with manifestations not only in film music and TV commercials but in fashion”

<sup>11</sup> “there is no single technical or stylistic feature that unites the music of all composers to whom the term “minimalist” has been applied, nor is there any technical or stylistic feature that is unique to their music”

<sup>12</sup> “The simplest description would cite its severity, geometry, impersonality and industrial materials -- all of which have proved stumbling blocks for a general audience.”

O Expressionismo Abstrato, um estilo de pintura e escultura anterior à arte minimalista, formava um registo das emoções dos artistas. A Pop Art, um estilo do mesmo período do Minimalismo, tratava o mundo fora do artista, às vezes com ironia e humor. A arte minimalista rejeitava tudo isso em favor do primeiro plano dos detalhes - forma, cor, proporção e assim por diante<sup>13</sup> (Artner, 2008)

Posto isto, os pintores minimalistas distanciam-se da estética expressionista abstrata, removendo sugestões da sua autobiografia e quaisquer tipos de metáforas, sentimentos e/ou emoções, apresentando uma abordagem literal e objetiva através de uma simplicidade extrema. Essa ausência de emoções, levou à criação de obras que incluíam formas geométricas, muitas vezes cúbicas, com superfícies neutras que evitam, de modo propositado e radical, o atrativo estético convencional.

Como exemplo de um artista influente na pintura minimalista, sugere-se o artista plástico Frank Stella. Na exposição *16 Americans*, organizada por Dorothy C. Miller no The Museum of Modern Art, foram exibidas obras de vários artistas americanos, incluindo F. Stella. Nesta exposição, o pintor mencionado apresentou uma das suas obras mais reconhecidas no campo da pintura minimalista - *The Black Paintings*. No catálogo da exposição destacam-se as palavras do escultor Carl Andre:

A arte exclui o desnecessário. Frank Stella achou necessário pintar tiras. Não há mais nada na sua pintura.

Frank Stella não está interessado em expressão ou sensibilidade. Ele está interessado nas necessidades da pintura.

Os símbolos são contadores passados entre as pessoas. A pintura de Frank Stella não é simbólica. As suas listas são os caminhos do pincel sobre tela. Esses caminhos levam apenas a pintar.<sup>14</sup> (Museum of Modern Art New York, 1959)

Adam Weinberg, escritor de vários artigos e catálogos do Museum of Modern Art e diretor do Whitney Museum of American Art, em conversa com Karen Michel abordou este quadro de Stella, destacando a sua objetividade e simplicidade.

É basicamente uma cor de tinta. Há pedaços de tela que não são pintados (...). Então vê-se que uma pintura é um objeto; que não é uma janela para algo - não estamos a olhar para uma paisagem, não estamos a olhar para um retrato, mas a olhar para uma pintura.

---

<sup>13</sup> "Abstract Expressionism, a style of painting and sculpture before Minimal art, formed a record of the artists' emotions. Pop Art, a style in the same period as Minimalism, treated the world outside the artist, sometimes with irony and humor. Minimal art rejected all of that in favor of foregrounding the particulars -- shape, color, proportion and so on"

<sup>14</sup> "Art excludes the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his painting. Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting. Symbols are counters passed among people. Fran Stella's painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting."

É basicamente: uma pintura é uma pintura. É a sua famosa expressão: o que você vê é o que vê.<sup>15</sup> (Michel, 2015)

Quanto à arte literária, o escritor Robert Clark no livro *American Literary Minimalism* descreve a vertente literária da estética minimalista referindo a simplicidade, a eficiência e, ao contrário do que acontece na pintura, o caráter simbólico da linguagem minimalista.

A ideia central que diferencia o minimalismo americano de outros movimentos é que a prosa e a poesia devem ser extremamente eficientes, alusivas e implicativas. A linguagem neste tipo de ficção tende a ser simples e direta. Os narradores não costumam usar adjetivos ornamentados e raramente oferecem descrições efusivas de cenários ou detalhes extensos sobre a história dos personagens. Como os autores tendem a usar poucas palavras, cada um deles é investido de um sentido elevado de significado interpretativo.<sup>16</sup> (Clark, 2014, p. 1)

Desta forma, o princípio central é que a arte não reside na expressão do artista, mas sim na interpretação do leitor, descrevendo o máximo com o mínimo possível. Neste sentido, o célebre escritor Ernest Hemingway no livro *Death in the Afternoon* descreve a postura do escritor minimalista.

Se um escritor de prosa sabe o suficiente sobre o que está a escrever, pode omitir as coisas que ele conhece e o leitor, se o escritor escrever com verdade suficiente, terá um sentimento dessas coisas tão forte como se o escritor as tivesse dito. A dignidade do movimento de um iceberg é devida a apenas a estar a um oitavo acima da água. Um escritor que omite as coisas porque não as conhece, só faz lugares ocultos na sua escrita.<sup>17</sup> (Hemingway, 1977, p. 96, capítulo 16)

No que concerne ao design e à arquitetura minimal, o arquiteto John Pawson, em entrevista com a arquiteta Edwin Heathcote, refere a clareza como uma característica da estética minimalista, dizendo que o “minimalismo consiste na clareza, de pôr as coisas bem e não ter nada que não se necessite”<sup>18</sup>. Para além disso, Pawson menciona a criação de um espaço simples onde o indivíduo se sinta

---

<sup>15</sup> “It’s basically one colour of paint. You have bits of canvas that are unpainted (...). So you see that a painting is an object; that it’s not a window into something - you’re not looking at a landscape, you’re not looking at a portrait, but you’re looking at a painting. It’s basically: A painting is a painting. And it’s what he said famously: What you see is what you see.”

<sup>16</sup> “The core idea that differentiates American Minimalism from other movements is that prose and poetry should be extremely efficient, allusive, and implicative. The language in this type of fiction tends to be simple and direct. Narrators do not often use ornate adjectives and rarely offer effusive descriptions of scenery or extensive detail about characters’ backgrounds. Because authors tend to use few words, each is invested with a heightened sense of interpretive significance.”

<sup>17</sup> “If a writer of prose knows enough of what he is writing about, he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.”

<sup>18</sup> “Minimalism is about clarity, about getting things right and not having anything you don’t need”

bem<sup>19</sup> (Heathcote, 2010). Assim, existe uma valorização do espaço vazio, da limpeza formal e da simplicidade. Desta forma, quando se associa a arquitetura à estética minimalista, esta traduz-se num estilo caracterizado por uma forte austeridade, uma configuração geométrica simples e por materiais que são processados industrialmente (Gera, 2013, p. 2).

Desde o período de pós-guerra dos anos 50 e 60, a sociedade tornou-se cada vez mais tecnológica e industrializada, sendo que os processos industriais possibilitaram o aumento da produção e um conseqüente aumento do consumo. Neste ponto, torna-se importante fazer a distinção entre os termos ‘consumo’ e ‘consumismo’. O termo ‘consumo’, segundo o *Dicionário Financeiro*, está associado à prática económica de adquirir bens e serviços. Contrariamente, o termo ‘consumismo’ está associado a uma ação que remete a um consumo excessivo, em geral sem necessidade<sup>20</sup>, situando-se o prazer no ato de comprar e não no produto em si. Robert Fink, associa esta “modernidade capitalista” a uma cultura que o próprio apelida de cultura de repetição (Fink, 2005).

Uma cultura de repetição surge quando o nível extremamente alto de estruturação repetitiva necessário para sustentar a modernidade capitalista se torna evidente em si mesmo (...) é nesse sentido que nos “repetimos a nós próprios” constantemente, moldando e regulando as nossas vidas através de múltiplas experiências de repetição.<sup>21</sup> (2005, p. 4)

Apesar de, por vezes, o estilo de vida minimalista aparecer associado ao despojar de bens materiais, segundo Joshua Milburn e Ryan Nicodemus, o minimalismo não se debruça sobre a privação de bens materiais, mas sim em procurar atribuir-lhes um valor. Para tal, os indivíduos que adotam este estilo de vida, removem tudo o que lhes é supérfluo, mantendo apenas aquilo que lhes proporcione felicidade (Millburn & Nicodemus, 2015). Joshua Becker promove esta ideia designando o minimalismo como uma “promoção intencional daquilo que mais valorizamos e a remoção de qualquer coisa que nos distraia dessa valorização”<sup>22</sup> (Becker, 2016, p.

---

<sup>19</sup> “it’s also about creating a plain space, which is simply good to be in”

<sup>20</sup> Consultado em <https://www.dicionariofinanceiro.com>

<sup>21</sup> “A culture of repetition arises when the extremely high level of repetitive structuring necessary to sustain capitalist modernity becomes salient in its own right (...) it is in this sense that we are constantly “repeating ourselves,” fashioning and regulating our lived selves through manifold experiences of repetition.”

<sup>22</sup> “the intentional promotion of the things we most value and the removal of anything that distracts us from them”

18). Dado que os valores que são atribuídos aos bens pessoais diferem de pessoa para pessoa, a diversidade torna-se uma característica deste estilo de vida.

O facto de existir uma maior concentração naquilo que se considera mais importante, faz com que não se desencadeiem quaisquer tipos de excessos de bens materiais ou de informação. Isto leva o indivíduo a vivenciar o momento presente e a sua liberdade de poder fazer ou concretizar aquilo que o indivíduo entender, criando mais e consumindo menos (Millburn & Nicodemus, 2015).

### **1.3. Características e técnicas composicionais da música minimalista**

Tal como foi referido no ponto 1.1., a definição aclarada por Schwartz e Godfrey baseia-se na redução ou limitação deliberada, tanto ao nível dos materiais, como ao nível da estrutura. Esta redução é visível no que respeita, não só ao número de tonalidades, intervalos e dinâmicas presentes em obras minimalistas, como também na utilização de formas e estruturas simples. O pintor Ad Reinhardt desenvolveu o ditado do arquiteto alemão Mies van der Rohe 'Less is more' (menos é mais) sintetizando a redução na estética minimalista, afirmando que "Menos na arte não é menos. Mais na arte não é mais. Muito pouco na arte é muito pouco. Muito na arte é demasiado"<sup>23</sup> (Taruskin, 2005, p. 354).

Salzman, no livro *Twentieth-Century Music: An Introduction*, enumera algumas características da música minimal, entre as quais os "padrões simples e repetição, regularidade da pulsação, economia dos meios utilizados, estruturas claras" e "transformação por mudanças desenvolvidas lentamente"<sup>24</sup> (Salzman, 2001, p. 213).

O compositor Steve Reich, no célebre manifesto *Music as a Gradual Process*, desenvolve e explica a importância dos processos de composição, afirmando não querer falar de processos de composição, mas sim de obras que são literalmente processos. O autor revela ainda o seu interesse pelos processos que são

---

<sup>23</sup> "Less in art is not less. More in art is not more. Too little in art is too little. Too much in art is too much"

<sup>24</sup> "simple patterns and repetition, regularity of pulse, economy of means, clear (if extended) structures, and transformation by slow incremental change"

perceptíveis, sendo que estes determinam, simultaneamente, os detalhes de cada elemento musical e da obra no seu todo.

Não quero dizer o processo de composição, mas sim peças de música que são, literalmente, processos. A característica marcante dos processos musicais é que eles determinam todos os detalhes de nota para nota (som para som) e a forma geral simultaneamente. (Pense em um cânone infinito.). Estou interessado em processos perceptíveis.<sup>25</sup> (Reich, 2002, p. 34)

Desta forma, quando se estuda a música minimalista, torna-se importante considerar não só a ideia de “processo composicional”, mas também a audibilidade e perceptibilidade desse mesmo processo. Tendo como fonte o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, ‘audibilidade’ representa a qualidade do que é audível e ‘perceptibilidade’ a qualidade do que é perceptível<sup>26</sup>. Posto isto, e relacionando estes dois conceitos com os processos composicionais minimalistas, Schwartz e Godfrey afirmam que a audibilidade e perceptibilidade resultam da repetição constante do material e nas suas transformações graduais.

Esses processos envolvem repetições constantes de material deliberadamente limitado, dentro do qual uma série de pequenas mudanças se desenvolve lenta e gradualmente; Como resultado, o ouvinte pode ouvir o desenvolvimento do processo.<sup>27</sup> (Schwartz & Godfrey, 1993, p. 316)

Neste ponto, torna-se importante focar a atenção nos processos de transformação graduais que ocorrem na música minimalista. Para facilitar uma audição detalhada, audível e perceptível do processo musical, Reich admite que este deve acontecer de forma extremamente gradual<sup>28</sup> (Reich, 2002, p. 34). Aqui, o autor estabelece uma analogia entre uma ampulheta e o processo musical, afirmando que ouvir um processo musical gradual assemelha-se ao ato de virar a ampulheta e observar a areia a cair lentamente<sup>29</sup> (2002, p. 34).

---

<sup>25</sup> “I do not mean the process of composition, but rather pieces of music that are, literally, processes. The distinctive thing about musical processes is that they determine all the note-to-note (sound-to-sound) details and the overall form simultaneously. (Think of a round or infinite canon.). I am interested in perceptible processes.”

<sup>26</sup> Consultado em: <https://dicionario.priberam.org/>

<sup>27</sup> “These processes involve extended repetitions of deliberately limited material, within which a series of minute changes slowly and gradually evolve; as a result, the listener can hear the process unfolding.”

<sup>28</sup> “I want to be able to hear the process happening throughout the sounding of music. To facilitate closely detailed listening a musical process should happen extremely gradually.”

<sup>29</sup> “Performing and listening to a gradual musical process resembles turning over an hour glass and watching the sand slowly run through to the bottom.”

Para Reich, a utilização de estruturas camufladas e impercetíveis não o seduzia pois, quando o ouvinte consegue perceber e idealizar o processo musical através das transformações graduais, segundo as palavras do autor existem ainda mistérios suficientes para satisfazer o gosto e o interesse musical. Estes mistérios, que o próprio caracteriza como sendo impessoais, não intencionais e que não são planeados através do processo musical, “podem incluir sub melodias escutadas dentro de padrões melódicos que se repetem, efeitos estereofônicos devidos à localização do ouvinte, pequenas irregularidades na performance, harmônicos, tonalidades diferentes, entre outros”<sup>30</sup>(2002, p. 35).

O uso de estruturas ocultas na música nunca me atraiu. Mesmo quando todas as cartas estão na mesa e todas as pessoas ouvem o que está a acontecer gradualmente num processo musical, ainda há mistérios suficientes para satisfazer a todos. Esses mistérios são os subprodutos psico-acústicos impessoais, não intencionais, do processo pretendido.<sup>31</sup> (Reich, 2002, p. 35)

O compositor Philip Glass aborda também a ideia das transformações graduais numa entrevista com Renee Montagne, onde admite que na sua música os eventos acontecem mais devagar do que tradicionalmente sucede na música ocidental. Para demonstrar este seu ponto de vista, Glass compara a audição das suas obras ao acto de observar algo num microscópio.

Os eventos acontecem na música, mas mais lentamente do que o indivíduo está habituado. Então foi como tirar um microscópio e observar algo muito de perto e você vai conseguir ver coisas que nunca tinha visto antes. Isso acontece com a música quando se diminui a quantidade de mudanças. A música não é lenta, mas a taxa de mudança é lenta.<sup>32</sup> (Claiborne, 2008)

Até então, foram abordadas as ideias de processo composicional, de audibilidade e perceptibilidade, e das transformações graduais que ocorrem na música minimal. De seguida, pretende-se focar a atenção na técnica composicional mais visível nesta arte musical e, por vezes, mais criticada - a repetição.

---

<sup>30</sup> “These might include submelodies heard within repeated melodic patterns, stereophonic effects due to the listener location, slight irregularities in performance, harmonics, difference tones, and so on.”

<sup>31</sup> “The use of hidden structural devices in music never appealed to me. Even when all the cards are on the table and everyone hears what is gradually happening in a musical process, there are still enough mysteries to satisfy all. These mysteries are the impersonal, unintended, psycho-acoustic by-products of the intended process.”

<sup>32</sup> “Events happen in the music but rather more slowly than you're used to. So it was like taking a microscope and looking at something very close up and you'll see things that you never would have seen before. That happens to music when you slow down the rate of change. The music isn't slow but the rate of change is slow.”

“A tendência para repetir é essencial para a psicologia humana”, na medida em que consiste numa “espécie de mecanismo homeostático que tem por objetivo reduzir a tensão”<sup>33</sup> (Fink, 2005, p. 5). Ao longo dos tempos, vários pedagogos, intelectuais e filósofos tentaram procurar o significado e a importância da cultura de repetição na arte musical (2005). Citando Theodoro Adorno, o autor Robert Fink aborda esta temática no livro *Repeating Ourselves*.

Repetição não é a repetição de elementos idênticos, então não é reprodução, mas sim a repetição do idêntico com outro disfarce. Na música tradicional, a repetição é um dispositivo para criar algo que seja identificável<sup>34</sup>

Assim, a música minimalista não se define apenas pela repetição, mas sim por processos sistemáticos de repetição. Isto é, ao contrário do significado atribuído à repetição na música ocidental, os processos sistemáticos repetitivos pretendem criar um ritmo visual ou um modelo específico de movimento. Este tipo de processos tende a criar um ambiente hipnótico onde todos os processos são facilmente perceptíveis e identificáveis. Esta ideia é apontada pelos autores Schwartz e Godfrey, que afirmam que a obra ocidental que talvez mais se adequa como sendo precedente do minimalismo é *Vexations* de Eric Satie, dada a repetição literal de uma mesma frase 840 vezes (Schwartz & Godfrey, 1993, p. 320).

Os processos sistemáticos de repetição são concebidos segundo várias técnicas composicionais, entre as quais os processos de adição/subtração linear, o crossfading, a sobreposição de padrões e a troca de fase.

Os processos de adição/subtração linear pretendem aumentar ou diminuir um padrão melódico através da adição ou subtração de uma nota ou de um conjunto de notas a esse mesmo padrão. Dentro destes processos encontram-se o processo de adição/subtração linear (regular ou irregular), o processo de adição/subtração por blocos e o processo de adição/subtração textural. No caso dos processos de adição linear, os elementos que são adicionados partem do padrão base. Isto é, na existência de um padrão A-B, após um determinado número de repetições, é adicionado um elemento C (A-B-C).

---

<sup>33</sup> “the tendency to repeat is essential to human psychology, a kind of built-in homeostatic mechanism for reducing tension.”

<sup>34</sup> “Repetition is not repetition of identical elements, so it is not reproduction, but the repetition of the identical in another guise. In traditional music, repetition is a device for creating recognizability”



- Processo de adição linear regular: A, A-B, A-B-C, A-B-C-D.
- Processo de adição linear irregular: A, A-B-C, A-B-C-D, A-B-C-D-E-F.

Os processos de adição/subtração por blocos tratam de introduzir um conjunto (bloco) de notas. Este método é evidente na obra *Drumming* de Steve Reich onde ao longo de toda a obra o compositor vai substituindo pausas por notas e vice-versa, definindo assim o processo de adição por blocos.

No que concerne aos processos de adição/subtração textural, existe a adição/subtração de vozes, uma a uma, aumentando ou diminuindo a textura da obra de forma gradual. Um exemplo onde este processo é utilizado é a célebre obra *In C* de Terry Riley.

Na técnica composicional crossfading, enquanto a voz base permanece constante ou diminui de volume, as novas ideias musicais surgem de forma sutil com o aumento do seu volume sonoro. O compositor e guitarrista Leo Brouwer tem várias obras onde estão presentes alguns processos composicionais da estética minimalista, incluindo o crossfading. Um exemplo onde tal sucede é com a obra *Cuban Landscape With Rain*.

Figura 1. Compassos 9-20 da obra *Cuban Landscape With Rain* de Leo Brouwer.

A sobreposição de padrões é um processo que, tal como o nome indica, compreende a sobreposição de diferentes padrões rítmicos e melódicos (geralmente com durações diferentes) sobre uma pulsação que se mantém uniforme para todos os executantes. Na obra *In C*, Terry Riley combina um processo de sobreposição de padrões com um processo de adição textural, na qual os executantes se movem livremente pelo material sugerido.

Inspirado com a obra *In C* de Terry Riley, Steve Reich criou a obra *It's Gonna Rain* no ano de 1965. Reich fez duas gravações do padre Brother Walter em que este alertava o povo acerca de uma inundação iminente. Depois de colocar as duas gravações em faixas diferentes, o compositor reparou que após fazer um determinado número de repetições da frase '*It's gonna rain!*', estas duas gravações ficavam gradualmente dessincronizadas, ou como o próprio apelidou '*out of phase*' - troca de fase. Derivada desta técnica composicional, surgiu a obra *Piano Phase*, datada de 1967, onde se apresentam duas vozes iguais, sendo que após um determinado número de repetições, uma delas é ligeiramente acelerada. Isto é, o processo de troca de fase consiste na aceleração de um dos elementos constituintes de um uníssono.

#### **1.4. Compositores associados à estética minimalista**

Quatro compositores que impulsionaram esta estética foram os americanos La Monte Young (1935 -), Terry Riley (1935 -), Steve Reich (1936 -) e Philip Glass (1937 -). Para além de nascerem todos no mesmo período, partilharam algumas influências semelhantes, tais como o jazz e a improvisação, a música rock, as culturas extraeuropeias, a indeterminação do compositor John Cage, os avanços da tecnologia de gravação e o compositor Morton Feldman (Schwartz & Godfrey, 1993, p. 325). Na sua essência, o minimalismo é considerado um fenómeno americano embora o seu desenvolvimento não esteja apenas circunscrito aos Estados Unidos. Henryk Górecki (1933-2010), Arvo Pärt (1935 -), Louis Andriessen (1939 -), John Tavener (1944-2013) e Michael Nyman (1944 -) são exemplos de seguidores europeus desta estética.

## Terry Riley

Nascido na Califórnia, Terrence Mitchell Riley começou a aprender piano e violino desde tenra idade. No ano 1955, transferiu-se para a San Francisco State University onde estudou com Wendell Otey. Durante este período, Riley percebeu que a sua vocação não era ser um pianista profissional, começando-se a interessar pela composição. Em 1957 ingressa no San Francisco Conservatoire of Music e no ano seguinte na University of California, concluindo os seus estudos no ano 1961 (Mertens, 1983).

Entre os seus colegas compositores em São Francisco encontrava-se La Monte Young que viria a ser uma grande influência na música e na vida de Riley. Tal como La Monte Young, as primeiras experiências musicais de Riley partiram da música de Cole Porter, George Gershwin, Richard Rogers e da música country americana (Potter, 2000, p. 94). Young e Riley colaboraram juntos com a coreógrafa Ann Halprin, contudo são compositores distintos.

Riley está interessado apenas no que ele está a fazer atualmente. Ele tem pouca energia ou inclinação para guardar partituras ou fitas, uma má memória para detalhes e uma escassa simpatia por qualquer um que considere a manutenção do registo histórico - mesmo que puramente musical, quanto mais biografia - como importante e significativa.<sup>35</sup> (Potter, 2000, p. 93).

Keith Potter afirma ainda que é “possível argumentar que a carreira de Riley não só começa como também acaba com as obras *In C* e *Keyboard Studys*, isto se confinarmos o termo à música escrita e que se encontra disponível para outros além do compositor em si”<sup>36</sup> (2000, p. 92). Apesar de concluir os seus estudos académicos, Terry Riley permaneceu na sua perspetiva mais como um músico de jazz, tocando teclado e saxofone, tendo a improvisação como principal fonte de criação musical<sup>37</sup> (Carl, 2009, p. 4).

---

<sup>35</sup> “Riley is ultimately interested only in what he is currently doing. He has little energy or inclination for keeping scores or tapes, a poor memory for detail and scant sympathy for anyone who regards the keeping of the historical record - even a purely musical one, let alone biography - as important and meaningful.”

<sup>36</sup> “It is, for instance, possible to argue that this career not only begins but ends with *In C* and the *Keyboard Studies* (composed and begun, respectively, in 1964), if we confine the term to notated music using modular repetition which is available for others besides the composer himself to perform”

<sup>37</sup> “Riley, despite studies including a master's degree from University of California at Berkeley, remained more of a jazzier in his outlook, playing saxophone and keyboards, and improvising as part of his practical, professional life.”

Tendo como inspiração e desenvolvendo as ideias de La Monte Young, Terry Riley explorou a tonalidade através da repetição de pequenos motivos - looping. Este aspecto é visível na sua obra *In C*, que representa um dos seus trabalhos mais reconhecidos. Taruskin destaca a importância desta obra para o desenvolvimento da música minimalista.

A substituição da “sustentação” de Young pelo “looping” foi um movimento decisivo para extensão infinita do minimalismo, especialmente quando Riley compôs uma peça que transferiu a técnica de looping para o domínio da música “ao vivo”, música executada por humanos em tempo real. Este não foi o primeiro exemplo de música ao vivo que imita a eletrônica; as recentes composições “sonoras” da vanguarda da Europa Oriental - *Atmosphères* de Ligeti, *Threnody* de Penderecki - tinham essa distinção.<sup>38</sup> (Taruskin, 2005, p. 363)

*In C* foi estreada no San Francisco Tape Center em novembro de 1964 por catorze intérpretes. No livro *Minimalists* de Robert Schwarz, o autor descreve esta obra como sendo a primeira dentro da estética minimalista a ser aclamada e a transportar a música minimal para o mercado musical. Esse entusiasmo é descrito pelo crítico Alfred Frankenstein no comentário que fez acerca da estreia de *In C*.

esta música primitivista continua ... às vezes você sente que nunca fez nada a vida inteira, mas ouve essa música e, como se isso fosse tudo o que existe ou existirá, mas é totalmente absorvente, excitante e comovente, também<sup>39</sup> (Schwarz, 1996, p. 43).

*In C* caracteriza-se então pela rejeição ao serialismo acadêmico e pelo retorno e reafirmação da tonalidade como fonte de criação musical, tendo como base a tonalidade de Dó maior (Taruskin, 2005). No referente à forma e estrutura da obra, esta é composta por 53 pequenos motivos, podendo ser tocada por qualquer tipo de ensemble ou instrumentos, dado que a instrumentação não é descrita ou especificada pelo compositor. Cada intérprete move-se de forma gradual desde o motivo 1 até ao 53, podendo repetir o número de vezes que quiser cada um dos motivos. Desta forma, a obra termina quando todos os intérpretes alcançarem o motivo 53. Este fator gera uma indeterminação no resultado final pois torna-se impossível prever a interpretação e a duração da mesma. Taruskin descreve esta obra afirmando que

---

<sup>38</sup> “Replacing Young’s “sustenance” with “looping” as the carrier of minimalism’s infinite expanse proved a decisive move, especially when Riley followed up with a piece that transferred the looping technique to the domain of “live” music, music performed by humans in real time. This was not the first instance of live music imitating electronic; the recente “sonorist” compositions of the Eastern European avant-garde – Ligeti’s *Atmosphères*, Penderecki’s *Threnody* – had that distinction.”

<sup>39</sup> “this primitivistic music goes on and on... at times you feel you have never done anything all your life long but listen to this music and as if that is all there is or ever will be, but it is altogether absorbing, exciting, and moving, too”

*In C* não é em nenhum sentido uma composição “aleatória” (...), mas sim “algorítmica”, controlada por um conjunto de regras fixas e vagamente especificadas. O seu desenvolvimento é altamente estruturado. Fragmentos sustentados e móveis são alternados de forma a produzir texturas interessantes; e, como Riley disse que pretendia, quando não mais do que quatro motivos estão a ser tocados num dado momento, a música cai em divisões de secções evidentes marcadas pela introdução de novos motivos e o pelo desaparecimento dos motivos anteriores.<sup>40</sup> (Taruskin, 2005, pp. 364, 365)

Esta obra surgiu numa época onde o espírito psicadélico e a alusão às drogas, sobretudo na música rock, estavam em voga. Por esse motivo, e apesar da estrutura da obra ser inovadora, Terry Riley relatou que preferia falar sobre o poder que a obra tem na mente das pessoas do que o seu processo composicional - “Eu vi isso como uma espécie de alquimia musical ou mágica”<sup>41</sup>, “Eu estava à procura de uma direção espiritual para a música, em que um indivíduo perde o senso de si mesmo e se entrega a este labirinto sonoro”<sup>42</sup> (Schwarz, 1996, p. 44).

A cooperação entre os intérpretes necessária para a performance desta obra é salientada por Taruskin que aponta os ideais hippies e dos ashrams como uma forte influência desta característica. Este facto torna-se mais evidente na comparação enunciada por Riley entre uma orquestra sinfónica e a carreira militar (2005).

Eu desconfio da organização da orquestra, que é como o exército. Tem um general sentado na sua cadeira, depois os tenentes e os soldados nas filas de trás. Existe muito este tipo de política na orquestra, o que eu acho bastante desagradável como uma forma de fazer música juntos. Nem todas as orquestras têm este tipo de hierarquia, mas existe e, até certo ponto, na maioria. Desta forma, parece que não é um clima muito saudável.<sup>43</sup> (2005, p. 365)

Terry Riley compôs também obras para guitarra solo e para ensembles cuja guitarra está inserida. Para guitarra solo destacam-se as obras *Ascención* (1993), *Barabas* (1995) e *Piedad* (1993). David Tanenbaum, em conversa com Jim Tosone, descreve a obra *Ascención* afirmando

---

<sup>40</sup> “*In C* is in no sense an “aleatoric” composition (...), but rather an “algorithmic” one, controlled by a set of firm if loosely specified rules. Its unfolding is highly structured. Sustained and moving parts are balanced to produce interesting textures; and when, as Riley said he intended, no more than four modules are in play at any given time, the music falls into clear sectional divisions marked by the introduction of new pitches and the disappearance of old ones.”

<sup>41</sup> “I saw it as a kind of musical alchemy or magic”

<sup>42</sup> “I was seeking a spiritual direction for music, in that you lose the sense of self and give yourself up to this labyrinth of sound”

<sup>43</sup> “I distrust the organization of the orchestra, which is like the army. You’ve got this general sitting in his chair, then the lieutenants, and soon n down to the privates in the back rows. There’s a lot of that kind of politics in the orchestra, which I find pretty disagreeable as a way to make music together. Not all orchestras are guilty of this kind of hierarchy, but it exists to a degree in most. So it just didn’s seem like a very healthy climate.”

É como passar uma noite com Terry ouvindo sua coleção de CDs, pois é muito eclética. Há algumas músicas de free jazz, uma secção intermediária de longa duração e uma secção de ostinato no final. Ele tira referências de muitos mundos diferentes, mas é sempre tonal e você pode, quase sempre, bater o pé. Eu acho que é uma peça muito bonita.<sup>44</sup> (Tosone, 2000, p. 82)

## Steve Reich

Nascido na cidade de Nova York no ano 1936, Stephen Michael Reich tornou-se num dos compositores icónicos e importantes do século XX. Estudou filosofia na Cornell University, composição na Julliard School of Music, sob orientação dos professores William Bergsma e Vincent Persichetti, e terminou o Master of Arts (M.A.) no Mills College, onde trabalhou com Luciano Berio e Darius Milhaud.

As suas primeiras obras que tiveram um reconhecimento notável por parte do público foram diretamente inspiradas por *In C* de Terry Riley – *It's Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966). *It's Gonna Rain*, também denominada por *Meet Brother Walter in Union Square after Listening to Terry Riley*, baseia-se apenas nas palavras 'it's gonna rain', extraídas de uma gravação de um sermão sobre Noé e um dilúvio iminente, proferido por um padre evangélico (Brother Walter) nas ruas de São Francisco, em novembro de 1964. O alerta transmitido pelas palavras do padre Walter surge num contexto histórico onde imperava a guerra fria e a crise dos mísseis cubanos (Taruskin, 2005, p. 369). Este contexto político é também visível na obra *Come Out*, cuja mensagem política está relacionada com as lutas pelos direitos civis que ocorreram nos anos sessenta.

No ano 1967, Reich compõe a obra *Piano Phase* onde introduz a técnica da troca de fase na música instrumental, que outrora tinha utilizado nas obras *It's Gonna Rain* e *Come Out*. Esta obra foi composta para dois pianos e cada secção consiste num motivo diatónico ou pentatónico. A construção rítmica é complexa, sendo que a melodia surge através de uma hemíola – padrão rítmico onde dois compassos ternários são articulados como se houvesse três compassos binários.

Durante o verão de 1970, viajou até o Gana onde estudou música africana, mais propriamente, a percussão africana. A influência de diversas culturas de vários pontos do mundo é visível na obra deste compositor, nomeadamente a cultura

---

<sup>44</sup> "It's like spending an evening with Terry listening to his CD collection, in that it's very eclectic. There's some free jazz-like music, a long raga-like middle section and an ostinato section at the end. He takes from a lot of different worlds, but it's always tonal and you can almost always tap your foot to it. I think it's a very beautiful piece."

africana e a música popular de países como o Gana e a Indonésia (mais concretamente de Bali), revelou-se um fator crucial no desenvolvimento da sua personalidade enquanto músico e compositor (2005).

Reich estava fascinado com a estrutura rítmica densa e extraordinariamente complexa da música da África Ocidental, que é construída através da polirritmia. Esta palavra literalmente significa "muitos ritmos", e indica que a cada intérprete é atribuído um padrão rítmico único que ele repete constantemente. Todos os padrões são reproduzidos simultaneamente e cada um tem um ponto de partida diferente<sup>45</sup> (Schwarz, 1996, p. 72)

A última obra onde Reich utilizou a técnica da troca de fase foi em *Clapping Music* (1972) – obra que foi utilizada no Projeto Educativo afeto à presente dissertação. Tal como comenta Taruskin, esta obra consiste em “música instrumental sem instrumentos, ou melhor, música de percussão feita apenas com o corpo”<sup>46</sup> (Taruskin, 2005, p. 374). Destina-se a dois intérpretes e é executada percutindo as células rítmicas com palmas. Um dos intérpretes repete o padrão principal até ao fim da obra, enquanto o segundo intérprete desloca gradualmente o padrão principal atrasando uma colcheia. Começando e terminando da mesma forma (os dois intérpretes percutem em uníssono o padrão principal), a obra *Clapping Music* caracteriza-se pela sua vivacidade, transmitida através da componente rítmica (2005).

O reconhecido e célebre ensaio intitulado *Music as a Gradual Process*, escrito por Reich e publicado no ano 1974, enfatiza a importância do ‘processo’ no estilo composicional minimalista (ver 1.3. Características e técnicas composicionais da música minimalista). Neste manifesto, Reich expõe a sua filosofia musical, bem como os seus ideais estéticos.

Uma outra obra marcante na carreira de Steve Reich é *Electric Counterpoint*, que, tal como *Clapping Music*, se encontra presente no Projeto Educativo. Escrita para o guitarrista Pat Metheny, *Electric Counterpoint* teve a sua primeira apresentação no ano 1987. A duração total da obra é de aproximadamente 15 minutos e integra a terceira de uma série de obras – em 1982, Reich compôs *Vermont Counterpoint* para o flautista Ransom Wilson e, em 1985, a obra *New York Counterpoint* para o clarinetista Richard Stolzman. É importante salientar que todas elas apresentam um

---

<sup>45</sup> “Reich was fascinated with the dense, extraordinarily complex rhythmic structure of West African music, which is built up by means of polyrhythms. The word literally means ‘many rhythms,’ and it indicates that each player is assigned a unique rhythmic pattern that he repeats constantly. All the patterns are played simultaneously and each has a different starting-point”

<sup>46</sup> “is instrumental music without instruments, or rather, percussion music made with the body alone”

solista acompanhado por música pré-gravada. *Electric Counterpoint* é constituído por três andamentos (rápido, lento, rápido) nos quais o solista é acompanhado por dez guitarras e dois baixos pré-gravados. Dada a instrumentação, o timbre não varia substancialmente, ao contrário da textura, que varia de forma gradual ao longo de toda a obra com a introdução ou remoção de guitarras. Nesta obra, Reich concentra-se em padrões rítmicos que se repetem através de processos contrapontísticos, de adição/subtração, de troca de fase, de crossfading e da sobreposição de padrões.

## Philip Glass

Philip Morris Glass, pianista e compositor norte americano, está entre os compositores contemporâneos mais prolíficos do século XX. O compositor belga Wim Mertens destaca o estilo composicional ímpar de Glass dizendo que

A música mais pessoal de Glass é baseada na repetição, na qual as figuras musicais são estruturadas de acordo com um método aditivo, e este método de estruturação é, sem dúvida, a característica mais particular do seu estilo.<sup>47</sup> (Mertens, 1983, p. 67)

Por outro lado, Richar Kostelanetz realça a simplicidade estabelecida através da repetição prolongada de fragmentos melódicos curtos, associando as obras de Glass a uma pintura moderna “que inicialmente parece estática, mas que se transforma à medida que aumenta a concentração do observador”<sup>48</sup> (Kostelanetz & Flemming, 1997, p. 5).

Aqueles que desprezam o trabalho de Glass por causa da sua aparente simplicidade, não entendem o assunto. Claro que é simples. Mas não é fácil, e é muito difícil de imitar. O que pode impressionar uma pessoa dada a progressão de acordes banal no início da peça que se torna cada vez mais interessante à medida que o trabalho avança, e à medida que a examinamos a partir de cada novo ponto de vista que o compositor nos apresenta. Esse tipo de alquimia musical é o que diferencia Glass de muitos dos seus seguidores<sup>49</sup> (Kostelanetz & Flemming, 1997, p. 4).

Na sua carreira musical destacam-se três fases: da infância até ao início da carreira profissional nos Estados Unidos; o período que permaneceu a estudar em Paris; o regresso aos Estados Unidos como compositor profissional (Potter, 2000, p. 251).

---

<sup>47</sup> “Glass's more personal music is based on repetition in which the musical figures are structured according to an additive method, and this method of structuring is, without any doubt, the most characteristic feature of his style.”

<sup>48</sup> “that initially appears static but seems to metamorphose slowly as one concentrates.”

<sup>49</sup> “Those who disdain Glass's work for its seeming simplicity miss the point. Of course it is simple. But it is not easy, and it is very difficult to imitate. What may impress one as a banal chord progression at the beginning of the piece grows increasingly interesting as the work progresses, and as we examine it from each new vantage point that the composer presents us. This sort of musical alchemy is what sets Glass apart from his many followers”



Aquando da sua estadia na Universidade de Chicago, Glass estudou piano com Marcus Raskin, antigo aluno da Julliard School que lhe explicou os princípios da música serial. Desta forma, as primeiras peças escritas por Glass tiveram como influência a música contemporânea escrita na época – a música serial. Posteriormente, Glass, com apenas 19 anos, ingressou na The Julliard School onde conheceu o seu colega Steve Reich (Kostelanetz & Flemming, 1997, pp. 17, 18).

Nos anos 60, Philip Glass viaja para Paris para estudar com Nadia Boulanger onde desenvolveu as suas capacidades ao nível da leitura de partituras, contraponto, harmonia, baixo cifrado e análise (1997, p. 30). Foi também em Paris que Glass teve contacto com a música indiana, através de Ravi Shankar e Alla Rakha, que viria a tornar-se uma enorme influência no seu trabalho como compositor. Citando Glass,

Eu pensei que estava a ouvir música que foi construída de forma aditiva, mas acabou por não o ser. É construída de forma cíclica. E isso acabou por ser muito útil, porque o mal-entendido, o uso de um processo aditivo, tornou-se, de facto, o modo como eu comecei a escrever música<sup>50</sup> (1997, p. 318).

Dado o seu interesse pela música indiana, antes do regresso a Nova Iorque no ano 1967, Glass viajou para a Índia onde permaneceu durante oito meses.

Quando voltei daquela primeira viagem à Índia, comecei a olhar para pinturas de Frank Stella e Jasper Johns, e novamente vi trabalhos baseados num tipo diferente de pensamento, um trabalho que era tão diferente do expressionismo abstrato quanto a arte abstrata pós-Dadaísta<sup>51</sup> (1997, p. 320).

Keith Potter considera a obra *Einstein on the beach*, estreada no ano 1976, um marco na carreira musical de Philip Glass (Potter, 2000, p. 251). Esta ópera caracteriza-se pela inexistência de uma estrutura narrativa, pelas progressões harmónicas simples e por conter padrões rítmicos simples e pequenos motivos melódicos que são infinitamente repetidos (Mertens, 1983, p. 81). Apesar de ser uma obra inovadora, a sua receção foi um sucesso, dando uma maior projeção ao compositor. Posteriormente, esta projeção foi reforçada no ano 1982 com o lançamento do álbum *Glassworks*, cujo sucesso se refletiu no campo comercial.

---

<sup>50</sup> "I thought I was listening to music that was built in an additive way, but it turned out it really wasn't. It is built in a cyclical way. And that turned out to be very useful, because the misunderstanding, the use of an additive process, became, in fact, the way I began to write music."

<sup>51</sup> "When I came back from that first trip to India, I started looking at paintings by Frank Stella and Jasper Johns, and again I saw work based on a different kind of thinking, work that was as different from abstract expressionism as abstract art was from the post-Dadaists."

Uma das obras presentes neste álbum é *Opening* que, tal como a obra *Metamorphosis*, está inserida no caderno de exercícios *less is more*, afeto a esta dissertação. Segundo Philip Glass, o álbum *Glassworks* foi escrito com a intenção de apresentar a sua música ao público em geral, para que este se sentisse mais familiarizado com a mesma – “O álbum *Glassworks* começa com uma peça de piano solo, ‘*Opening*’, escrita para Michael Reisman, que foi composta para criar uma atmosfera íntima desde o início”<sup>52</sup> (Glass & Jones, 1987, p. 198). Assim, surge a tentativa de Glass de criar um espaço íntimo entre o compositor e o ouvinte. *Glassworks*, lançado no ano 1981, inclui seis obras – *Opening*, *Floe*, *Island*, *Rubric*, *Facades* e *Closing* - para duas flautas, dois saxofones/clarinetes soprano, dois saxofones/clarinetes baixos, dois trompetes, violas, violoncelos e um piano elétrico.

Uma outra obra de Philip Glass que se encontra presente no caderno de exercícios *less is more* é *Metamorphosis*, que é composta por cinco andamentos. A palavra ‘metamorfose’ significa algo que se transforma ou algo que sofre de alguma mudança. Desta forma, Glass explora as transformações que ocorrem na música através da estabilidade do acompanhamento, da pequena mobilidade do baixo, da suavidade da melodia e da força dos acordes. O seu nome deriva de um romance de Franz Kafka que se chama precisamente *The Metamorphosis*, onde o escritor ressalta as transformações de um indivíduo ao longo da sua vida. É de salientar também que o segundo andamento desta obra é parte integrante da banda sonora do filme *The Hours*.

### **1.5. A estética minimalista presente no repertório de guitarra clássica**

No final do século XX, a guitarra clássica ganhou uma grande popularidade, sendo um dos impulsionadores o compositor e intérprete cubano Leo Brouwer. As suas obras, as suas performances como guitarrista e como maestro e os seus ensinamentos como professor, têm vindo a influenciar o universo da guitarra clássica. Tendo uma carreira diversificada e multifacetada, segundo Melissa Branson, Brouwer pode ser creditado como sendo o primeiro compositor e intérprete a utilizar técnicas minimalistas na guitarra clássica. *Canticum* (1968), *La Espiral Eterna* (1971), *Parabola* (1973), *Tarantos* (1974), *El Decameron Negro* (1981),

---

<sup>52</sup> “The Glassworks record begins with a solo piano piece, ‘Opening’, written for Michael Reisman, that was meant to create an intimate atmosphere from the very start”

*Cuban Landscape with Bells* (1987), *Acerca del Cielo, el aire y la sonrisa* (1979), *Cuban Landscape with Rain* (1984), *Cuban Landscape with Rumba* (1985) são exemplo de obras onde Leo Brouwer aplica técnicas minimalistas (Branson, 2011).

Influenciado pelos rituais africanos presentes na música popular cubana, Brouwer caracteriza a sua evolução pela fusão de vários estilos musicais. No período da sua carreira que o próprio apelida de *New Simplicity*, Brouwer engloba os elementos essenciais da música popular, da música dita erudita e da música de vanguarda, efetuando uma simplificação dos materiais composicionais, afirmando que “um indivíduo precisa, com maturidade, de um certo relaxamento que é colorido pela magia e perspectiva sobre a vida”<sup>53</sup> (Betancourt, sem data).

Brouwer reconhece a estética minimalista como um elemento composicional importante no desenvolvimento da sua carreira, fazendo referência às influências da cultura africana, tanto no minimalismo como no seu desenvolvimento enquanto músico.

Tomei o minimalismo como um elemento de composição muito importante porque é inerente às minhas raízes culturais do "terceiro mundo". A África, a Ásia, manifestam-se elas próprias de um modo minimalista. Esses maravilhosos criadores do minimalismo norte-americano descobriram esse facto, talvez tardiamente.<sup>54</sup> (Betancourt, sem data)

Um outro compositor que se destaca no que concerne à produção de obras minimalistas para guitarra clássica é La Monte Young, um dos primeiros compositores que desenvolveu a redução de uma obra musical aos seus requisitos mínimos. Nas suas primeiras experiências, Young utiliza drones longos e contínuos ao invés de notas e intervalos específicos, criando um ambiente hipnótico. *for Guitar*, composta no ano 1958, é considerada como sendo uma obra de transição para o desenvolvimento da estética minimalista na guitarra. Nesta obra, Young explora ao máximo as possibilidades de ressonância da guitarra, com vista a obter sons contínuos e longos. Keith Potter, no livro *Four Musical Minimalists*, realça o facto da utilização de sons longos e contínuos na guitarra.

As longas notas e silêncios da obra *for Guitar* são mais consistentes e intensos. A aplicação destes pela primeira vez num instrumento incapaz de sustentar uma nota por

---

<sup>53</sup> “a person needs, with maturity, certain relaxation that is colored by magic and perspective about life”

<sup>54</sup> “I took minimalism as a very important compositional element because it is inherent to my cultural roots from the “third world”. Africa, Asia manifest themselves in a minimalist way. These marvelous creators of North American minimalism discovered that fact, perhaps late.”

um longo período de tempo sem um ataque repetido rápido, faz com que se exista uma relação diferente entre som e silêncio<sup>55</sup> (Potter, 2000)

Apesar da obra ter sido composta no ano 1958, só foi tocada pela primeira vez por Ned Sublette no ano 1979, o que sugere a pouca receptividade do público em geral perante a mesma.

---

<sup>55</sup> “the long notes and silences of for Guitar are more consistent and pervasive. The application of these for the first time to an instrument incapable of sustaining a note for any length of time without fast repeated attack causes a quite different relationship to develop between sound and silence”

## CAPÍTULO Nº2 – A ESTÉTICA MINIMALISTA INSERIDA NO ENSINO E NO ESTUDO DA TÉCNICA DE GUITARRA CLÁSSICA

### 1.5. *Less is more* ou *More is less*?

O educador David Moursund defende que o minimalismo “ajuda os alunos a assumir mais responsabilidade na sua educação”<sup>56</sup> e que “pode capacitar tanto professores como alunos”, na medida em que se aborda uma quantidade inferior de tópicos/matérias tendo por objetivo uma compreensão mais profunda (Moursund, 2016). Desta forma, o autor afirma que “a educação seria melhorada se existisse um aumento do foco nas grandes ideias e se houvesse uma redução da enorme fragmentação de pequenas ideias”<sup>57</sup> (2016).

Moursund, examinando as expressões ‘*more is less*’ e ‘*less is more*’, argumenta que a filosofia do sistema de ensino atual explora a máxima ‘*more is better*’, tanto na fração de tempo escolar, como na concentração do máximo esforço em cada disciplina<sup>58</sup>. Esta realidade deve-se, em parte, à sobrecarga de informação<sup>59</sup> e à enorme quantidade de recursos existentes na sociedade atual (2016). Assim, como forma de contrariar esta tendência, a urgência em diminuir o número de elementos distrativos é passível de comparação com a limitação dos materiais utilizados na música minimal.

Em contrapartida, pode-se também associar as ideologias *less is more* e *more is less* à complexidade das obras musicais. Segundo consta no livro Oxford Handbook of Music Psychology, a alta complexidade – seja ela a nível melódico, harmónico ou rítmico – está associada a tensão ou tristeza, enquanto que a baixa complexidade associa-se a relaxamento, alegria ou paz (Hallam, Cross, & Thaut, 2009). Desta forma, a simplificação dos conteúdos poderá fazer com que o envolvimento dos alunos seja maior. Este envolvimento com o conhecimento, que corresponde ao

---

<sup>56</sup> “Minimalism can give more choices to students and help them learn to take more responsibility for their own education.”

<sup>57</sup> “I think education would be improved if we increased the focus on the big ideas and reduced the fragmentation into the huge number of little ideas that are related to the big ideas.”

<sup>58</sup> “Thus our current educational philosophy contains a strong component of “more is better” both in terms of school time and in terms of concentrating more educational effort on a very few disciplines.”

<sup>59</sup> “A great many people - and our overall educational system - suffer from information overload.”

processo de aprendizagem do aluno, faz com que este adquira um pensamento crítico de uma forma gradual.

Alta complexidade associada a um baixo dinamismo pode expressar melancolia e depressão, alta complexidade associada a um alto dinamismo pode expressar ansiedade e agressividade. Baixa complexidade e dinamismo médio podem estar associados a emoções positivas.<sup>60</sup> (2009)

Assim, estas emoções positivas concebidas através da simplicidade dos conteúdos poderão estimular o prazer do aluno na sua aprendizagem e, por sua vez, aumentar os seus níveis de motivação. Segundo Hallam, Cross e Thaut, um outro fator que estimula e aumenta este contentamento na aprendizagem é a repetição, que torna o processo de aprendizagem mais fluente.

Em geral, a repetição aumenta o prazer através do mero efeito de exposição (um exemplo da fluência de processamento), enquanto reduz a capacidade de resposta por meio da habituação.<sup>61</sup> (2009, p. 235)

Embora considere que a repetição quando aplicada em excesso poderá conduzir ao tédio, à passividade e a uma aprendizagem mecânica, o psicólogo Bruner defende que o processamento de informação, que varia de indivíduo para indivíduo, pode ser acelerado e aprofundado através da repetição (Bruner, 2001).

A repetição é um elemento importante da aprendizagem--talvez não o primeiro elemento, ainda assim é muito mais importante do que sugerem as ênfases atuais sobre velocidade e brevidade. Mesmo no meio de restrições de prazo obrigatório, procure oportunidades para visitar, revisar e reformular.<sup>62</sup> (2001, p. 3)

Nesta citação, Bruner refere-se à sobrecarga de informação, também mencionada por Moursund, que conduziu à criação de programas curriculares cujo objetivo consiste em os discentes reterem a maior quantidade de conteúdos na menor quantidade de tempo. Aqui, o autor realça a necessidade da repetição na aprendizagem, salientando o curto espaço de tempo que é dedicado a esta prática.

a repetição é difícil de pôr em prática. Os professores e aqueles que elaboram os programas debatem-se entre o aumento da extensão dos conteúdos e o tempo efetivo ou

---

<sup>60</sup> "High complexity combined with low dynamism may express melancholy and depression, high complexity combined with high dynamism may express anxiety and aggressiveness. Low complexity and average dynamism may be associated with positive emotions."

<sup>61</sup> "In general repetition enhances pleasure through the mere exposure effect (an exemple of processing fluency), while reducing responsiveness through habituation."

<sup>62</sup> "Repetition is an important element of learning--maybe not the first element, but much more importante than the current emphases on speed and brevity suggest. Even in the midst of binding time constraints, look for opportunities to revisit, review, and restate. Through repetition, students return to where they started, and 'know the place for the first time'."

diminuto de que dispõem. Praticamente todos os programas curriculares fazem um esforço para abranger mais conteúdos, num menor espaço de tempo. Os professores/orientadores e os estudantes estão impacientes para serem treinados rapidamente. Em suma, parece não haver espaço para a repetição.<sup>63</sup> (Bruner, 2001, p. 1)

Um outro autor que refere a importância do fator repetição na aprendizagem é o musicólogo Robert Fink que afirma que a tendência de repetir é essencial para a psicologia do ser humano e constitui um mecanismo que tem por objetivo reduzir a tensão. Um exemplo desta cultura de repetição, apontado por Fink como sendo o método mais difundido e mais bem sucedido para a prática da música instrumental, é o Método Suzuki (Fink, 2005).

No método formal de Suzuki, uma criança que está pronta para começar as aulas nem sequer toca no violino até que uma progressão sistemática de estímulos repetitivos incite o desejo de tocar. Os pais são instruídos a mostrar uma gravação da peça inicial ("Twinkle, Twinkle Little Star") cinco ou seis vezes por dia; pais e filhos frequentam juntos a aula de violino; a criança é levada para espetáculos onde outras crianças tocam as peças iniciais; a mãe, que deve aprender pelo menos uma técnica rudimentar suficiente para supervisionar a prática domiciliar do seu filho, começa a praticar em casa sozinha enquanto a criança assiste. Eventualmente, o desejo da criança se juntar surge; começam as aulas quando a criança tenta tirar o violino das mãos da mãe. Esse período preliminar de "aprender assistindo" é uma característica da maioria dos sistemas tradicionais de aprendizado japonês, das artes marciais à caligrafia.<sup>64</sup> (Fink, 2005, pp. 214, 215)

No método de ensino instrumental mencionado, destaca-se a importância da repetição no desenvolvimento da aprendizagem através de diversos estímulos que são aplicados repetitivamente. Estes estímulos, que são gerados através da audição repetitiva, vão sendo intensificados gradualmente, sendo que o ensino prático "prossegue com pouca explicação e extrema precisão formal"<sup>65</sup> (2005). Estas transformações graduais – um dos princípios fundamentais da estética minimalista – ocorrem também ao nível da aprendizagem das capacidades técnicas do instrumento, sendo estas assimiladas por meio da repetição e processos aditivos. Tal como já foi referido no Capítulo Nº1, os processos aditivos constituem uma característica técnica da música minimalista, estabelecendo-se assim uma analogia

---

<sup>63</sup> "repetition is tough to practice. Teachers and program designers are caught between growth in content, and fixed or declining program time available. Virtually all business programs are striving to cover more content in less time. Managers and students are impatient to get trained quickly. In short, repetition seems in retreat."

<sup>64</sup> "In the formal Suzuki Method a child who is ready to begin lessons does not even touch a violin until a systematic progression of repetitive stimuli has inculcated a desire to play. The parents are instructed to play a recording of the beginning piece ("Twinkle, Twinkle Little Star") five or six times a day; parents and children attend the violin class together; the child is taken to concerts where other children are playing the beginning pieces; the mother, who is expected to learn at least enough rudimentary technique to supervise her child's home practice, begins to practice at home herself while the child watches. Eventually desire to join in arises; lessons start when the child tries to grab the violin out of the mother's hands. This preliminary period of "learning through watching" (minarai kikan) is a feature of most traditional Japanese apprenticeship systems, from martial arts to calligraphy."

<sup>65</sup> "The actual teaching proceeds with little explanation and extreme formal precision"

entre os processos aditivos deste método de ensino da música instrumental com os processos aditivos que ocorrem na música minimalista.

Por exemplo, suponhamos que o aluno tenha conseguido tocar bem a peça A. Naquele momento eu adicionarei a peça B. Nós então trabalharemos na peça B enquanto continuamos a trabalhar na peça A. Assim que o aluno puder tocar a peça B muito bem, eu adicionarei a peça C às peças A e B. Quando finalmente a peça D foi adicionada às lições, a ênfase na peça A será reduzida e as lições consistirão das partes B, C e D. Desta forma, a sequência regular é contínua.<sup>66</sup>

Apesar de existirem várias pesquisas sobre o tema, ainda há pouco consenso no que concerne aos efeitos da repetição na aquisição de conhecimentos – algo que está intimamente ligado à memorização de determinados conteúdos e ações. Ainda assim, segundo Hintzman, as alternativas mais consensuais são a “cumulative-strength hypothesis” e a “multiple-trace hypothesis”. No primeiro caso, pressupõe-se que, quando uma experiência é repetida, a representação da memória que foi gerada durante a primeira dessas experiências é reforçada. No segundo caso, “assume-se que cada evento deixa para trás o seu próprio vestígio de memória em separado”<sup>67</sup> (Hintzman, 2010, p. 102). Por exemplo, na leitura de um livro, o que o leitor memoriza são apenas traços de memória de uma leitura e não a memória do livro na íntegra (p.e. memoriza o enredo do livro e não memoriza uma página). Isto é, na ‘cumulative-strength hypothesis’ existe uma ação que é repetida e conseqüentemente reforçada; na ‘multiple-trace hypothesis’ o indivíduo adquire traços de memória, mesmo que a experiência não seja repetida. Desta forma, em ambos os casos, a repetição melhora o desempenho da memória por reconhecimento, isto é, a repetição pode fazer com que um determinado item, conteúdo ou ação possa parecer mais recente do que um outro que não foi repetido, fazendo com que este esteja mais presente (2010). Esta realidade vai de encontro à opinião de Bruner que afirma que “através da repetição, os alunos regressam ao ponto de partida e ‘conhecem o local pela primeira vez’” (Bruner, 2001, p. 3)

---

<sup>66</sup> “For instance, let us suppose that the pupil has become able to play piece A well. At that time I will add piece B. We will then work on piece B while still continuing to work on piece A. As soon as the pupil can play piece B quite well, I will add piece C to pieces A and B. When finally piece D has been added to the lessons, the emphasis on piece A will be reduced, and the lessons will consist of pieces B, C, and D. In this way, regular sequence is followed.”

<sup>67</sup> “The second assumes that each experienced event leaves behind its own separate memory trace, even if the event is a repetition.”



## 1.6. Estudo da técnica por Abel Carlevaro e Hubert Käppel e a estética minimalista

Tal como já foi referido na introdução desta dissertação, as abordagens sobre o estudo da técnica da guitarra clássica dos guitarristas Abel Carlevaro e Hubert Käppel foram tidas como pontos de referência aquando da elaboração do caderno de exercícios *less is more*. Assim, neste último capítulo pretende-se observar as incidências dos princípios minimalistas nos métodos propostos por estes dois autores.

### Abel Carlevaro

O guitarrista e compositor Abel Julio Carlevaro Casal (1916-2001) é reconhecido mundialmente pelas suas obras, performances e pela sua vertente pedagógica. Contactou com artistas de renome do mundo da guitarra clássica, entre os quais Andrés Segovia e Hector Villa-Lobos, tendo sido premiado em diversos concursos internacionais. No que concerne à sua vertente pedagógica, no livro *Escuela de la Guitarra*, editado no ano 1979, Carlevaro apresenta a sua visão acerca da postura e dos movimentos a nível motor da técnica específica da guitarra clássica. A sua contribuição para o desenvolvimento da técnica da guitarra é inegável, sendo que um dos exemplos é a sua série de quatro cadernos – *Serie Didáctica para Guitarra* – onde propõe diversos exercícios com vista a desenvolver a técnica da mão direita e da mão esquerda.

No que concerne à técnica instrumental, Carlevaro afirma que o instrumentista se defronta com duas matérias: as dificuldades puramente mecânicas e os aspetos interpretativos e expressivos. O ponto que o autor sugere que se tenha em conta em primeira instância trata-se do domínio artístico, ou seja, os aspetos interpretativos e expressivos. Assim, a técnica não se deve resumir à execução de muitas notas num curto espaço de tempo (1975) nem nunca se deve considerar a mesma como um fim, mas sim “como um meio necessário que irá elevar o aluno à condição de músico”<sup>68</sup> (1967). Apesar de considerar que um guitarrista que não tem por hábito um estudo regular da técnica do instrumento não poder ser um intérprete de qualidade, Carlevaro valoriza primeiramente a arte, alertando ser “uma tentativa

---

<sup>68</sup> “Es sabido que la técnica instrumental no debe ser nunca un fin, pero si el medio necesario por el cual se irá elevando el alumno en su condición de músico.”

absurda fazer música utilizando a técnica como único fim, desumanizando a arte”<sup>69</sup> (1979, p. 32).

A aquisição das habilidades mecânicas é um processo gradual que passa por diversos estágios de desenvolvimento durante um período de tempo de estudo específico (1979). Como tal, o autor mencionado reitera que o aluno quando começa o seu estudo deve limitar-se “à resolução de um problema isolado; e, uma vez que este tenha sido superado, passar para outro”<sup>70</sup> (Carlevaro, 1975), de forma a que o estudo seja o mais eficiente, minucioso e detalhado possível.

Numa fase inicial, os diferentes elementos são trabalhados isoladamente como se fossem o único objetivo a ser alcançado. Numa fase mais avançada, todos os elementos isolados podem ser relacionados para formar uma técnica adequada, um mecanismo genuíno.<sup>71</sup> (1979, p. 32)

Fazendo uma analogia entre o estudo focalizado de problemas isolados, defendido por Carlevaro, e o princípio da redução de informação/elementos musicais que ocorre na música minimalista, encontra-se o exemplo das 230 fórmulas de arpejo propostas por Carlevaro. Aqui, o autor diminui a quantidade de elementos na mão esquerda utilizando apenas um acorde, tendo em vista o aluno prestar o máximo de atenção nas ações e posição da mão direita (1967).

É necessário trabalhar as duas mãos separadamente, isto é, fixar a atenção em cada uma delas separadamente, a fim de permitir uma maior concentração no estudo. Isso não significa que se trabalhe exclusivamente com uma mão; elas podem e devem trabalhar juntas. O importante é usar durante o estudo, a máxima atenção em apenas uma das mãos. Essa é a razão pela qual utilizado um simples acorde nestes exercícios, para concentrar toda a atenção na mão direita.<sup>72</sup> (Carlevaro, 1967).

Neste ponto, torna-se importante referir que, segundo o autor, a técnica “não é o resultado puramente físico da ação dos dedos, mas sim uma atividade que obedece

---

<sup>69</sup> “un absurdo pretender lograr hacer música utilizando la técnica como único fin, sin pensar en nada más, deshumanizando el arte.”

<sup>70</sup> “debe limitarse, al comenzar el estudio de una obra, a la solución de un problema aislado; luego, una vez superado éste, pasar a otro”

<sup>71</sup> “En una primera etapa se estudiarán los diversos elementos en forma aislada, como si en cada caso no hubiera nada más que un solo punto a dominar. En un estadio de evolución más avanzado, tendremos que relacionar todos los elementos aislados para formar entonces la correcta técnica, el verdadero mecanismo.”

<sup>72</sup> “Es necesario trabajar las dos manos por separado, es decir, fijar la atención en cada una de ellas separadamente, con el objeto de permitir una mayor concentración en el estudio. Esto no quiere decir que se trabaje exclusivamente con una mano; pueden y deben trabajar juntas. Lo importante es utilizar durante el estudio, todo el máximo de atención en una de las manos. Este es el motivo por el cual se utiliza en estos ejercicios un simple acorde de séptima con el fin de concentrar toda la atención en la mano derecha.”

à vontade superior do cérebro”, não podendo ser “um estado irreflexivo”<sup>73</sup> (1979, p. 31). Esta associação entre o mecanismo motor e a atividade do cérebro é apontada por Carlevaro de forma perentória, afirmando que é a atividade cerebral que comanda todos os impulsos e movimentos dos dedos (1979). Quer isto dizer que a cada gesto corporal físico corresponde uma imagem mental e, assim sendo, o estudo da técnica passa necessariamente por um treino mental, que irá transmitir um maior controlo e segurança na execução e interpretação.

Podemos então definir que a precisão de um movimento está diretamente relacionada com a mecânica a ser usada e tudo isso com a conceção mental apriorística, isto é, a representação mental desse movimento.<sup>74</sup> (1979, p. 33)

Tal como foi abordado no primeiro capítulo desta revisão de literatura, a repetição constitui uma importante componente no que concerne às características da música minimal. De seguida, pretende-se averiguar em que termos é que o princípio da repetibilidade se encontra exposto nos métodos propostos por Carlevaro, bem como alguns exemplos práticos onde se pode verificar esta componente.

São vários os casos onde a mecanização de determinadas ações é diversas vezes efetuada através da repetição. Este facto verifica-se, por exemplo, nas 230 fórmulas de arpejo presentes no caderno dedicado à técnica da mão direita da *Serie Didatica para Guitarra* de Abel Carlevaro, na qual o guitarrista e pedagogo utiliza transições cromáticas como meio de repetição de vários mecanismos técnicos do instrumento.



**Figura 2.** Fórmula 1 do *Cuaderno 2* da *Serie Didatica para Guitarra* de Abel Carlevaro.

<sup>73</sup> “no es el resultado puramente físico de la acción de los dedos, sino que es una actividad que obedece a la voluntad superior del cerebro: nunca puede ser un estado irreflexivo”

<sup>74</sup> “Podremos entonces definir que la exactitud de un movimiento está en relación directa con la mecánica a emplear y todo ello con la concepción mental a priori, es decir, la representación mental de dicho movimiento.”

Na introdução deste caderno Carlevaro salienta que “todos os exercícios devem ser estudados muito lentamente”, tendo por objetivo reter e compreender todos os movimentos efetuados. Quando este for assimilado pode aumentar-se a velocidade, mas nunca executar o exercício “a um tempo que impeça o controlo dos movimentos”<sup>75</sup>, isto é, um domínio de todas as ações (Carlevaro, 1967). Esta necessidade de compreensão de todos os movimentos pode-se comparar à percetibilidade mencionada por Steve Reich, na medida em que tanto Reich como Carlevaro pretendem que o ouvinte/estudante ouçam e assimilem todos os processos inerentes na obra e no exercício.

No que respeita à técnica da mão esquerda, Carlevaro apresenta exercícios para desenvolver diversos pormenores técnicos, entre os quais as transições (por substituição de dedos, por deslocamento e por salto) e os ligados (ascendentes e descendentes, mistos e duplos). À medida que vai expondo os exercícios, o autor assinala alguns apontamentos acerca da execução dos exercícios e das ações da mão esquerda. De seguida é apresentado um exemplo de um exercício proposto por este autor.

DESPLAZAMIENTO ASCENDENTE CON EL DEDO 1 Y  
DESCENDENTE CON EL DEDO 4

ASCENDENT DISPLACEMENT WITH FINGER 1 AND  
DESCENDANT WITH FINGER 4

(De primera a segunda posición)

Ej. 26

**Figura 3.** Exercício nº 26 de transição por deslocamento, proposto por A. Carlevaro no *Cuaderno 3* da *Serie Didatica para Guitarra*.

<sup>75</sup> “Todo ejercicio debe estudiarse muy lentamente, y una vez dominado puede acelerarse, pero nunca a un tiempo que impida el control de los movimientos”

No exemplo da figura 3 pode-se verificar a repetição da mesma digitação ao longo das seis cordas, tendo em vista o desenvolvimento da capacidade de transição por deslocamento com os dedos 1 e 4. Esta estratégia de repetição da digitação da mão esquerda é também visível nos exercícios propostos para os ligados. Aqui, o autor começa por trabalhar apenas os dedos 1 e 2, sendo que os dedos 3 e 4 são incluídos nos exercícios de forma gradual. Isto é, a complexidade dos exercícios vai aumentando gradualmente, assim como a adição de dedos na digitação da mão esquerda. Assim, fazendo uma analogia com os princípios da música minimal, pode-se comparar esta disposição de exercícios com as transformações subtis e graduais que ocorrem na música minimalista, já analisadas no primeiro capítulo.

Desta forma, Carlevaro pretende que os exercícios ajudem a desenvolver as capacidades técnicas do estudante, não só através da repetição de diversos arpejos para a mão direita e de digitações para a mão esquerda nas diversas cordas, como também da transformação gradual com a adição de poucos elementos entre os exercícios.

The image shows three staves of musical notation for Exercise 1, labeled Ej. 1 (de 1 a 2). Each staff is marked with a Roman numeral (I, II, III) and contains a sequence of notes with fingerings (1, 2) and dynamics (p, i, m, a) written below them. The notes are connected by slurs, indicating ligatures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The exercise is presented in three variations, each with a different starting point and ending point.

**Figura 4.** Exercício nº 1 de ligados simples ascendentes, proposto por A. Carlevaro no *Cuaderno 4* da *Serie Didatica para Guitarra*.

O fator repetição concebe com o passar do tempo uma memória muscular análoga ao movimento que se está a repetir. Isto é, a repetição gera um hábito que induz e coordena a matéria em estudo. Por outro lado, a acumulação de horas de estudo aliada a um plano de estudos inadequado, poderá conduzir à convicção errónea de que o principal fator na educação pode ser o número de horas de estudo. Assim, segundo Carlevaro, a repetição dos exercícios deve ser executada de uma forma

controlada e consciente, caso contrário o estudo será contraproducente, colocando o aluno em risco de ter de lidar com a fadiga muscular (1979).

Adotada como um hábito, a repetição crónica de mecanismos automatizados defeituosos numa passagem com dificuldades técnicas, trazem como consequência direta vícios que requerem um aumento constante e inútil de tempo de trabalho. Além da melhora infelizmente insuficiente, a consequência inevitável dessa abordagem será a exaustão e a fadiga generalizada. O que falta é um conhecimento de como organizar cada movimento de maneira inteligente, permitindo que a vontade superior do cérebro determine os meios de ação que podem cumprir o princípio de resultados máximos através de um esforço mínimo.<sup>76</sup> (1979, p. 34)

A fadiga muscular não é atenuada apenas pela repetição, mas também pelo estudo isolado de cada dedo, que Carlevaro admite ser a principal causa da fadiga muscular. Assim, como forma de contrariar esta adversidade, o autor sugere o uso seletivo e consciente da *fijación*, que o próprio define como sendo a anulação e imobilidade voluntária e momentânea de uma ou mais articulações. Esta prática “pode originar uma mudança radical que elimina o cansaço inútil e gratuito”, podendo também “transformar o difícil em fácil e o impossível no completamente viável”<sup>77</sup> (1979, p. 34).

## Hubert Käppel

Hubert Käppel nasceu em Bensberg e estudou no Cologne College of Music. Sendo um dos professores e guitarristas mais influentes da sua geração, lecionou em várias instituições de prestígio, entre as quais a Franz Liszt Music Academy e a Hochschule für Musik Köln, onde se encontra atualmente a lecionar. Tendo como objetivo promover jovens guitarristas talentosos fundou, em 2001, a Guitar Academy Koblenz em conjunto com o compositor Georg Schmitz. O seu livro *The Bible of Classical Guitar Technique* resume a sua experiência enquanto docente apresentando na teoria e na prática a sua visão acerca do estudo da técnica da guitarra clássica.

A organização e estruturação do estudo do instrumento é também abordada por Hubert Käppel que estabelece como principal objetivo “atingir o ponto máximo de

---

<sup>76</sup> “La repetición crónica, arraigada como hábito, de dificultades técnicas con los consiguientes defectos mecánicos automatizados, trae como consecuencia directa vicios en el mecanismo que obligan, para su superación parcial, a un constante e inútil aumento del trabajo. Y como resultado posterior tendremos por fuerza los síntomas del cansancio y la fatiga. Las causales deben buscarse en la falta de un conocimiento que ordene inteligentemente todo movimiento y que tenga como base el mínimo esfuerzo con el máximo resultado y todo al servicio de la voluntad superior de la mente.”

<sup>77</sup> “Con el uso consciente y selectivo de las FIJACIONES puede producirse un cambio radical anulando la fatiga inútil, gratuita, y mutando lo difícil en fácil, lo imposible en completamente posible”

eficácia no mínimo período de tempo”<sup>78</sup> (Käppel, 2016, p. 12). Esta ideia aliada ao princípio de Carlevaro de alcançar o máximo de resultados com o mínimo esforço, poderá dar resposta à problemática já referida do aumento da extensão dos conteúdos e do pouco tempo disponível para a sua lecionação. Sobretudo numa fase inicial de aprendizagem, é recorrente que o tempo de estudo do aluno sem supervisão de um professor seja maior do que a habitual hora de aula por semana. Este fator gera, por vezes, erros, imprecisões rítmicas e maus hábitos que podem ser evitados com a postura autocrítica e um constante escrutínio por parte do aluno. Como tal, Käppel realça a importância do discente assumir e desempenhar o papel de professor no seu estudo diário, definindo vários objetivos, com vista à consciencialização dos problemas técnicos, estimulando desta forma um espírito autocrítico (2016). Esta consciencialização dos problemas requer o isolamento dos pormenores técnicos que o aluno se sinta mais inseguro. Neste ponto, tal como acontece no parecer de Carlevaro, é também visível na obra de Käppel a redução de elementos com vista ao desenvolvimento das capacidades técnicas do aluno, algo que vai de encontro ao princípio de redução de elementos musicais da música minimalista.

Quanto à relação entre o tempo de estudo da técnica e o tempo dispensado para a interpretação de uma obra, Käppel considera que deve haver um ajustamento por parte do estudante consoante as características do repertório em estudo. Este ajustamento deve-se, segundo o autor, ao facto de se o aluno praticar durante um longo período de tempo apenas exercícios que pretendem desenvolver a componente técnica, quando terminar esta parte do seu estudo não terá energia nem capacidade de concentração suficientes para trabalhar questões de interpretação. Daí o autor sugerir que o aluno deverá intercalar o estudo da técnica com o estudo da interpretação (2016).

Guitarristas com nível avançado ou estudantes de conservatório geralmente não têm certeza se a sua sessão de estudo deve começar com exercícios técnicos ou por um trabalho musical específico, concentrando-se na sua interpretação num sentido amplo. Ambas as abordagens são basicamente possíveis. O que é importante é que a concentração mental seja mantida viva e que o indivíduo permaneça alerta por tanto tempo quanto possível através do uso de material de estudo rico e variado.<sup>79</sup> (2016, p. 14)

---

<sup>78</sup> “The goal is to achieve a maximum amount of effectiveness in a minimum amount of time.”

<sup>79</sup> “Advanced guitarists or conservatory students are often unsure of whether their general practicing session should begin with either technical exercises or practicing a specific musical work, concentrating on its interpretation in a broad sense. Both approaches are basically possible. / What is important is that your mental concentration is kept alive and that you remain alert for as long as possible through the use of rich and varied practice material.”

Apesar de salientar a importância da concentração no estudo, o autor mencionado considera que deve dar-se prioridade à apreciação da música em geral, sobretudo numa fase inicial de aprendizagem. Assim, “os exercícios técnicos devem ser vistos como exercícios musicais”<sup>80</sup> (2016, p. 15) e, no caso de alunos iniciantes, devem ser introduzidos em aula de uma forma lúdica, caso contrário poderá ocorrer perda de motivação por parte do aluno.

Na mesma linha de pensamento de Carlevaro, Hubert Käppel, que também criou diversos exercícios de repetição de arpejos, destaca que “a técnica de arpejo só se pode tornar confiável e precisa tendo como recurso a repetição controlada e constante”<sup>81</sup> (2016, p. 48), sugerindo ao executante a integração destas fórmulas no seu estudo diário. Por ‘repetição controlada’, o autor entende ser uma repetição consciente, isto é, os níveis de concentração do aluno devem ser elevados no sentido de o discente aprimorar o que pretende desenvolver cada vez que repete o exercício. O capítulo dedicado à temática dos arpejos, encontra-se organizado em quatro subcapítulos:

- *Arpeggio Practicing Methods;*
- *Arpeggio Practicing Units;*
- *Intensive Training of Important Arpeggios.*

No subcapítulo inicial – *Arpeggio Practicing Methods* -, como o próprio nome indica, Käppel expõe vários métodos detalhados para o estudo de arpejos. Aqui, o autor assevera que, tendo por base a sua experiência enquanto guitarrista e professor, o resultado do estudo eficiente e eficaz de um arpejo ocorre após vinte repetições, salientando novamente a importância desta componente (2016, p. 48). Nos subcapítulos *Arpeggio Practicing Units* e *Intensive Training of Important Arpeggios*, tal como Carlevaro, Käppel apresenta várias fórmulas de arpejos onde é visível o fator repetição (ver figura 5. Apresentada em baixo), contudo, ao contrário de Carlevaro, utiliza cordas soltas ao invés de um acorde específico. Apesar desta diferença de digitação da mão esquerda, Käppel e Carlevaro diminuem a quantidade de elementos da mão esquerda tendo em vista a máxima concentração da mão direita. Posto isto, tal como foi referido na análise das fórmulas de arpejo de

---

<sup>80</sup> “Technical exercises should be viewed as “musical” exercises.”

<sup>81</sup> “Your arpeggio technique can only become reliable and precise through controlled and constant repetition.”



Carlevaro, pode-se estabelecer uma ligação entre este fator e o princípio da redução da música minimal.



**Figura 5.** Fórmula número 1, 2 e 3 propostas por Hubert Käppel no livro *The Bible of Classical Guitar Technique*.

Como se pode verificar na figura 5, um dos princípios da música minimal que é visível nas fórmulas de arpejo propostas por Käppel é a repetição. Segundo Käppel, o estudo de um instrumento consiste, em grande parte, na constante repetição de diversos atributos musicais, tais como compassos, frases ou secções. Apontando o exemplo do compositor e pianista Franz Liszt, que segundo consta repetia cerca de cem vezes uma passagem particularmente difícil, o autor referido aborda o que o próprio pensa ser uma maneira correta de utilizar a repetição no estudo, que deve ser baseada em várias diretrizes que serão explanadas de seguida.

O indivíduo só deverá repetir uma secção apenas se estiver com o máximo de atenção e concentração, adotando uma postura crítica em todas as repetições, de forma a estabelecer comparações entre as mesmas para poder averiguar ao pormenor os aspetos que pode melhorar – citando o autor, uma “secção que seja repetida 20 vezes deve soar melhor e melhor a cada repetição ao longo do tempo”<sup>82</sup> (2016, p. 19). Caso não existam níveis de concentração sólidos, a repetição indiscriminada pode tornar-se facilmente perigosa, gerando resultados negativos e, em diversos casos, fadiga muscular ou até mesmo lesões. Neste ponto, Käppel faz questão de mencionar que o número de repetições difere de indivíduo para

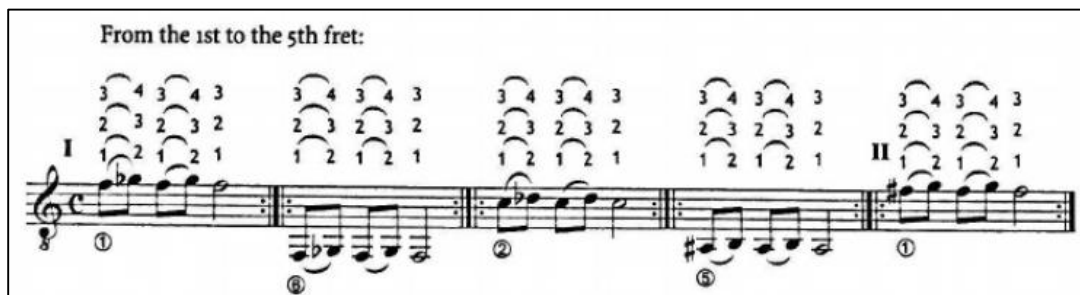
<sup>82</sup> “A spot that you repeat 20 times should sound better and better each successive time.”

indivíduo, ficando a cargo de cada um descobrir quais os seus objetivos, através de uma escuta atenta de cada uma das repetições (2016). Käppel acrescenta ainda

Em relação a todas as formas e aspetos de repetição que foram introduzidos aqui, a forma de repetição em que os parâmetros musicais tais como fraseado, articulação e dinâmica são uma prioridade que não deve ser esquecida. Esses tipos de repetições são criativas e interpretativas e devem se conectar perfeitamente ao estudo e à repetição orientadas pela técnica/música.<sup>83</sup> (2016, p. 20)

Relativamente à técnica da mão esquerda, Käppel afirma que exercícios de ligados, ascendentes e descendentes, são os ideais para fortalecer os músculos dos dedos desta mão, realçando a importância da sua prática diária (2016). Os exercícios práticos que propõe encontram-se distribuídos por quatro subcapítulos:

- *Slurs with two fingers*
- *Slurs with three fingers*
- *Ascending and descending slurs with open strings*
- *Slurs with fixed fingers*



**Figura 6.** Exercício de ligados ascendentes com duas notas proposto por Hubert Käppel no livro *The Bible of Classical Guitar Technique* (2016, p. 138).

Através da simples observação dos títulos dos subcapítulos mencionados, pode-se observar um aumento gradual da complexidade dos exercícios, através da adição de pormenores técnicos (como por exemplo, a introdução de notas/dedos na mão esquerda) de exercício para exercício. Este procedimento metodológico torna-se assim passível de comparação com as transformações graduais que ocorrem na música minimal.

<sup>83</sup> “Regarding all the forms and aspects of repeating that have been introduced here, the form of repetition in which musical parameters such phrasing, articulation and dynamics are a priority should not be forgotten. These types of repetitions are creative, interpretative tasks and should connect seamlessly with your technical/musical oriented practicing and repeating.”

Tal como se pode verificar na figura 6, os exercícios consistem em pequenos padrões que o intérprete deve repetir, tendo em vista a mecanização da técnica dos ligados ascendentes. Este método de repetição, já observado nos exercícios de arpejo, espelha-se em grande parte dos exercícios propostos por Käppel, que apresenta também um plano de estudo de técnica com as diversas componentes que devem ser desenvolvidas.

<ul style="list-style-type: none"> <li>• 20 min. arpeggios</li> <li>• 2–5 min. rasgueado exercises</li> <li>• 20 min. arpeggios</li> <li>• 10 min. LH slurs</li> <li>• 1–2 min. arpeggios on open strings to relax the LH (RH only!)</li> <li>• 10 min. LH slurs</li> <li>• 10 min. scales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 5 min. crossing strings in the RH on open strings to relax the LH (RH only!)</li> <li>• 10 min. scales</li> <li>• 5 min. LH independence exercises</li> <li>• 5 min. tremolo exercises on open strings (RH only!)</li> <li>• 5 min. LH independence exercises</li> </ul>
---	---

**Figura 7.** Plano de estudo de exercícios técnicos proposto por Hubert Käppel no livro *The Bible of Classical Guitar Technique* (2016, p. 16).

Em suma, tanto na visão sobre a técnica instrumental de Carlevaro como na metodologia e exercícios propostos por Käppel são visíveis alguns princípios da estética minimalista, entre os quais a repetição, a transformação gradual dos elementos e a limitação deliberada dos materiais. Com a observação desta ligação entre a estética minimalista e o estudo da técnica instrumental, surge a finalidade do Projeto Educativo que se explana de seguida – criar uma ferramenta pedagógica com vista a desenvolver e aprimorar as capacidades técnicas de um aluno de guitarra clássica, tendo como base os princípios da estética minimalista e obras de compositores que se destacaram no campo da música minimalista. Esta tentativa de, através da música minimal, aproximar a componente musical e interpretativa ao estudo da técnica do instrumento, surge da importância referida por Käppel e Carlevaro sobre a necessidade de a técnica não ser um fim, mas sim um meio para o desenvolvimento das capacidades enquanto músico.



**PARTE II**

**PROJETO EDUCATIVO**

## 2. PROJETO EDUCATIVO

### 2.1. Premissa

O Projeto Educativo descrito nesta dissertação integra a construção de um caderno de exercícios que visa desenvolver e aprimorar as capacidades técnicas de um aluno de guitarra clássica, tendo como base os princípios da estética minimalista e obras de compositores que se destacaram no campo da música minimalista. Intitulado *less is more*, acredita-se que esta ferramenta de trabalho possa ser uma alternativa pedagógica que aglutine a componente técnica com a componente musical.

Um dos aspetos importantes no desenvolvimento da aprendizagem consiste na criação de um hábito de estudo regular e eficiente. Assim, dada a complexidade de tocar um instrumento e a enorme quantidade de pormenores técnicos/musicais que se tem de ter em conta no ato de tocar, torna-se relevante focar a atenção em cada uma das ações. Essa focalização vai permitir o desenvolvimento e o aprimorar de cada pormenor técnico do instrumento. Visto que um dos objetivos da música minimal consiste na redução da quantidade de informação, pretende-se que este caderno de exercícios ajude o aluno a aprimorar a sua técnica/musicalidade através dessa redução. Aqui reside a justificação do título do caderno '*less is more*' (menos é mais).

Tal como já foi referido na introdução desta dissertação, o caderno de exercícios anexado a esta dissertação tem também como intuito ampliar a cultura musical de todos os alunos, bem como cultivar o seu gosto pela guitarra e desenvolver as suas capacidades musicais. É destinado a alunos que já possuam algumas bases técnicas do instrumento e, por esse motivo, sugere-se a sua utilização apenas em alunos cujo grau de aprendizagem seja superior ao terceiro grau, inclusive.

*less is more* apresenta um conjunto de exercícios cujo trechos foram retirados de obras minimalistas de compositores influentes desta estética musical, entre os quais Steve Reich, Philip Glass e Terry Riley. Pretende-se, deste modo, desenvolver várias especificidades técnicas e musicais da guitarra clássica, tais como a técnica e posição das mãos esquerda e direita, bem como desenvolver e ampliar a interpretação musical do aluno. Como complemento aos exercícios, encontram-se no final do caderno as transcrições das obras *Clapping Music*, *Opening* e

*Metamorphosis*. Estas foram transcritas para dois intérpretes com o propósito de estimular e desenvolver a agógica musical, podendo ser destinadas a professor/aluno ou aluno A/aluno B, incentivando desta forma a interação musical e interpretativa. Um outro complemento aos exercícios está presente no início do caderno e consiste numa breve explicação teórica acerca da postura corporal e da técnica da mão direita e mão esquerda.

## 2.2. Organização e estrutura do caderno de exercícios

Tal como já foi referido, o caderno de exercícios *less is more* encontra-se dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, está presente uma breve contextualização teórica que se divide em três subcapítulos – *Postura Corporal*, *Técnica da Mão Esquerda* e *Técnica da Mão Direita*. Para a escrita desta secção foram tidas em conta as perspetivas dos autores que foram abordados na revisão da literatura, bem como a minha própria abordagem, baseada tendo em conta a minha experiência como aluna e como docente, sobre os diversos conteúdos técnicos.

No segundo capítulo são apresentados os exercícios cujo conteúdo foi extraído das obras *Clapping Music* e *Electric Counterpoint* de Steve Reich, *Opening* e *Metamorphosis* de Philip Glass e *In C* de Terry Riley. Os trechos que foram retirados foram selecionados com base nas suas características e no seu potencial didático. Na tabela 2 são apresentadas as especificidades técnicas abordadas em cada um dos exercícios, bem como os objetivos a atingir na execução dos mesmos.

**Tabela 2.** Especificidades técnicas e objetivos de cada um dos exercícios

Obra	Especificidades técnicas e objetivos
<b><i>Clapping Music</i> de Steve Reich</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a utilização de uma pulsação com apoio e sem apoio.</li> <li>2. <u>Interpretação e expressividade musical</u>: abranger o leque de possibilidades ao nível tímbrico e dinâmico, desenvolvendo a segurança na execução e a consciência e variedades sonoras.</li> <li>3. <u>Ritmo</u>: manter uma pulsação estável ao executar um ritmo preciso e consciente, desenvolvendo o sentido rítmico e a pulsação.</li> </ol>

<p><b>Electric Counterpoint I</b> de Steve Reich</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a independência e individualidade de cada dedo.</li> <li>2. <u>Ritmo</u>: manter uma pulsação estável ao executar um ritmo preciso e consciente, desenvolvendo o sentido rítmico e a pulsação.  <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a transição de uma pulsação com apoio para uma pulsação sem apoio.</li> <li>3. <u>Técnica da mão esquerda</u>: desenvolver uma técnica de mão esquerda que permita tocar em qualquer posição da guitarra sem dificuldade, nomeadamente na execução de notas sobreagudas.</li> </ol>
<p><b>Electric Counterpoint II</b> de Steve Reich</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <u>Interpretação e expressividade musical</u>: abranger o leque de possibilidades ao nível tímbrico e dinâmico, desenvolvendo a segurança na execução e a consciência e variedades sonoras. Desenvolver a capacidade de se exprimir musicalmente, associando imagens a um motivo melódico.</li> <li>2. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a transição de uma pulsação com apoio para uma pulsação sem apoio.</li> <li>3. <u>Técnica da mão esquerda</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão esquerda, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a as transições e movimentações desta mão.</li> </ol>
<p><b>Electric Counterpoint III</b> de Steve Reich</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <u>Técnica da mão esquerda</u>: desenvolver uma postura e colocação da mão corretas, de forma a evitar tensão muscular e otimizar a colocação da mão tomando consciência das tensões exercidas pelos dedos.</li> <li>2. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso as movimentações da mão na execução de diferentes timbres.  <u>Interpretação e expressividade musical</u>: abranger o leque de possibilidades ao nível tímbrico e dinâmico, desenvolvendo a segurança na execução e a consciência e variedades sonoras.</li> <li>3. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a velocidade e destreza das suas ações e movimentações.</li> </ol>
<p><b>Opening</b> de Philip Glass</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso as mecanizações de ações da mão.</li> <li>2. <u>Técnica da mão esquerda</u>: desenvolver uma postura e colocação da mão corretas, de forma a evitar tensão muscular e otimizar a colocação da mão, tomando consciência das tensões exercidas pelos dedos. Desenvolver a capacidade de execução de barras.</li> </ol>



	<p>3. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a transição de uma pulsação com apoio para uma pulsação sem apoio.</p>
<p><b>Metamorphosis I e Metamorphosis V de Philip Glass</b></p>	<p>1. <u>Técnica da mão esquerda</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão esquerda, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a as transições e movimentações desta mão, tendo como recurso a antecipação do olhar.</p> <p>2. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita.</p> <p><u>Interpretação e expressividade musical</u>: controlar a qualidade sonora, desenvolvendo a capacidade de manter um equilíbrio sonoro.</p> <p>3. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita.</p>
<p><b>Metamorphosis II de Philip Glass</b></p>	<p>1. <u>Técnica da mão esquerda</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão esquerda, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a as transições e movimentações desta mão, tomando consciência das distâncias do braço da guitarra.</p> <p>2. <u>Técnica da mão esquerda</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão esquerda, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a as transições e movimentações desta mão, tendo como recurso a antecipação do olhar.</p> <p>3. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a velocidade e destreza das suas ações e movimentações.</p>
<p><b>Metamorphosis III de Philip Glass</b></p>	<p>1. <u>Técnica da mão esquerda</u>: desenvolver uma postura e colocação da mão corretas, de forma a evitar tensão muscular e otimizar a colocação da mão, tomando consciência das tensões exercidas pelos dedos.</p> <p>2. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso as mecanizações de ações da mão.</p> <p>3. <u>Ritmo</u>: manter uma pulsação estável ao executar um ritmo preciso e consciente, desenvolvendo o sentido rítmico e a pulsação.</p> <p><u>Sincronização das duas mãos</u>: desenvolver a coordenação entre a mão direita e a mão esquerda.</p>
<p><b>Metamorphosis IV de Philip Glass</b></p>	<p>1. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a minimização do ruído causado pelas unhas no ataque das cordas graves.</p> <p>2. <u>Ritmo</u>: manter uma pulsação estável ao executar um ritmo preciso e consciente, desenvolvendo o sentido rítmico e a pulsação.</p> <p>3. <u>Técnica da mão esquerda</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão esquerda.</p>

	<p><u>Ritmo</u>: manter uma pulsação estável ao executar um ritmo preciso e consciente, desenvolvendo o sentido rítmico e a pulsação. Assimilação e compreensão da célula rítmica síncopa.</p>
<b>In C de Terry Riley</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <u>Técnica da mão esquerda</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão esquerda, bem como os seus procedimentos técnicos, no caso a execução de apogiaturas e de ligados ascendentes e descendentes.</li> <li>2. <u>Técnica da mão esquerda</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão esquerda, bem como os seus procedimentos técnicos.</li> <li>3. <u>Técnica da mão direita</u>: dominar com segurança e autonomia a posição e colocação da mão direita.</li> </ol>

No terceiro e último capítulo encontram-se as transcrições das obras *Clapping Music* de Steve Reich e *Opening* e *Metamorphosis* de Philip Glass. Este complemento aos exercícios surge tendo em vista o desenvolvimento da agógica musical, assim como dar oportunidade aos alunos de explorarem as obras seleccionadas, caso estas despertem o seu interesse.

De modo a existir uma maior familiarização com as obras contempladas ao longo do caderno, em anexo ao caderno de exercícios, encontra-se um CD com todas as obras originais. De seguida enumeram-se as faixas do CD.

1. *Clapping Music*
  - Compositor: Steve Reich
  - Intérprete: University of Colorado at Boulder Composition
2. *Electric Counterpoint*
  - Compositor: Steve Reich
  - Intérprete: Pat Metheny
3. *Opening*
  - Compositor: Philip Glass
  - Intérprete: Andrew Chubb
4. *Metamorphosis I*
  - Compositor: Philip Glass
  - Intérprete: Philip Glass
5. *Metamorphosis II*
  - Compositor: Philip Glass
  - Intérprete: Philip Glass

6. *Metamorphosis III*
  - Compositor: Philip Glass
  - Intérprete: Philip Glass
7. *Metamorphosis IV*
  - Compositor: Philip Glass
  - Intérprete: Philip Glass
8. *Metamorphosis V*
  - Compositor: Philip Glass
  - Intérprete: Philip Glass
9. *In C*
  - Compositor: Terry Riley
  - Intérpretes: Terry Riley – saxofone; Jon Hassell – trompete; Edward Burnham – vibrafone; David Rosenboom – viola; Darlene Reynard – fagote; Jerry Kirkbride – clarinete; David Shostac – flauta; Jan Williams – marimba; Lawrence Singer – oboé; Stuart Dempster – trombone; Margaret Hassell - piano

### **2.3. Processo de construção dos exercícios**

Todos foram formulados consoante o potencial didático dos segmentos extraídos. Aquando da sua elaboração, foram tidos em conta os conteúdos e competências que o aluno deve adquirir e que se encontram presentes no plano curricular da instituição de ensino onde ocorreu a implementação do projeto. Por esse motivo, efetuei previamente uma análise do programa curricular do Curso Básico de guitarra clássica do Curso de Música Silva Monteiro. Neste ponto, destaquei os critérios de avaliação contínua<sup>84</sup>, que se enumeram de seguida. Tendo por base os parâmetros apresentados, a construção e estruturação dos exercícios foi efetuada visando desenvolver e aprimorar destas componentes.

- Capacidade técnica: coordenação motora, controlo de andamento, qualidade de som;
- Capacidade interpretativa: consciência clara dos estilos, formas e estruturas musicais, sentido de frase;
- Capacidade de leitura;

---

<sup>84</sup> Consultado em *Programa de Guitarra: Curso Básico 2017/2018*.

- Capacidade rítmica;
- Postura do aluno: motivação e empenho, estudo regular, assiduidade e pontualidade, autonomia, iniciativa, persistência, responsabilidade;
- Participação em audições; musicalidade, memorização, execução e fidelidade ao texto, presença em público.

## 2.4. Justificação das obras utilizadas

Dada a sua importância e influência no desenvolvimento e disseminação da estética minimalista na arte musical, foram selecionadas apenas obras de compositores americanos – Steve Reich, Philip Glass e Terry Riley. A seleção das obras teve como ponto de partida as características técnicas e musicais das mesmas, o seu potencial didático, bem como o meu gosto pessoal.

A obra *Clapping Music* de Steve Reich foi selecionada sobretudo com o intuito de explorar a sua componente rítmica, numa tentativa de transportar essa mesma componente para o desenvolvimento musical do aluno e para o ensino da guitarra clássica. Quanto à obra *Electric Counterpoint*, foi uma das designadas para este caderno dado o facto de ter sido escrita para guitarra e também dadas as suas características rítmicas e melódicas. As obras *Metamorphosis* e *Opening* de Philip Glass constam também neste caderno pois apresentam de uma forma nítida as transformações graduais que ocorrem na música deste compositor e, de forma geral, na música minimalista. Por fim, a obra *In C* de Terry Riley foi escolhida devido, não só à sua importância histórica no contexto desta estética, como também pela sua estrutura, forma e características musicais.

## 2.5. Métodos utilizados nas transcrições

Na presente tabela serão descritas todas as alterações efetuadas nas transcrições das obras *Clapping Music*, *Opening* e *Metamorphosis*, bem como todos os procedimentos realizados. Para simplificar a escrita e a compreensão, efetuaram-se as seguintes abreviações:

- Guitarra 1 – G1
- Guitarra 2 – G2

**Tabela 3.** Métodos utilizados nas transcrições.

Obra	Alterações à obra original e observações
<b>Clapping Music</b>	<p>Foram selecionadas as notas Dó e Sol com o intuito de realizar um intervalo perfeito e familiar ao discente.</p> <p>Não foram feitas mais alterações ao nível das notas por duas razões:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ não descaracterizar a obra, visto que no original não existem notas, mas sim células rítmicas;</li> <li>▪ focar o máximo de atenção na componente rítmica, dando menos mobilidade à mão esquerda.</li> </ul>
<b>Opening</b>	<p>Todas as notas encontram-se uma oitava perfeita acima do original (na G1, o original começa na nota Lá 3 e a transcrição começa na nota Lá 4, por exemplo).</p> <p>A tonalidade e a métrica do compasso mantiveram-se igual à partitura original, sendo que a mão direita do piano corresponde à G1 e a mão esquerda corresponde à G2.</p>
<b>Metamorphosis I</b>	<p>Relativamente à G1, foram feitas alterações nos compassos 8 e 9, 17 e 18, 25 e 26, 33 e 34, 41 e 42, 4 e 46, 67 e 68, 71 e 72, 75 e 76. Na realidade foi efetuada apenas uma alteração que se repete ao longo do andamento: as notas longas tocadas pela mão direita nos compassos acima mencionados – Mi1 e Mi2 – foram transpostas uma oitava acima – Mi3 e Mi4 – com vista a existir um maior contraste de alturas e um maior equilíbrio sonoro entre a G1 e a G2. Relativamente à G2, verificam-se as seguintes alterações:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Compassos 1, 10, 47, 53, 59 – foi omitida a terceira nota do acorde, dada a impossibilidade de executar as notas Mi1 e Sol1 na guitarra, mantendo desta forma o registo grave;</li> <li>➤ Compassos 2 a 4, 11 a 13, 47 a 49, 53 a 55, 60 a 62 – foi omitida a fundamental do acorde que se encontra na segunda inversão. Esta alteração tem como objetivo privilegiar a linha descendente efetuada pelo baixo.</li> <li>➤ Compassos 6 a 9, 15 a 19, 23 a 27, 31 a 35, 39 a 46, 65 a 76 – a nota do baixo não sofre alterações (Mi2), enquanto que a nota do acompanhamento foi transposta uma oitava perfeita acima (Sol3 e Si3) do original (Sol2 e Si2).</li> <li>➤ Compassos 21, 29, 37 – a nota do baixo foi transposta uma oitava perfeita acima.</li> </ul> <p>Tal como sucede na obra <i>Opening</i>, A pauta correspondente à mão direita é tocada pela G1 e, conseqüentemente, a pauta correspondente à mão esquerda é tocada pela G2.</p>

<b>Metamorphosis II</b>	<p>O acompanhamento, que se encontra nas colcheias da G2 encontra-se uma oitava perfeita acima do original, com objetivo de haver um maior equilíbrio entre as vozes. As tercinas de semicolcheia da secção da G1, do compasso 31 ao compasso 62, encontram-se uma oitava perfeita abaixo do original, com vista a facilitar a digitação da mão esquerda.</p> <p>O baixo, que se encontra na G2, está na mesma oitava que o original.</p>
<b>Metamorphosis III</b>	<p>A G2 encontra-se uma oitava perfeita acima do original, sendo que esta parte corresponde à clave de Fá do piano.</p> <p>Na G1, os compassos 5-7, 29-31, 29-33, 57-59, 81-83 e 89-91 (secções correspondentes à clave de Sol do piano em que existe uma mudança para a clave de Fá) foram transpostos duas oitavas acima do original.</p> <p>A G1, que corresponde à clave de Sol do piano, encontra-se na mesma oitava que a partitura original.</p>
<b>Metamorphosis IV</b>	<p>A G2, que corresponde à clave de Fá do piano, encontra-se uma oitava perfeita acima do original.</p> <p>Na G1, os compassos 3-4, 7-8, 44-45, 48-49 e 95-97 (secções correspondentes à clave de Sol do piano em que existe uma mudança para a clave de Fá) foram transpostos duas oitavas acima do original.</p> <p>Também na G1, nos compassos 35-36, 39-41, 84-85, 88-92 foram acrescentadas as notas Dó3 e Sol3 para tornar o acorde mais cheio.</p> <p>Os acordes presentes na G1 encontram-se na mesma oitava que a partitura original. De referir também que no compasso 67 existe a nota sobreaguda Dó6, que nem todas as guitarras possuem.</p>
<b>Metamorphosis V</b>	<p>Nas secções 1-6 e 11-16 da G2, foi efetuada uma distribuição do acorde diferente da partitura original, tendo em vista um maior equilíbrio entre as vozes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Nos compassos 1-2, a nota Sol foi suprimida pois já se encontra na G1;</li> <li>▪ No compasso 3 foram suprimidas as notas Sol e Dó pois já se encontram na G1;</li> <li>▪ No compasso 4, a nota Dó foi suprimida pois já se encontra na G1;</li> <li>▪ No compasso 5, a nota Sib foi suprimida pois já se encontra na G2;</li> </ul> <p>O acompanhamento efetuado pela G2 encontra-se uma oitava perfeita acima, com o intuito de existir um maior equilíbrio entre melodia, baixo e acompanhamento</p> <p>O baixo, que se encontra presente na G2, encontra-se na mesma oitava que a partitura original, com exceção dos compassos 23, 31 e 39 que estão uma oitava perfeita acima.</p> <p>Na G1, os compassos 9-10, 19-20, 27-28, 35-36, 43-44, 47-48, 51-52 e 55-56 encontram-se uma oitava perfeita acima da partitura original.</p>

## 2.6. Implementação do Projeto Educativo

A implementação do Projeto Educativo ocorreu em contexto de estágio no dia 7 de junho de 2018, na instituição Curso de Música Silva Monteiro – polo de estágio. Esta teve por objetivo averiguar se os exercícios que constam no caderno *less is more* eram acessíveis e pertinentes para o desenvolvimento e o aprimorar das especificidades técnicas que lhes estão associadas. Outro objetivo, não menos importante, com a aplicação dos exercícios foi ampliar a cultura musical dos alunos participantes, dando-lhes a conhecer uma nova linguagem musical.

O Projeto Educativo que se descreve contou com a participação de três alunos que fizeram parte da Prática de Ensino Supervisionada, sendo que dois estão no 4º grau de escolaridade e um no 5º grau, todos em regime articulado. Um dos alunos integrava a prática de coadjuvação letiva e os restantes estavam inseridos na participação em atividade pedagógica do orientador cooperante.

Dado a repleta agenda de atividades a ocorrer ao longo do ano letivo e a necessidade de os alunos se prepararem para a segunda prova de avaliação anual de instrumento, a realizar-se na última semana do mês de maio, optou-se por implementar o projeto no dia 8 de junho, semana seguinte à segunda prova semestral de guitarra. Nesta altura, os alunos estavam mais livres de responsabilidades e puderam usufruir da concretização do projeto com uma postura menos sobrecarregada de testes na escola e de provas no CMSM.

Para a implementação do projeto foram selecionados dezoito exercícios que contemplam todas as obras presentes no caderno – *Clapping Music*, *Electric Counterpoint*, *Opening*, *Metamorphosis* e *In C*. A seleção dos exercícios, que se apresenta na tabela seguinte, teve por base a relação das especificidades técnicas de cada exercício com as dificuldades e capacidades técnicas de cada um dos alunos. Para proteção da sua identidade, os alunos participantes são indicados com aluno A, aluno B e aluno C.

**Tabela 4.** Distribuição dos exercícios pelos alunos participantes.

<b>Alunos</b>	<b>Exercícios Implementados</b>
Aluno A (4º grau)	<i>Clapping Music</i> : exercícios 1, 2 e 3 <i>In C</i> : exercício 2
Aluno B (4º grau)	<i>Electric Counterpoint I</i> : exercícios 1, 2 e 3 <i>Metamorphosis IV</i> : exercícios 1
Aluno C (5º grau)	<i>Metamorphosis I</i> : exercícios 1, 2 e 3 <i>Opening</i> : exercícios 3

### 2.6.1. Descrição da implementação

Numa fase inicial, foi exposta ao aluno uma breve contextualização acerca da estética minimalista, dos compositores e das obras presentes em cada um dos exercícios a trabalhar. Após a audição das obras, foi pedido ao aluno que lê-se atentamente o exercício, antes de o executar. Depois da primeira experimentação e discussão acerca das particularidades do exercício e das dificuldades apresentadas pelo aluno, o exercício foi executado em conjunto por mim e pelo aluno, tendo em vista uma melhor assimilação do mesmo. No final da implementação, foi executada a obra transcrita correspondente ao conjunto de exercícios efetuados, tendo sido solicitados sensivelmente 5 minutos para a leitura da mesma. Para facilitar e agilizar a leitura, as obras transcritas (com exceção da obra *Clapping Music*) não foram executadas na íntegra, tendo sido selecionadas pequenas secções das mesmas (ver tabela).

**Tabela 5.** Secções trabalhadas pelos alunos participantes

<b>Alunos</b>	<b>Secções trabalhadas das obras transcritas</b>
Aluno A	<i>Clapping Music</i> – foi executada a obra na íntegra
Aluno B	<i>Metamorphosis I</i> – compasso 1 ao compasso 40
Aluno C	<i>Opening</i> - Compasso 1 ao compasso 32



Os procedimentos acima mencionados foram empregues a cada um dos participantes, apresentando-se de seguida a descrição dos acontecimentos ocorridos durante a implementação em cada um dos alunos.

- Aluno A

O aluno A frequentava o 4º grau e estava inserido na componente prática pedagógica de coadjuvação letiva.

No início da sessão, foi-lhe perguntado se já tinha ouvido falar algo sobre música minimalista, ao que o aluno respondeu que não. À pergunta se conseguiria adivinhar do que se tratava, o discente respondeu que poderia ser algo que adviesse da palavra “mínimo”. Depois de uma breve explicação sobre o que era a música minimal, foi explicado quais os fundamentos do projeto e onde este estava inserido. De seguida, foi ouvida a obra *Clapping Music* de Steve Reich, interpretada pela orquestra de câmara London Sinfonietta, especializada em música erudita contemporânea<sup>85</sup>.

Após a audição da obra e uma breve contextualização da mesma e do seu compositor, foi solicitado ao aluno que lê-se com atenção o primeiro exercício (ver página 12 do caderno *less is more*) que era dedicado à técnica da mão direita. Este consistia em tocar o trecho principal da obra *Clapping Music* na segunda corda com diferentes digitações da mão direita (i – m, i – a, m – a). Aquando da execução do exercício, foi possível perceber que o aluno prestou a atenção devida à posição e colocação da mão direita.

Depois de consolidar o primeiro exercício, foi adotado o mesmo procedimento para o exercício nº2 (ver página 13 do caderno *less is more*). Como o nível de dificuldade deste exercício era maior do que o anterior, o discente sentiu mais dificuldades na sua execução. Estas centravam-se sobretudo nas movimentações da mão direita, aquando da mudança de timbres. Contudo, após várias tentativas, o aluno conseguiu executar o mesmo com sucesso.

O terceiro e último exercício (ver página 14 do caderno *less is more*) pôs à prova as capacidades rítmicas do aluno e também a sua leitura rítmica à primeira vista. As

---

<sup>85</sup> Esta audição teve como recurso a plataforma do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=liYkRarIDfo>

espectativas foram superadas, pois o aluno conseguiu executar o exercício na primeira tentativa, o que revela boas potencialidades rítmicas e de leitura.

Estas potencialidades foram visíveis quando, no final da sessão, foi tocado por mim e pelo aluno a transcrição da obra *Clapping Music*. Numa primeira tentativa, o aluno tocou a guitarra 1 e, na segunda tentativa, a guitarra 2. Dada a atenção que é necessária para a execução desta obra, o discente mostrou-se concentrado, tendo tido sucesso no desafio proposto.

Depois da abordagem à obra *Clapping Music*, seguiu-se a obra *In C* de Terry Riley. Foi ouvida a performance do filme *Tate Modern and Africa Express presente In C Mali*<sup>86</sup> e exposta a estrutura, forma e contextualização histórica da obra.

Tal como aconteceu na obra anterior, o aluno leu com atenção o exercício nº 2 (ver página 41 do caderno *less is more*), sendo dada atenção, desta vez, à técnica da mão esquerda. O pouco comprimento dos dedos aliado a uma má posição e colocação do polegar e da mão esquerda, fez com que o aluno sentisse alguma dificuldade em colocar os dedos 1, 2, 3 e 4 nos 1º, 2º, 3º e 4º espaços, respetivamente. No entanto, após algumas tentativas, o objetivo do exercício foi atingido.

Como já foi referido, no final da sessão procedeu-se à performance da obra *Clapping Music*.

- Aluno B

O aluno C frequentava o 4º grau e estava inserido na componente da participação em atividade pedagógica do orientador cooperante.

No início da sessão foi questionado ao aluno se tinha conhecimento sobre a música minimalista ou sobre a estética minimalista. A resposta do discente foi de encontro à resposta do aluno A, dizendo que não tinha ouvido falar, mas que talvez tivesse relacionado com a palavra “mínimo”. Depois de uma breve explicação sobre o que

---

<sup>86</sup> Esta audição teve como recurso a plataforma do Youtube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=aX96z7AulCs>

era a estética minimalista e, em concreto, as características da música minimalista, foi também explicado os termos do projeto e onde este estava inserido.

Ouviram-se alguns excertos da interpretação de Pat Metheny e da London Sinfonietta da obra *Electric Counterpoint*<sup>87</sup> de Steve Reich, sob o olhar atento e curioso do aluno. Após a audição foi pedido que o aluno lê-se e executasse o exercício nº 1 (ver página 15 do caderno *less is more*). Embora seja um aluno com ótimas capacidades de resposta e com potencialidades a nível técnico e musical, a posição e colocação da mão direita não se encontram estáveis, o que tem influência na sua qualidade de som. Como tal, foi possível verificar que o exercício em si fez com que o aluno prestasse mais atenção a este fator. O exercício consistia em tocar utilizando digitações diferentes (p – a – m – i; p – i – m – a; m – p – i – a; i – m – p – a) um dos motivos melódicos da obra composto pela repetição em colcheias da nota Mi. Apesar de, por vezes, o aluno acertar na segunda corda, o exercício foi executado com sucesso.

Foi feito o mesmo procedimento para o exercício seguinte (ver página 16 do caderno *less is more*). Este tinha como objetivo desenvolver a capacidade rítmica, utilizando diferentes acentuações num motivo melódico da obra em questão. O facto de todas as notas acentuadas serem executadas com apoio (ao contrário das restantes que eram executadas sem apoio), elevou a dificuldade do exercício e fez com que, também fosse também mais difícil a execução do mesmo por parte do aluno. Ainda assim, após algumas tentativas, os objetivos foram alcançados.

O último exercício desta obra (ver página 17 do caderno *less is more*) foi um dos selecionados para este aluno, pois uma das obras do seu repertório continha notas sobreagudas. Apesar de ter algumas dificuldades iniciais ao nível da leitura, também conseguiu cumprir os requisitos do exercício.

---

<sup>87</sup> Esta audição teve como recurso a plataforma do Youtube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=kWQVDFrOTZQ>  
<https://www.youtube.com/watch?v=MOAS6ik796s>

Após a abordagem à obra *Electric Counterpoint*, procedeu-se à audição de excertos da obra *Metamorphosis* de Philip Glass, pela interpretação da pianista Branka Parlic<sup>88</sup>. Foi exposta uma breve contextualização da obra e do seu compositor e foi executado o exercício nº 1 do quarto andamento (ver página 37 do caderno *less is more*). Este consistia em executar um excerto do acompanhamento da obra, prestando atenção à posição e colocação da mão direita e às suas ações. Dado que este acompanhamento é efetuado nas cordas graves da guitarra, teve o cuidado de não criar ruído através das unhas, sendo que aqui residiu a maior dificuldade do aluno na execução do exercício.

No final da sessão foi tocada, por mim e pelo discente, parte da transcrição do primeiro andamento da obra *Metamorphosis* (compasso 1 ao compasso 40), sendo que numa primeira tentativa o aluno tocou a guitarra 1 e, numa segunda tentativa, tocou a guitarra 2.

- Aluno C

O aluno C frequentava o 5º grau e estava inserido na componente da participação em atividade pedagógica do orientador cooperante.

Tal como sucedeu nos dois alunos acima descritos, foi também questionado se o discente já tinha tomado contacto ou conhecimento da estética e/ou música minimalista. O aluno respondeu negativamente, ao que se seguiu uma breve contextualização sobre o projeto em si e sobre a estética minimalista e as características da música minimal. Posto isto, foram ouvidos os mesmos excertos apresentados ao aluno B da obra *Metamorphosis*, tendo sido, de seguida, exposta uma breve contextualização acerca da obra e do seu compositor.

Foi solicitado ao aluno a leitura atenta do primeiro exercício (ver página 28 do caderno *less is more*), que tinha por base desenvolver a capacidade técnica das transições efetuadas pela mão esquerda, tendo como recurso a antecipação do olhar e utilizando um dos motivos melódicos do primeiro andamento da obra em

---

<sup>88</sup> Esta audição teve como recurso a plataforma do Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=fE8og3NrRLc>

<https://www.youtube.com/watch?v=Qa3CIMEYdXo>

<https://www.youtube.com/watch?v=ltHhj435c6A>

<https://www.youtube.com/watch?v=6hXFC7iYJBo>

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

questão. O aluno mostrou uma boa capacidade no que concerne ao pormenor técnico em causa, não revelando quaisquer dificuldades na execução do exercício.

O segundo exercício (ver página 29 do caderno *less is more*) tinha um nível de dificuldade mais elevado e fez transparecer uma das lacunas técnicas do discente, a qualidade de som e o equilíbrio sonoro. Aliado à má colocação da mão direita, o estado das unhas do aluno não ajudou à execução correta do exercício, pelo que foi explicado ao mesmo como deve manter o comprimento e a forma das unhas. Ainda assim, depois de várias tentativas, foram visíveis alguns progressos no que respeita ao equilíbrio sonoro.

No último exercício trabalhado da obra *Metamorphosis* foi dada atenção à posição da mão direita. É importante referir que foram vários os exercícios praticados ao longo do ano para corrigir este pormenor técnico, contudo o discente ainda não conseguiu manter uma posição estável e correta. No exercício proposto, dada a imobilidade da mão esquerda, foi possível ao aluno prestar atenção à mão direita, ajustando a mesma sempre que esta deixava de estar numa posição correta.

Após a abordagem a *Metamorphosis*, foi ouvida a interpretação da pianista Olivia Belli da obra *Opening* de Philip Glass. Depois de ser apresentada uma breve contextualização de *Opening*, foi pedido ao aluno que lê-se atentamente o exercício nº 1, também ele dedicado à técnica da mão direita. Aqui, a dificuldade do aluno centrou-se na transição do movimento sem apoio para o movimento com apoio, pois quando isto se sucedia a posição da mão tornava-se muito instável.

No final da sessão foi tocado por mim e pelo discente a transcrição da obra *Opening*, sendo que numa primeira tentativa o aluno tocou a guitarra 1 e, numa segunda tentativa, a guitarra 2.

### **2.6.2. Discussão**

Tal como já foi referido, a finalidade deste Projeto Educativo consistiu em criar uma ferramenta pedagógica que estabelecesse uma ligação entre a estética minimalista e o estudo da técnica da guitarra clássica, daí a construção do caderno de exercícios *less is more*. Consequentemente, com a sua implementação, um dos objetivos seria

comprovar o seu potencial didático, a sua funcionalidade e a sua utilidade. Contudo, dado o número escasso de sessões – devido a fatores já enunciados – fez com que não se obtivessem resultados concretos. Por este motivo, acredita-se que se obteriam resultados mais concisos se o período de implementação fosse mais alargado, de modo a poder verificar a evolução dos alunos de forma continuada. Ainda assim, apesar de os resultados serem em menor número do espectável, salienta-se o interesse didático deste projeto, que pretende valorizar uma estética que, atualmente, não se encontra nos programas curriculares do ensino instrumental atual, contribuindo assim para o crescimento pedagógico no ensino vocacional da música.

Não obstante, podem retirar-se algumas ilações da implementação do projeto, verificando-se resultados positivos. O fácil e rápido entendimento dos exercícios por parte dos discentes, aliado a uma boa capacidade de leitura à primeira vista, fez com que a execução dos exercícios fosse efetuada de forma rápida e eficiente. O facto de os alunos estabelecerem contacto com uma estética musical desconhecida revelou-se ser também um aspeto positivo, dada a boa receptividade dos discentes.



**PARTE III**

**RELATÓRIO DE PRÁTICA DE ENSINO  
SUPERVISIONADA**



### **3. PÓLO DE ESTÁGIO – CURSO DE MÚSICA SILVA MONTEIRO (CMSM)**

#### **3.1. Motivação que me levou à escolha do CMSM**

O facto de ser uma escola com uma história importante no panorama nacional e uma referência na região norte, despertou desde logo a minha atenção para a escolha da instituição onde viria a efetuar a Prática de Ensino Supervisionada, vulgarmente denominada por estágio. Antes de ingressar na Universidade de Aveiro, estudei com o professor Hugo Simões, que, atualmente, é docente de guitarra no CMSM, permitindo-me desta forma uma melhor adaptação, tanto à escola como ao corpo docente. O conjunto destes fatores, aliado à proximidade da cidade do Porto com a cidade de Aveiro, fez com que o CMSM fosse a minha primeira escolha para a realização da Prática de Ensino Supervisionada.

#### **3.2. Contextualização Histórica da Instituição CMSM**

As três irmãs Carolina (1889-1948), Ernestina (1890-1972) e Maria José (1892-1973) da Silva Monteiro, criaram no dia 2 de março de 1928 o Curso Silva Monteiro que funcionou na residência familiar, então na Avenida da Boavista, Nº 881. Estas três personalidades marcantes para a instituição nasceram numa conhecida e abastada família da cidade do Porto, sendo filhas de José Silva Monteiro, negociante e industrial, e de Ernestina Moreira da Silva Monteiro. O seu avô paterno, António da Silva Monteiro, 1º Visconde e Conde da Silva Monteiro, foi uma figura notável na cidade do Porto como comerciante, empresário e filantropo.

A música desde sempre ocupou um lugar de destaque na educação e formação de Carolina, Ernestina e Maria José, sendo que se destacam os professores Augusto e Virgínia Suggia e Óscar da Silva, que outrora estudara com Clara Schumann. Num período conturbado, dada a crise económica que se viveu entre a primeira e segunda guerras mundiais, as três irmãs, em parte forçadas pelas circunstâncias, criaram a primeira e maior escola privada de música na cidade do Porto, fazendo valer os seus dotes e talentos artísticos.

Passadas quatro décadas e após formar gerações de pianistas e professores, no ano 1973, já com a delegação a cargo das três alunas e colaboradoras mais antigas Maria Teresa Matos, Maria da Conceição Caiano e Maria Fernanda Wandschneider, a instituição passou a designar-se por Curso de Música Silva Monteiro (CMSM). Atualmente, o CMSM tem autorização de financiamento emitida pelo Ministério da Educação, alvará nº 21186 de 8 de outubro de 1975, integrando a rede privada do Ensino Especializado da Música. A sua ação educativa influencia toda a Região Norte integrando alunos de vários conselhos, contribuindo assim para a formação de músicos amadores e futuros profissionais devidamente qualificados.

### **3.3. Documentos**

Os documentos que são disponibilizados pela instituição – calendário escolar, estatuto do aluno, regulamento interno e projeto educativo – permitem aos encarregados de educação, aos alunos, aos professores e ao público geral entender o funcionamento da escola. Concretamente para os docentes, estes documentos contêm diretrizes, objetivos e estratégias que podem contribuir para uma melhor orientação da sua atividade.

O Curso de Música Silva Monteiro apresenta uma vasta oferta educativa centrada no ensino pré-escolar (4 e 5 anos de idade), no 1º ciclo (6 a 9 anos de idade), no curso básico (5º ao 9º ano de escolaridade do ensino regular) e no curso secundário (10º ao 12º ano de escolaridade do ensino regular). A diversidade musical e instrumental é também uma característica desta instituição que abriu espaço para a música pop e rock no ano de 1991 com a fundação da Rockschool.

#### ➤ **Calendário escolar**

Períodos:

- 1º Período: de dia 8 a 13 de setembro até dia 13 de setembro;
- 2º Período: de dia 3 de janeiro até dia 23 de março;
- 3º Período: de dia 9 de abril até dia 6 de junho a 22 de junho.

Interrupções letivas:

- 1ª Interrupção: dia 18 de dezembro a 2 de janeiro;
- 2ª Interrupção: dia 12 de fevereiro a 14 de fevereiro;
- 3ª Interrupção: dia 26 de março a 6 de abril.

Avaliações trimestrais:

- 1º Período: 20 de novembro a 4 de novembro (prova escrita de Formação Musical + Classe de Conjunto); 4 de dezembro a 7 de dezembro (prova oral de Formação Musical);
- 2º Período: 5 de março a 9 de março (prova escrita de Formação musical + Classe de Conjunto); 12 de março a 16 de março (prova oral de Formação Musical);
- 3º Período: 21 de maio a 25 de maio (prova escrita de Formação musical + Classe de Conjunto); 28 de maio a 1 de junho (prova oral de Formação Musical).

Avaliações semestrais:

- 1º Semestre: 29 de janeiro a 2 de fevereiro (Instrumento);
- 2º Semestre: 28 de maio a 1 de junho (Instrumento).

Audições:

- Audições CMSM: 11 de dezembro a 15 de dezembro;
- Audições de turma (regime articulado): 19 de março a 24 de março;
- Audições de turma (regime supletivo): 11 de junho a 15 de junho.

### ➤ **Regulamento Interno**

Respeitando o disposto na legislação, o regulamento interno da instituição em questão pretende estabelecer as normas de funcionamento do Curso de Música Silva Monteiro. Neste documento constam o objeto e o âmbito do regulamento interno da instituição Curso de Música Silva Monteiro, a sua oferta educativa, o funcionamento da escola, as competências dos órgãos de gestão, as estruturas de

orientação educativa, as estruturas representativas de alunos e encarregados de educação e, por fim, os direitos e deveres da comunidade escolar.

Segundo o regulamento interno em questão, os princípios que orientam a atividade do Curso de Música Silva Monteiro consistem em:

- Promover a aprendizagem especializada da música;
- Contribuir para a formação integral dos seus alunos como cidadãos cultos;
- Promover a prática e fruição da música na cidade do Porto e na região norte;
- Promover a dignificação profissional e formação do seu pessoal docente e não docente;
- Contribuir para o enriquecimento educativo e cultural da população da região.

#### ➤ **Projeto Educativo**

Sendo uma das escolas de música mais antigas e importantes do país, o CMSM tem vindo a destacar-se pela realização de inúmeras atividades culturais e pedagógicas, entre as quais conferências, cursos escolares, recitais e concertos de várias orquestras nacionais. Todos estes eventos permitiram aumentar o nível pedagógico e musical da instituição, permitindo a participação de diversos alunos em concursos nacionais e internacionais, tendo alguns deles obtido vários e importantes prémios.

O Projeto Educativo do CMSM, para além de explanar todas as atividades de índole pedagógica e cultural realizadas na instituição, revela todos os protocolos e parcerias, bem como a sua oferta educativa e respetivo corpo docente.

#### ❖ **Oferta Educativa**

Quanto à oferta educativa, o CMSM proporciona os seguintes regimes:

- Curso de Iniciação;
- Curso Básico de Música e de Canto Gregoriano, nos regimes supletivo e articulado;

- Curso Secundário de Música (com vertentes de Instrumento e Formação Musical) nos regimes articulado e supletivo;
- Cursos livres.

Com exceção do Curso Livre, a frequência nos restantes cursos pode ser realizada nos regimes articulado ou supletivo. No regime articulado existe uma articulação pedagógica e logística entre a escola de ensino artístico-especializado e a escola do ensino regular. Com esta interação e cooperação entre as duas escolas, o plano curricular do aluno integra as disciplinas da componente geral e da componente vocacional de música. Dada a comparticipação do Ministério da Educação e Ciência, a propina relativa a este regime é gratuita. O regime supletivo torna o ensino artístico-especializado independente do ensino regular. Dado o facto de não existir uma cooperação ao nível do plano curricular entre a escola de ensino artístico-especializado e a escola de ensino regular, a propina deste regime não é gratuita. Por fim, o Curso Livre constitui uma modalidade de oferta educativa independente da atividade regular da escola, na qual os alunos não estão sujeitos a avaliação.

#### ❖ Corpo docente

O corpo docente da instituição Curso de Música Silva Monteiro é composto por professores altamente qualificados, tendo existido um investimento na contratação de docentes que garantem uma formação artística e humana de elevado nível, extensiva a todas as faixas etárias que frequentam a instituição. Na seguinte tabela apresentam-se todos os docentes que lecionam na escola CMSM.

**Tabela 6.** Corpo docente de instrumento do ano letivo 2017/2018

<b>Instrumento</b>	<b>Professores</b>
Bateria	Brendan Hemsworth, Tiago Miguel
Clarinete	Hélder Barbosa
Contrabaixo	Nuno Campos
Flauta	André Ramos, Monika Streitová
Guitarra	Ana Rita Barbosa, Francisco Berény, Hugo Simões
Oboé	Ana Madalena Silva
Piano	Álvaro Teixeira Lopes, André Oliveira, Andreia Costa, Arminda Odete Barosa, Luís Costa, Luísa Caiano, Sara Vaz, Vasco Abreu, Victor Gomes

Saxofone	Hugo Pinto Leite
Técnica vocal e repertório (Canto)	Andreia Volta e Sousa
Trompete	Nélson Ferreira
Viola d'arco	Emanuel Vieira
Violino	Ana Patrícia Lopes, Eliseu Silva
Violoncelo	Ana Filomena Silva, Filipe Roriz
Trombone	Marco Rascão

**Tabela 7.** Corpo docente de disciplinas conjuntas do ano letivo 2017/2018

<b>Disciplinas Conjuntas</b>	<b>Professores</b>
Formação Musical	Ana Teresa Seiça, Liliana Rocha
Classes de Conjunto	Andreia Volta e Sousa, Eliseu Silva, Emanuel Vieira, Hugo Pinto Leite, José Manuel Pinheiro
Iniciação Musical	Maria José Barros
Análise e Técnica de Composição	Óscar Rodrigues
História da Cultura e das Artes	Ricardo Vilares

❖ Protocolos

Agrupamento de Escolas do Cerco;  
Agrupamento Vertical Clara de Resende;  
Escola de Santa Maria;  
Escola Secundária Carolina Michaëlis;  
Escola Secundária Garcia de Orta;  
Escola Secundária Fontes Pereira de Melo;  
Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo;  
Escola Superior de Educação;  
Universidade Católica do Porto;  
Universidade de Aveiro;  
Universidade do Minho.

#### ❖ Parcerias

Academia de Música de S. João da Madeira;

Associação Cultural Monte de Fralães;

Câmara Municipal do Porto;

Casa da Música;

Ensemble Vocal Pro Música;

Fundação Dr. António Cupertino de Miranda;

Fundação Dr. Luís Araújo;

Fundação Eng. António de Almeida;

Fundação Manuel António da Mota;

Governo Civil do Porto;

Hotel da Música;

Igreja da Lapa.

### **3.4. Componente letiva de guitarra e provas de avaliação**

A componente letiva de guitarra compreende aulas semanais individuais, com uma duração de 45 minutos.

Tal como está descrito no Programa de Guitarra 2017/2018 do CMSM, é aplicado um sistema de avaliação contínua nos regimes de iniciação, básico e secundário, que se emprega em vários momentos. Neste programa estão presentes as cotações de cada momento de avaliação, os seus critérios e os objetivos gerais de cada um dos graus.

#### ➤ **Curso Básico**

O peso percentual de cada período na avaliação final do curso básico corresponde a 30% do 1º período, 35% do 2º período e 35% do 3º período.

Quanto aos critérios de avaliação contínua destacam-se os seguintes:

- Capacidade técnica: coordenação motora, controlo de andamento, qualidade de som;

- Capacidade interpretativa: consciência clara dos estilos, formas e estruturas musicais, sentido de frase;
- Capacidade de leitura;
- Capacidade rítmica;
- Postura do aluno: motivação e empenho, estudo regular, assiduidade e pontualidade, autonomia, iniciativa, persistência, responsabilidade;
- Participação em audições: musicalidade, memorização, execução e fidelidade ao texto, presença em público.

Para os critérios de avaliação das provas de avaliação, enumeram-se os seguintes:

- Capacidade técnica: motora, controlo de andamento, qualidade de som;
- Capacidade interpretativa: consciência clara dos estilos, formas e estruturas musicais, sentido de fraseio;
- Segurança na execução: fluência, capacidade de autocontrolo, confiança;
- Rigor ao texto: rigor na reprodução da notação musical (notas, ritmo, articulação, dinâmica e dedilhação);
- Capacidade de memorização.

No documento supracitado existe uma clara distinção entre os objetivos gerais de cada um dos respetivos graus. Dando continuidade ao regime da iniciação, estes objetivos centram-se sobretudo no desenvolvimento da destreza técnica do instrumento, em questões do domínio da expressão musical e na exploração dos recursos do instrumento.

### ➤ **Curso Secundário**

Tal como acontece no Curso Básico, o peso percentual de cada período na avaliação final corresponde a 30% do 1º período, 35% do 2º período e 35% do 3º período.

Dos critérios de avaliação continua destacam-se:

- Capacidade técnica: coordenação motora, controlo de andamento, qualidade de som;
- Capacidade interpretativa: consciência clara dos estilos, formas e estruturas musicais, sentido de fraseio;



- Capacidade de leitura;
- Capacidade rítmica;
- Postura do estudante: motivação e empenho, estudo regular, assiduidade e pontualidade, autonomia, iniciativa, persistência, responsabilidade.

Quanto aos critérios de avaliação das provas de avaliação, enumeram-se os seguintes:

- Capacidade técnica: motora, controle de andamento, qualidade de som;
- Capacidade interpretativa: consciência clara dos estilos, formas e estruturas musicais, sentido de fraseio;
- Segurança na execução: fluência, capacidade de autodomínio, confiança;
- Rigor ao texto: rigor na reprodução da notação musical (notas, ritmo, articulação, dinâmica e dedilhação);
- Capacidade de memorização.

Os objetivos gerais do Curso Secundário centram-se no domínio técnico e musical de obras de dificuldade acrescida, tendo em conta aspetos como a compreensão e interpretação de diferentes estilos musicais.

## **4. PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA**

A componente Prática de Ensino Supervisionada teve início no mês de outubro de 2017 e terminou no mês de junho de 2018. Decorreu na instituição Curso de música Silva Monteiro (CMSM) e traduziu-se na prática pedagógica de coadjuvação letiva e na participação em atividade pedagógica do orientador cooperante. No referente à prática pedagógica de coadjuvação letiva, foram assistidas e lecionadas aulas a três alunos, dois do 1º grau e um aluno do 4º grau do curso básico, em regime articulado. A participação em atividade pedagógica do orientador cooperante, no caso o professor Hugo Simões, recaiu sobre dois alunos, do 4º e do 5º graus do ensino básico, também em regime articulado.

Ao longo do ano letivo foram realizadas diversas atividades às quais participei e ajudei na sua organização. A realização das mesmas, não só me ajudou ao meu desenvolvimento e crescimento como profissional de ensino, como também teve como objetivo o desenvolvimento artístico, pessoal e performativo dos alunos envolvidos.

Neste ponto, torna-se relevante realçar a importância do papel desempenhado pelo orientador cooperante, Hugo Simões, que sempre se mostrou disponível para me ajudar, criando um ambiente agradável e propício à minha aprendizagem enquanto professora.

### **4.1. Plano Anual de Formação**

No início do ano letivo 2017/2018 foi redigido um documento, intitulado Plano Anual de Formação, onde constam as atividades a realizar ao longo do ano, a identificação dos alunos nomeados para a prática pedagógica de coadjuvação letiva e para a participação em atividade pedagógica do orientador cooperante. Tendo sido assinado pelo orientador científico, pelo orientador cooperante e pela professora estagiária, este documento foi escrito com vista a integrar a aluna estagiária na comunidade da instituição de acolhimento.

Dado que este plano foi redigido no início do ano letivo, houve algumas atividades previstas que não foram possíveis de se concretizar, nomeadamente o *Concerto*

*Temático Leo Brouwer e o Estágio de Orquestra de Guitarras*. No primeiro caso, o facto de a maior parte dos alunos não ter conseguido preparar na íntegra a peça do compositor para o qual o concerto era dedicado, fez com que o mesmo não se pudesse realizar. Quanto ao estágio de orquestra, este acabou por não se efetuar em três dias seguidos como estava previsto, mas sim em três dias com períodos espaçados, tendo a apresentação final da orquestra ocorrido na Gala dos 90 anos do CMSM.

#### 1. Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	Martim Araújo Lima Silva Leal	5º ano (1ºGrau)	5ª feira – 14h15	
2	Sofia Lourenço Pregal de Mesquita	8º Ano (4º Grau)	5ª feira – 15h00	
3	Leonor Meses Neto	5º ano (1ºGrau)	5ª feira – 19h15	

Nota: o aluno estagiário deverá ser responsável pela coadjuvação letiva de 2 a 4 alunos (preferencialmente 3), ou 1 a 3 turmas (preferencialmente 2) dentro do horário do Orientador Cooperante

**Figura 8.** Identificação dos alunos nomeados para a Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva.

#### 2. Participação em atividade pedagógica do Orientador Cooperante

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	Nuno Bizarro Machado Moreira	8º ano (4ºGrau)	5ª feira – 16h45	
2	Rodrigo Borges Braga	5º ano (5ºGrau)	5ª feira – 17h30	

Nota: o aluno estagiário deverá assistir a atividade letiva do seu orientador cooperante num conjunto de 2 alunos ou 1 turma dentro do horário proposto

**Figura 9.** Identificação dos alunos nomeados para a Participação em Atividade Pedagógica do Orientador Cooperante.

#### 3. Organização de Atividades

	Atividade	Dia/hora prevista	Observações/ descrição
1	Master-Classe com Pedro Rodrigues	27 e 28 de Janeiro 2018	
2	Sessão de Audição Comentada	Final do mês de Março	
3	Atividade relacionada com a celebração dos 90 anos do CMSM	Início do mês de Março	

Nota: o aluno estagiário deverá organizar entre 2 a 3 atividades de entre audições, master-classes, seminários, workshops ou outras atividades pertinentes tanto na Universidade como na Instituição de Acolhimento sabendo que os eventos propostos deverão contribuir para a dinamização da comunidade escolar

**Figura 10.** Atividades a organizar no âmbito de estágio.

#### 4. Participação Ativa em Ações a realizar no âmbito do Estágio

	Atividade	Dia/hora prevista	Observações/descrição
1	Audição de Classe	02/12/2017	Concerto a realizar na loja Porto Guitarra.
2	Concerto Temático Leo Brouwer	13/12/2017	Concerto a realizar no CMSM.
3	Estágio Orquestra de Guitarras	27, 28 e 29 de Março	Estágio intensivo com vista à preparação de um concerto no dia 29 de Março.

Nota: o aluno estagiário deverá participar ativamente num conjunto de entre 2 a 3 atividades, nomeadamente audições, workshops, seminários, concursos, festivais de música e outras atividades a realizar seja na Universidade, na Instituição de Acolhimento ou outra

**Figura 11.** Participação ativa em atividades a realizar no âmbito de estágio.

## **4.2. Perfil artístico e pedagógico-didático do Orientador Cooperante**

O professor Hugo Simões iniciou os seus estudos musicais no Orfeão de Leiria com o professor José Mesquita Lopes. É Licenciado em Ensino de Música (Pré-Bolonha) - área específica de Guitarra, pela Universidade de Aveiro, sob a orientação dos professores Josep Zsapka e Paulo Vaz de Carvalho e Pós-graduado em Administração Escolar, pelo Instituto Superior de Educação e Trabalho do Porto, e em Ciências da Educação, pela Universidade de Aveiro.

Com vasta experiência, tanto como guitarrista como enquanto docente, tem-se apresentado a solo e integrado diversas formações de música de câmara. Os seus alunos têm conquistado vários prémios em competições nacionais e internacionais, tendo ingressado em escolas conceituadas como a Universidade de Aveiro, o Conservatorium Maastricht (Holanda), Conservatório Superior de Música de Vigo (Espanha) e a Guildhall School of Music & Drama (Reino Unido).

Tendo por base as aulas observadas, foi possível constatar a sua capacidade de criar um ambiente saudável com os alunos, respeitando sempre a individualidade de cada aluno, desde a escolha do repertório à metodologia utilizada. Como orientador, mostrou-se sempre disponível para me ajudar, fornecendo-me ferramentas que me foram muito úteis não só para a realização do estágio e do projeto educativo, como também para o futuro da minha vida profissional. Tudo isto tornou propício um ambiente saudável e de aprendizagem, tanto para os alunos como para mim.

## **4.3. Caracterização dos alunos envolvidos**

- Alunos no âmbito da Participação em Atividade Pedagógica da Orientador Cooperante

### Aluno A

O aluno A encontrava-se no 1º grau e no seu percurso ao longo do ano letivo é possível verificar-se vários progressos, tanto ao nível técnico como musical. Na componente técnica, e no que concerne à técnica da mão direita, o aluno sentiu algumas dificuldades quando, no segundo semestre, começou a tocar peças que era necessário tocar duas cordas ao mesmo tempo. A repetição de dedos era frequente e a colocação da mão não era, muitas vezes, a mais adequada. Na técnica

da mão esquerda, por vezes não respeitava a digitação e a postura e colocação da mão não eram favoráveis. Este facto deve-se essencialmente à má colocação do polegar e à pouca articulação dos dedos, não existindo a perpendicularidade necessária entre os dedos e as cordas. Por outro lado, onde o aluno mostrou uma evolução acentuada na capacidade de leitura, tanto nas notas da partitura como na correspondência destas na guitarra. A postura era aceitável, apesar de por vezes ser necessário chamar a atenção para o posicionamento da guitarra e para a verticalidade do tronco.

Era notório o acompanhamento dos encarregados de educação no estudo em casa, contudo a regularidade desse estudo oscilou ao longo do ano, havendo períodos em que o aluno revelava alguma falta de estudo. Ainda assim, foi sempre um aluno motivado para aprender, apesar de por vezes ter alguma dificuldade em manter a concentração no decorrer da aula.

#### Aluno B

O aluno B frequentava o 4º grau e, apesar da notória falta de estudo, revelou alguns progressos ao longo do ano letivo. A capacidade de leitura era aceitável para o grau em que se encontrava, assim como a postura. Contudo, no que concerne à técnica do instrumento, eram visíveis várias lacunas. A técnica da mão direita era onde este aspeto se evidenciava mais e, por esse motivo, foram realizados vários exercícios para colmatar esta dificuldade ao longo do ano, verificando-se uma ligeira melhoria no final. A colocação da mão e do braço era muitas das vezes defeituosa, causando problemas ao nível da qualidade de som e na tensão desnecessária que daí advinha. Outro fator que impediu o avanço no que respeita à qualidade sonora, foi o facto de o aluno não tocar com unhas, apesar da insistência feita por mim e por parte do orientador cooperante. Na técnica da mão esquerda, o discente tinha dificuldade na execução de barras, dado o excesso de tensão muscular que exercia nesta mão. A colocação da mão e a articulação dos dedos era aceitável, apesar de algumas vezes ser necessária uma chamada de atenção para estes pormenores.

Eram notórias as potencialidades do aluno, contudo a falta de estudo revelada ao longo do ano não fez com os seus progressos fossem muito significativos.

### Aluno C

O aluno C, não obstante o facto de ser o primeiro ano que tinha contacto com o instrumento (aluno do 1º grau), revelou muitos problemas a todos os níveis. A falta de estudo era evidente pois era necessário repetir quase tudo o que foi abordado na aula anterior.

As dificuldades mais visíveis centravam-se na coordenação entre a mão direita e a mão esquerda e na leitura e memorização. Tanto a leitura das notas na partitura como a sua correspondência na guitarra, eram um obstáculo para o discente, assim como a identificação e assimilação ritmo e a pulsação. Apesar de a postura corporal ser minimamente aceitável, a técnica da mão esquerda revelava problemas no referente à colocação dos dedos e à sua articulação.

- Alunos no âmbito da Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva

### Aluno D

O aluno D frequentava o 4º grau e detinha de ótimas capacidades técnicas e musicais. Os níveis de motivação eram notáveis, bem como o trabalho de estudo em casa. Apesar de algumas dificuldades ao nível da leitura, as capacidades de resposta do aluno às tarefas e desafios que lhes eram propostos eram notáveis.

O interesse pela aprendizagem e a autorregulação do discente foi visível ao longo do ano letivo, tanto no empenho demonstrado como no facto de trazer repertório novo para as aulas e a vontade de compor uma peça sua.

### Aluno E

O aluno E frequentava o 5º grau e detinha de boas capacidades, tanto ao nível técnico como ao nível musical. As suas dificuldades centravam-se na colocação da mão direita, tendo sido realizados ao longo do ano letivo vários exercícios que tinham por objetivo colmatar esta lacuna. Ainda assim, apesar de a qualidade sonora por vezes não ser a melhor, o aluno tinha uma boa sensibilidade musical.

Apesar de algumas dificuldades quanto à leitura de partituras, o discente tinha uma boa capacidade de resposta durante as aulas através da imitação do professor orientador. O aluno concluiu o curso básico obtendo novamente o primeiro prêmio no Concurso Interno de Mérito.

#### **4.4. Descrição dos relatórios**

Os relatórios das aulas lecionadas e assistidas da Prática de Ensino Supervisionada estão sequenciados cronologicamente aluno a aluno e pretendem descrever todos os acontecimentos sucedidos durante as aulas. Para uma melhor identificação e organização, no início de cada relatório consta um cabeçalho onde é possível observar:

- Instituição de acolhimento;
- Identificação do aluno;
- Grau de escolaridade do aluno;
- Designação da disciplina;
- Período do ano letivo;
- Número do relatório;
- Data;
- Identificação de aula assistida ou aula lecionada.

Em cada relatório constam duas partes. A primeira relata os acontecimentos da aula, bem como os exercícios realizados. A segunda parte consiste numa pequena síntese das competências desenvolvidas, das estratégias utilizadas e das dificuldades apresentadas pelo aluno.

Todos os relatórios encontram-se anexados a esta dissertação. Apresenta-se de seguida um exemplo de um relatório de uma aula lecionada do aluno A.

## Relatório de Aula

<u>Aluno:</u> A		
<u>Escola:</u> CMSM	<u>Disciplina:</u> Guitarra	<u>Nível:</u> 1º grau
<u>Período:</u> 1º Período	<u>Aula:</u> 3 (Lecionada)	<u>Dia:</u> 26/10/2017

No início da aula, à medida que a professora ia tocando notas de forma aleatória (dentro da escala de Dó Maior na primeira posição), o aluno dizia o nome das mesmas. É de salientar que o aluno já diz de forma mais acertada e rápida o nome das notas, o que torna a leitura mais rápida e eficaz.

De seguida foi realizado o exercício de articulação da mão esquerda apresentado na figura abaixo. O aluno continua a ter algumas dificuldades em manter o polegar da mão esquerda numa posição correta, no entanto verifica-se lentamente uma evolução positiva. Este exercício serviu também como um pequeno aquecimento antes de começar a trabalhar as peças do aluno. Foi realizado na quinta posição pois o espaço entre os trastes é mais pequeno e, na repetição do mesmo, foram feitas outras combinações na digitação da mão esquerda, tais como 2-3, 3-4 e 2-4.



**Exercício 1.** Exercício de articulação para a mão esquerda nº1.

Depois seguiu-se o estudo da peça que o aluno estava de momento a trabalhar - *Peça nº19: Valse Champêtre* do compositor Francis Kleinjans. A parte A já está consolidada, lida e quase memorizada, tendo sido notório o estudo por parte do aluno. A parte B foi lida e estudada em aula. Com vista à memorização da parte B, esta foi tocada pelo aluno várias vezes sem partitura e sempre que havia algum engano o aluno voltava a repetir toda a secção. A resposta a esta estratégia foi positiva embora houvesse, por vezes, algumas notas erradas. Outra estratégia frequentemente utilizada pela professora ao longo da aula foi tocar ao mesmo tempo que o aluno, ajudando-o deste modo a manter a pulsação e ter perceção das dinâmicas da peça. No final da aula, o aluno conseguiu tocar sozinho a peça do início ao fim, com as repetições, apesar de ter dificuldades em manter a pulsação corretamente e de, por vezes, se enganar nas notas.



As dificuldades do aluno ao longo da aula foram várias, entre elas:

- Manter a pulsação ao longo da peça;
- Articular dedos da mão esquerda;
- Posição e postura corporal;
- Não repetir dedos da mão direita.

#### Síntese da aula

<b>Peças Abordadas</b>	<b>Competências Desenvolvidas</b>	<b>Dificuldades Apresentadas</b>	<b>Estratégias Realizadas</b>
<b><i>Peça nº19: Valse Champêtre</i></b>	- Técnica da mão esquerda; - Técnicas de leitura e memorização.	- Manter a pulsação; - Articulação da mão esquerda; - Postura; - Digitação da mão direita.	- Tocar ao mesmo tempo que o aluno.

#### **4.5. Descrição das planificações**

A realização prévia de planificações de aulas ajudou-me a organizar e sequencializar de forma mais eficiente todos os conteúdos, conceitos e estratégias que queria abordar nas aulas que lecionei. Dado que cada aluno tem o seu ritmo de trabalho e as suas dificuldades específicas, planificar cada uma das aulas tornou-se essencial para me adaptar às necessidades de cada um dos alunos.

Tal como acontece nos relatórios, todas as planificações estão sequenciadas cronologicamente, aluno a aluno, e apresentam um cabeçalho inicial onde se pode observar:

- Instituição de acolhimento;
- Identificação do aluno;
- Grau de escolaridade do aluno;
- Designação da disciplina;
- Período do ano letivo;
- Número da planificação;
- Data.

Em cada uma das planificações constam quatro parâmetros:

- Programa;
- Conteúdos;
- Objetivos por domínios de aprendizagem;
- Estratégias e metodologias a aplicar.

No primeiro parâmetro são mostradas as obras/peças que irão ser trabalhadas ao longo da aula. No parâmetro relativo aos conteúdos constam os assuntos técnicos e/ou musicais a abordar durante a aula. Os objetivos estão subdivididos em três domínios de aprendizagem: domínio cognitivo, domínio psico-motor e domínio socio-afetivo. Por último, as estratégias e metodologias a adotar estão sequencializadas com recurso ao tempo previsto para a realização de cada uma das estratégias e metodologias.

Todas as planificações estão anexadas a esta dissertação, apresentando-se de seguida um exemplo de uma planificação de uma aula correspondente ao aluno A.

## Planificação de Aula

Aluno: A

Escola: CMSM

Disciplina: Guitarra

Nível: 1º grau

Período: 1º Período

Aula: 3

Dia: 26/10/2017

### Programa

*Peça nº19: Valse Champêtre*

### Conteúdos

Posição corporal e postura

Digitação da mão esquerda e da mão direita

Posição e técnica da mão esquerda e da mão direita

Leitura e técnicas de memorização

### Objetivos por domínios de Aprendizagem

#### Cognitivo

- Desenvolver a capacidade de leitura e memorização;
- Desenvolver a agógica musical.

#### Psico-motor

- Desenvolvimento da percepção e domínio de uma postura correta perante o instrumento;
- Desenvolvimento da componente técnica do instrumento – articulação da mão esquerda e digitação da mão direita;
- Interiorização da noção de pulsação;
- Compreensão de todas as linhas da peça – baixo, acompanhamento e melodia.

#### Sócio afetivo

- Criar hábitos de estudo regulares;
- Haver uma maior familiarização para com o repertório em estudo.

Estratégias a adotar	Duração
<p><u>Técnica de leitura:</u> A aluna decifra quais as notas que a professora toca alternadamente na guitarra e algumas notas na partitura apontadas pela professora.</p> <p><u>Técnica da mão esquerda:</u> Exercício de articulação na quinta posição.</p>	10 minutos
<p><u>Valse Champêtre:</u> A professora toca a peça do início ao fim e, de seguida, o aluno toca a primeira secção da peça. Memorização da primeira secção da peça. Análise sobre o que pode ser melhorado.</p>	20 minutos
<p><u>Valse Champêtre:</u> Leitura da segunda secção da peça, tendo em conta as digitações da mão direita e da mão esquerda.</p>	15 minutos

#### **4.6. Descrição das atividades realizadas**

Tal como está presente no Projeto Educativo do CMSM, as “audições são apresentações públicas do trabalho desenvolvido durante as aulas e são de carácter extracurricular”<sup>89</sup>. Estas apresentações em público acarretam para o aluno uma responsabilidade acrescida, fazendo com que este se dedique mais ao instrumento facilitando, assim, o seu desenvolvimento técnico e artístico. Como tal, foram realizadas ao longo do ano várias audições, cujo relatórios se encontram anexados a esta dissertação – Semana de Audições do mês de dezembro, audição de guitarra na loja Porto Guitarra, Orquestra de Guitarras na Gala dos 90 anos do CMSM.

Outra atividade que se revelou bastante enriquecedora para o desenvolvimento artístico e pessoal dos alunos de guitarra do CMSM foi o Curso de Guitarra com o professor Pedro Rodrigues. O contacto com profissionais de música externos à instituição elevou os níveis de motivação dos alunos, assim como proporcionou aos mesmos um ambiente propício à aprendizagem.

##### ➤ Semana de audições – mês de dezembro

Integrada na Semana de Audições, a audição que se descreve decorreu no Cinema Nun’Alvares, no dia 14 de dezembro de 2017, pelas 19 horas. Todos os alunos participantes na audição fazem parte da instituição Curso de Música Silva Monteiro e pertencem às classes dos professores Álvaro Teixeira Lopes, Andreia Costa, Eliseu Silva, Hugo Simões, Luís Costa, Monika Streitová e Vitor Gomes. Dos alunos que estão incluídos na Prática de Ensino Supervisionada constavam no programa a aluna Sofia Neto e o aluno Rodrigo Braga, contudo a aluna Sofia Neto acabou por não comparecer.

##### ➤ Audição de guitarra na Porto Guitarra

Esta audição, intitulada Recitais de Guitarra Clássica, decorreu na loja Porto Guitarra no dia 16 de dezembro de 2017, pelas 19 horas. A Porto Guitarra é uma loja de instrumentos musicais – e diversos artigos relacionados com a guitarra – situada na baixa do Porto, no Largo dos Loios. Todos os alunos participantes na audição fazem parte da instituição Curso de Música Silva Monteiro e pertencem às

---

<sup>89</sup> Consultado em *Projeto Educativo do CMSM* do ano letivo 2017/2018, p.8.

classes de guitarra dos professores Hugo Simões, Rita Barbosa e Francisco Berény. A duração da audição foi de aproximadamente 45 minutos, sendo que constavam no programa da audição um total de treze alunos. Destes treze, três não compareceram. O grau de escolaridade dos alunos participantes variava entre a Iniciação I e o 5º grau, tendo sido interpretadas obras de Francis Kleynjans, Ferdinando Carulli, Thierry Tisserand, Stefan Soewandi, Leo Brouwer e Máximo Diego Pujol.

➤ Concerto Cerimónia dos 90 anos do CMSM

A orquestra de Guitarras foi formada propositadamente para o Concerto de Comemoração dos 90 anos CMSM, tendo os professores do CMSM escolhido os melhores alunos de cada classe para a integrar. O propósito principal foi de fomentar nos alunos o gosto pela prática musical em conjunto, para se poder formar no próximo ano letivo uma Orquestra de Guitarras com atividade regular.

➤ Curso de Guitarra com o professor Pedro Rodrigues

O Curso de Guitarra com o professor Pedro Rodrigues decorreu durante os dias 27 e 28 de janeiro nas instalações do Curso de Música Silva Monteiro e foi destinado a alunos de escolas do ensino especializado da música. Um dos principais objetivos desta atividade foi oferecer a oportunidade aos alunos de contactar com músicos profissionais de renome internacional. Participaram 10 alunos do Curso de Música Silva Monteiro, assim como alunos de outras academias e instituições de ensino superior. Os momentos de contacto com outras realidades revelaram-se bastante enriquecedores para todos os participantes.

## Reflexões Finais

Neste último capítulo pretendo registar as minhas reflexões e conclusões acerca do trabalho realizado ao longo da redação desta dissertação e da implementação, construção e idealização do projeto educativo.

Numa fase inicial, com a leitura de várias fontes bibliográficas, pude compreender e alargar os meus conhecimentos acerca da estética minimalista, tanto na área musical como em campos artísticos distintos. Por outro lado, o estudo aprofundado dos autores Abel Carlevaro e Hubert Kappel revelou-se bastante útil, não só para a minha carreira profissional como educadora, como também para a minha carreira artística. Deste modo, a redação do primeiro capítulo fez com que a idealização e construção do caderno de exercícios se fosse concretizando à medida que os conhecimentos eram aprofundados, tornando mais clara a finalidade e objetividade de cada exercício.

No que respeita ao projeto educativo, como balanço final pode-se destacar pontos positivos e negativos. O facto de associar uma estética artística específica ao estudo de um instrumento, faz com que o caderno *less is more* constitua uma ferramenta pedagógica que abrange, não apenas conteúdos técnicos e musicais do instrumento, como também um alargar do conhecimento, no caso, da estética minimal. Contudo, gostaria de ter obtido resultados mais concretos e precisos quanto à evolução da técnica instrumental dos participantes, através da execução dos exercícios durante um maior período de tempo. Ainda assim, realço o interesse didático do projeto, que pretende desenvolver a técnica guitarrística tendo como recurso obras de compositores associados à música minimalista.

Uma outra componente presente nesta dissertação – Prática de Ensino Supervisionada – revelou-se uma experiência muito importante, não só para o meu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, como também para a implementação do projeto educativo. Tendo sido a primeira vez que desempenhei o papel de professora, tive oportunidade de aprender várias estratégias e metodologias de ensino, bem como diversas formas de contactar com os alunos, estimulando a sua motivação e um ambiente propício à sua aprendizagem. Neste ponto, é-me importante salientar todo o apoio e disponibilidade do professor orientador Hugo Simões, que ao longo do ano letivo me transmitiu vários ensinamentos que me fizeram crescer enquanto pessoa e professora.

Quanto ao meu desempenho, julgo que foi melhorando ao longo do ano letivo. Tanto nas aulas assistidas como nas aulas lecionadas, o material didático proporcionado e as críticas construtivas do orientador cooperante foram fundamentais para o aprimorar das minhas capacidades enquanto professora de guitarra clássica. Embora considere que obtive bons resultados no que concerne à comunicação com os alunos, considero que posso ainda melhorar utilizando estratégias mais variadas e, na abordagem a problemas técnicos, utilizar uma linguagem mais precisa.

Durante o período de estágio tive também oportunidade de participar em diversas atividades que se dirigiam para a comunidade do Curso de música Silva Monteiro, nas quais pude compreender a logística da organização de uma atividade pedagógica. Aqui, realço o bom funcionamento desta instituição, assim como a boa receptividade com que me acolheram.



## Referências Bibliográficas

- Artner, A. G. (2008, Abril 18). Understanding Minimalist art. *Chicago Tribune*. Chicago.
- Becker, J. (2016). *The More of Less: Finding the Life You Want Under Everything You Own* (1ª Edição). Colorado: WaterBrook Press.
- Betancourt, R. (sem data). A Close Encounter with Leo Brouwer.
- Branson, M. (2011). *Minimalism and the guitar*. Western Australian Academy of Performing Arts.
- Bruner, R. F. (2001). Repetition is the First Principle of All Learning, (November), 1–4.
- Carl, R. (2009). *Terry Riley's In C*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Carlevaro, A. (1967). *Abel Carlevaro, Serie Didactica para Guitarra: Cuaderno 2 - Técnica de la mano derecha*. Buenos Aires: Barry Buenos Aires.
- Carlevaro, A. (1975). *Abel Carlevaro, Serie Didactica para Guitarra: Cuaderno 4 - Técnica de la mano izquierda (conclusión)*. Buenos Aires: Barry Buenos Aires.
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la Guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry Editorial.
- Claiborne, B. (2008). Philip Glass: Complex Minimalist.
- Clark, R. C. (2014). *American literary minimalism* (1ª Edição). Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Colannino, J., Gómez, F., & Toussaint, G. (2009). Analysis of Emergent Beat-Class Sets in Steve Reich's «Clapping Music» and the Yoruba Bell Timeline. *Perspectives of New Music*, 47(1), 111–134.
- Fink, R. (2005). *Repeating Ourselves: American minimal music as cultural practice*. *Music and Letters* (Vol. 89). Berkeley: University of California Press.

- Gera, S. (2013). *Essay for History of Architecture* (No. 08616901611). Sushant School of Art and Architecture.
- Glass, P., & Jones, R. T. (1987). *Music by Philip Glass*. (R. T. Jones, Ed.) (Ilustrada). Nova Iorque: Harper & Row.
- Hallam, S., Cross, I., & Thaut, M. (2009). *Oxford Handbook of Music Psychology*. (S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut, Eds.). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Heathcote, E. (2010). The benefits of minimalism in architecture. Obtido 31 de Maio de 2018, de <https://www.ft.com/content/4b8167de-c1ea-11df-9d90-00144feab49a>
- Hemingway, E. (1977). *Death in the afternoon*. Nova Iorque: Panther Books.
- Hintzman, D. L. (2010). How does repetition affect memory? Evidence from judgments of recency. *Memory and Cognition*, 38(1), 102–115.
- Käppel, H. (2016). *The Bible of Classical Guitar Technique*. AMA Verlag.
- Kostelanetz, R., & Flemming, R. (1997). *Writings on Glass : Essays, Interviews, Criticism*. (R. Flemming & R. Kostelanetz, Eds.). EUA: University of California Press.
- Mertens, W. (1983). *American Minimal Music*. Londres: Kahn & Averill.
- Michel, K. (2015). With Artist Frank Stella, What You See Is What You See. Obtido de <https://www.npr.org/2015/12/26/460862565/with-artist-frank-stella-what-you-see-is-what-you-see>
- Millburn, J., & Nicodemus, R. (2015). *Minimalism: Live a Meaningful Life*. EUA: Asymmetrical Press.
- Moore, T. (1981). Interview: Philip Glass. Obtido de <http://thomasmoore.info/interview-philip-glass/>
- Moursund, D. (2016). Minimalism in Education. Obtido de [http://iaepedia.org/Minimalism\\_in\\_Education](http://iaepedia.org/Minimalism_in_Education)

- Museum of Modern Art New York. (1959). *Sixteen Americans*. (D. C. Miller, Ed.). Nova Iorque: The Museum of Modern Art. Obtido de [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2877\\_300062200.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2877_300062200.pdf)
- Potter, K. (2000). *Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Reich, S. (2002). *Writings on Music: 1965-2000*. (Paul Hillier, Ed.). EUA: Oxford University Press.
- Salzman, E. (2001). *TWENTIETH-CENTURY MUSIC An Introduction*. (D. Evett, C. T. Johnson, L. A. Lawrie, & B. D. Smith, Eds.) (4ª Edição). EUA: Prentice Hall.
- Schwartz, E., & Godfrey, D. (1993). *Music Since 1945 : Issues, Materials, and Literature*. Nova York: Schirmer Books.
- Schwarz, K. R. (1996). *Minimalists*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Strickland, E. (1993). *Minimalism: Origins* (1ª Edição). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music: The Late Twentieth Century*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Tosone, J. (2000). *Classical Guitarists: Conversations* (Ilustrada). EUA: McFarland & Company.
- Warburton, D. (1988). A Working Terminology for Minimal Music. *Intégral*, 2, 135–159. <https://doi.org/10.2307/40213909>

## **Lista de Anexos**

**Anexo I** Projeto Educativo – Caderno de exercícios: *less is more* ..... 95

### **Anexos CD 1**

- Anexo do caderno de exercícios *less is more*.

### **Anexos CD 2**

- **Anexo A:** Relatórios de aulas assistidas e lecionadas em contexto da Prática de Ensino Supervisionada
- **Anexo B:** Planificações de aulas lecionadas em contexto da Prática de Ensino Supervisionada
- **Anexo C:** Relatórios de atividades organizadas e participadas em contexto de Prática de Ensino Supervisionada



# **ANEXOS**

# Anexo I

**Projeto Educativo – Caderno de exercícios**

*less is more*

# less is more

Lara Fernandes Nunes

Ilustração e Fotografia  
Dolores Nunes





## ÍNDICE

Nota Introdutória .....	2
-------------------------	---

### CAPÍTULO Nº 1

Postura Corporal .....	5
Técnica da Mão Direita .....	6
Técnica da Mão Esquerda.....	9

### CAPÍTULO Nº 2

1. <i>Clapping Music</i> de Steve Reich.....	12
2. <i>Electric Counterpoint I</i> de Steve Reich .....	15
3. <i>Electric Counterpoint II</i> de Steve Reich .....	18
4. <i>Electric Counterpoint III</i> de Steve Reich .....	22
5. <i>Opening</i> de Philip Glass.....	25
6. <i>Metamorphosis I e Metamorphosis V</i> de Philip Glass.....	28
7. <i>Metamorphosis II</i> de Philip Glass .....	31
8. <i>Metamorphosis III</i> de Philip Glass .....	34
9. <i>Metamorphosis IV</i> de Philip Glass.....	37
10. <i>In C</i> de Terry Riley .....	40

### CAPÍTULO Nº 3

Transcrição de *Clapping Music* de Steve Reich

Transcrição de *Opening* de Philip Glass

Transcrição de *Metamorphosis* de Philip Glass

## NOTA INTRODUTÓRIA

*"If I had eight hours to chop down a tree, I'd spend six sharpening my axe."*

Abraham Lincoln

A execução técnica aliada à interpretação personifica a performance musical. Numa abordagem metafórica, podemos afirmar que o cérebro aliado ao coração resulta numa performance musical. Por vezes, o estudo da técnica instrumental, que tem em vista a mecanização de vários gestos e pormenores técnicos associados a cada instrumento, é dissociado da componente musical e expressiva. Dado as extensas horas que são empregues a esta componente, o estudo pode tornar-se maçador, na medida em que não existe uma interação entre a técnica e a música, entre o cérebro e o coração. Esta realidade, torna o estudo menos eficiente e, por conseguinte, menos produtivo. Não quero com isto dizer que o estudo da técnica deve ser menosprezado. Este, para além de uma maior segurança e agilidade na execução de um instrumento, definitivamente contribui para um aperfeiçoamento da interpretação musical de uma obra. Contudo, na minha perspetiva, a dissociação entre a mecanização de processos técnicos e a componente expressiva pode deslocar o foco do instrumentista, que, a meu ver, deve ser fazer música.

Este último ponto remete-nos para a estética minimalista. Um dos princípios deste movimento é focar e direcionar toda a atenção para aquilo que cada um de nós considera importante e essencial para a sua felicidade. Posto isto, dada a complexidade de tocar um instrumento e a enorme quantidade de pormenores técnicos/musicais que se tem de ter em conta no ato de tocar, torna-se relevante focalizar a atenção em cada uma das ações, tendo como objetivo fazer música. Através da redução da quantidade de informação, essa focalização vai permitir o desenvolvimento e o aprimorar de cada pormenor técnico do instrumento e, por conseguinte, dará ao instrumentista uma maior segurança e confiança na interpretação de uma obra. Desta forma, e visto que um dos princípios da música minimal consiste na redução da quantidade de informação, pretende-se que este caderno de exercícios ajude o aluno a aprimorar a sua técnica/musicalidade através dessa redução.

O presente caderno contém um conjunto de exercícios cujo conteúdo foi retirado de obras minimalistas de três compositores influentes no campo da estética minimal – Steve Reich, Philip Glass e Terry Riley. Estes pretendem desenvolver várias especificidades técnicas e musicais da guitarra clássica, tais como a técnica e a posição

de ambas as mãos. Como complemento aos exercícios, no início do caderno é exposta uma breve contextualização teórica sobre a postura corporal, a técnica da mão direita e a técnica da mão esquerda. Este capítulo foi escrito consoante a minha perspetiva acerca dos conteúdos que nele são abordados, sendo que esta deriva da minha experiência enquanto aluna e para sempre aprendiz de guitarra clássica. No último capítulo estão presentes as transcrições da obra *Clapping Music* de Steve Reich e das obras *Opening* e *Metamorphosis* de Philip Glass. Em anexo a este caderno encontra-se também um CD com a interpretação das obras que estão contempladas no mesmo.


Posto isto, espera-se que este caderno sirva como uma ferramenta útil e diversificada para uma aprendizagem organizada e eficiente.

A autora,

A handwritten signature in black ink that reads "Lara Fernandes Nunes". The signature is written in a cursive, flowing style.



# Capítulo 1



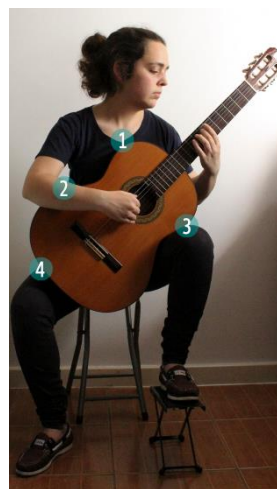
## ➤ POSTURA CORPORAL

Desde o início da aprendizagem de um qualquer instrumento, é fundamental prestar atenção à postura corporal, não só tendo em vista uma melhor qualidade sonora e técnica, como também a prevenção de lesões. Dado que a fisionomia varia de pessoa para pessoa, a postura é um fator que deriva de executante para executante, sendo que cada um deles deve descobrir qual a postura em que se sente mais confortável. Contudo, existem vários princípios comuns a todos os guitarristas, que serão abordados de seguida.

A guitarra e o corpo do executante devem formar uma única fonte sonora, permitindo uma maior e mais profunda interação e conexão com o instrumento. Para tal, existem vários pontos a ter em conta, tais como: os pontos de contacto entre a guitarra e o corpo do executante, o ângulo de inclinação da guitarra e a posição corporal do guitarrista.

Ao observar a postura de um guitarrista é possível verificar quatro pontos de contacto entre o instrumento e o corpo do executante:

1. Peito
2. Braço direito
3. Perna esquerda
4. Perna direita



**Ilustração 1.** Pontos de contacto entre a guitarra e o corpo do executante.

Na zona do peito (1), a guitarra deve estar colocada cerca de 15 a 20 cm do queixo, sendo este um número variável consoante o executante. A zona de contacto com o braço direito (2) varia conforme as ações da mão direita (por exemplo, mudanças de timbre ou dinâmicas). Ainda assim, deve se evitar levantar o ombro ou o braço, sendo que este último deve estar pousado no instrumento com o seu peso natural, isto é, sem aplicar uma pressão muscular extra.

Os pontos de contacto 3 e 4, respetivos às pernas direita e esquerda, estão intimamente ligados com o ângulo de inclinação da guitarra. Apesar de ser um fator que varia conforme o instrumentista, pode-se fazer aqui uma analogia. Imaginando o executante e o instrumento como um relógio, as cravelhas devem estar dirigidas sensivelmente perto das 2 horas, fazendo assim um ângulo de 45°, aproximadamente.

## ➤ TÉCNICA DA MÃO DIREITA

A mão direita está intimamente ligada à produção e à emissão sonora. Dada a sua importância torna-se essencial refletir acerca da sua posição e das suas ações. Sugere-se então a utilização de um espelho, com vista à observação da posição e das ações desta mão.

### Posição

Existem vários fatores a ter em conta no que diz respeito à posição desta mão.

- i. O pulso deve ser o ponto mais alto da linha formada pelo antebraço e pela mão.



**Ilustração 2.** Posição do pulso.

- ii. O antebraço e o dorso da mão devem formar uma linha reta.



**Ilustração 3.** Linha reta formada pelo antebraço e o dorso da mão.

- iii. O polegar deve estar posicionado a uma distância de cerca de 1 cm dos dedos indicador, médio e anelar.



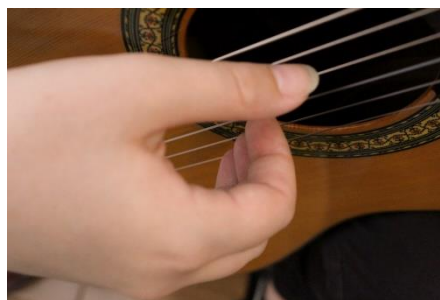
**Ilustração 4.** Distância entre o polegar e os dedos indicador, médio e anelar.

- iv. Os dedos indicador, médio e anelar devem formar um semicírculo através das três articulações que os constituem (base, meio e fim).



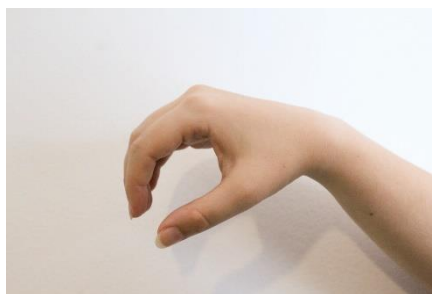
**Ilustração 5.** Semicírculo formado pelos dedos indicador, médio e anelar.

- v. As pontas dos dedos indicador, médio e anelar devem formar uma linha reta.



**Ilustração 6.** Linha reta formada pelos dedos indicador, médio e anelar.

- vi. A posição do polegar e dos dedos indicador, médio e anelar devem formar um “O”, tal como se pode observar na ilustração 7.



**Ilustração 7.** Forma da MD.

- vii. A articulação base do indicador deve estar disposta perpendicularmente à terceira corda (Sol), a do médio à segunda corda (Si) e a do anelar à primeira corda (Mi).

## **Ações**

Numa fase inicial, torna-se essencial distinguir as ações de tocar com apoio e sem apoio. Em ambas, a resistência da corda aumenta, no entanto carácter sonoro é diferente. Quando se toca sem apoio, as três articulações do dedo devem estar ligeiramente tensas e dobradas, sendo que o dedo que ataca a corda move-se ligeiramente em direção à palma da mão, sem tocar na corda adjacente. Por outro lado, quando se toca apoiado, as três articulações devem estar ligeiramente tensas e dobradas (não tanto como quando se toca sem apoio), sendo que o dedo que ataca a corda fica em repouso na corda adjacente, com a parte superior da ponta do dedo.

O descanso e a imobilidade dos dedos que não atuam é tão importante como o movimento efetuado pelos dedos que se encontram em ação. Isto remete para outro aspeto que é importante referir - a individualidade e a independência dos dedos da mão direita. Estes fatores tornam-se essenciais para uma maior destreza e segurança na execução do instrumento.



## ➤ TÉCNICA DA MÃO ESQUERDA

Dado que a fisionomia, nomeadamente o tamanho das mãos, difere de pessoa para pessoa, torna-se difícil fixar uma técnica e/ou uma posição como sendo universal. Posto isto, vários guitarristas e pedagogos refletiram sobre qual a posição e técnica mais adequada, manifestando diversas abordagens sobre esta temática.

### Posição

Apesar das diversas possibilidades e pontos de vista, é possível estabelecer alguns pontos fundamentais no que diz respeito à posição desta mão, entre os quais:

- i. O cotovelo e o braço nunca devem estar rígidos, pois complementam o movimento vertical e horizontal efetuado pela mão e pelos dedos.
- ii. A parte de trás (costas) da mão esquerda e o antebraço devem formar uma linha reta, permitindo ao pulso uma posição estável e confortável.
- iii. O polegar deve ter liberdade para se movimentar, sendo que a pressão feita por este deve ser ligeira e mínima.
- iv. A base do polegar deve formar uma perpendicular em relação ao dedo 2.
- v. Os dedos 1, 2, 3 e 4 devem permanecer sempre próximos ao braço da guitarra, mesmo quando não estão em ação.



**Ilustração 8.** Posição longitudinal.

Existem também três posições possíveis da mão esquerda: posição longitudinal, posição transversal e posições mistas. Na posição longitudinal, os dedos são colocados um em cada espaço (ver Ilustração 8.). Na posição transversal, os dedos são colocados de modo a que dois ou mais dedos ocupem um mesmo espaço, em cordas diferentes (ver Ilustração 10.). Por último, as posições mistas permitem que a mão adote as duas posições já mencionadas (longitudinal e transversal) em simultâneo (ver Ilustração 9.).



**Ilustração 9.** Posição Mista.



**Ilustração 10.**  
Posição Transversal.

## **Ações**


No que respeita às ações da mão esquerda, existem vários pontos a referir, entre os quais: o movimento do braço, a pressão efetuada pelos dedos e as transições e mudanças de posição da mão. O papel desempenhado pelo braço é muito importante pois influencia a posição da mão e o raio de ação e alcance dos dedos. De referir também que a mão deverá ser uma prolongação do antebraço, evitando tensões desnecessárias no pulso e nos dedos.

Todo o esforço excessivo e descontrolado deve ser evitado, pois pode prejudicar não só a liberdade e agilidade dos dedos, como também originar lesões a nível muscular. Deste modo, a pressão exercida pelos dedos deve ser sempre a mínima necessária para as ações que o guitarrista pretende executar.


Nas transições e mudanças de posição desta mão, pretende-se que haja uma estreita cooperação entre o braço e o pulso. Podem considerar-se três tipos de transições:

- i. Transição por substituição
- ii. Transição por deslocamento
- iii. Transição por salto

Na transição por substituição, tal como o nome indica, existe a substituição de um dedo por outro dentro de um mesmo espaço, ficando, desta forma, a transição circunscrita ao âmbito da mão. Na transição por deslocamento, existe uma deslocação para uma posição próxima ou distante da posição inicial, sendo que existe um ou mais dedos que “deslizam” para a posição pretendida. Por último, a transição por salto compreende uma deslocação para uma posição próxima ou distante na qual os dedos são transportados para cordas diferentes.



# Capítulo 2



## 1. CLAPPING MUSIC DE STEVE REICH

### EXERCÍCIO 1

#### Objetivos

- ✓ Ajustar a posição da mão direita (MD)
- ✓ Desenvolver a independência dos dedos da MD
- ✓ Evitar a repetição e o cruzamento de dedos da MD

#### 1º Passo

Posicionar a MD, colocando os dedos p, i, m, a na segunda corda (Si) e observar a posição da mão.

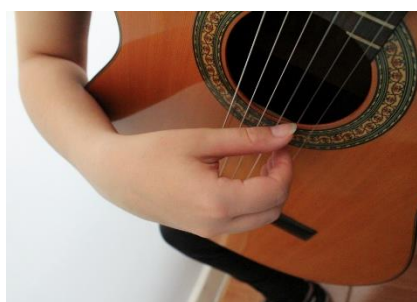
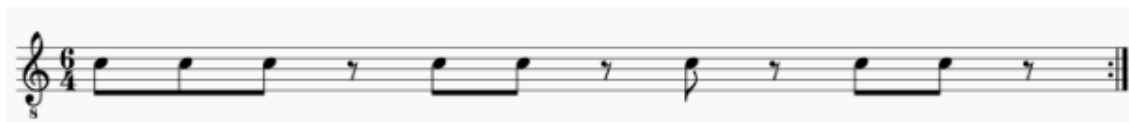


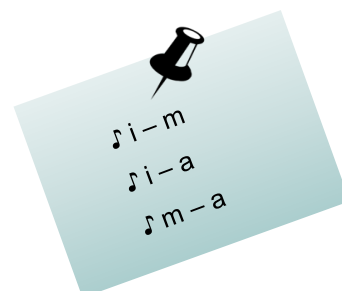
Ilustração 11. Posição da MD.

#### 2º Passo

Executar o segmento utilizando as digitações sugeridas, tentando manter a posição da mão observada no passo 1. O segmento deve ser executado primeiro com apoio e, posteriormente, sem apoio.



Excerto 1. Compasso 1 da obra *Clapping Music*, trans. por Lara Nunes.



## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Exploração sonora através da mudança de timbres e dinâmicas
- ✓ Abranger o leque de possibilidades no que diz respeito à interpretação e expressividade musical

### 1º Passo

Pousar o polegar na quinta corda, os restantes (indicador, médio e anelar) na segunda corda e observar a posição da mão.



Ilustração 12. Posição da MD

### 2º Passo

Executar o segmento apresentado de 10 formas diferentes, modificando timbres e dinâmicas. A posição da mão deve permanecer semelhante à posição observada no 1º passo.



Excerto 2. Compasso 1 da obra *Clapping Music*, trans. por Lara Nunes.



### Sugestões



### EXERCÍCIO 3

#### Objetivos

- ✓ Executar um ritmo preciso e consciente, mantendo a pulsação
- ✓ Desenvolver a capacidade rítmica

#### 1º Passo

Fazer um sorteio com os números de 1 a 12 e criar uma sequência de números.



#### 2º Passo

Executar os seguintes segmentos de acordo com a sequência de números obtida no 1º passo. Este exercício deve ser tocado com apoio e, numa fase inicial, todas as notas devem ter a mesma intensidade. Numa fase avançada poderão ser assinaladas acentuações.



The musical notation consists of four staves, each containing three segments. The segments are numbered 1 through 12, corresponding to the sequence on the graph paper. Each segment consists of a series of eighth notes and rests. The first staff contains segments 1, 2, and 3. The second staff contains segments 4, 5, and 6. The third staff contains segments 7, 8, and 9. The fourth staff contains segments 10, 11, and 12.

Excerto 3. Vários segmentos da obra *Clapping Music*, trans. por Lara Nunes.

## 2. *ELECTRIC COUNTERPOINT I* DE STEVE REICH

### EXERCÍCIO 1

#### Objetivos

- ✓ Ajustar a posição da MD
- ✓ Desenvolver a independência dos dedos da MD
- ✓ Evitar a repetição e o cruzamento de dedos na MD

#### 1º Passo

Posicionar a MD, colocando os dedos p, i, m, a na primeira corda (Mi agudo) e observar a posição da mão.



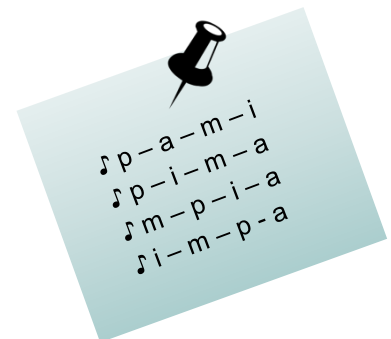
Ilustração 13. Posição da MD.

#### 2º Passo

Executar o segmento utilizando as seguintes digitações, tentando manter a posição da mão observada no passo 1. O segmento deve ser executado numa fase inicial com apoio e, na repetição do exercício, sem apoio.



Excerto 4. Composto 4 da obra *Electric Counterpoint I* de Steve Reich.



## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Executar um ritmo preciso e consciente, mantendo a pulsação
- ✓ Desenvolver a capacidade de transição do movimento com apoio para o movimento sem apoio, e vice-versa

### 1º Passo

Observar o segmento apresentado no 2º passo e solfejá-lo mentalmente com o nome das notas.



### 2º Passo

Alternando os dedos indicador e médio na MD, executar o segmento tocando todas as notas com a mesma intensidade (primeiro com apoio e, posteriormente, sem apoio).



Excerto 5. Compassos 137-140 da obra *Electric Counterpoint I* de Steve Reich.

### 3º Passo

Acentuar todas as notas Sol do segmento tocando estas com apoio e as notas restantes sem apoio. Utilizar a digitação da mão direita do 2º passo.



### 4º Passo

Repetir o 3º passo, acentuando as notas Mi, Lá e Ré separadamente, tal como acontece no 3º passo com a nota Sol.



### EXERCÍCIO 3

#### Objetivos

- ✓ Maior segurança na execução de notas sobreagudas
- ✓ Ajustar a posição e a articulação dos dedos da mão esquerda (ME)

#### 1º Passo

Colocar o dedo 1 na décima quinta posição em barra nas duas primeiras cordas. O pulso deve estar posicionado junto ao Joelho e o polegar pousado na caixa de ressonância, tal como mostra a imagem.



**Ilustração 14.** Posição da ME na execução de notas sobreagudas

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado tendo em conta a perpendicularidade da ponta do dedo 3 em relação à corda e a posição da mão.



**Sugestões** Na repetição do exercício, executar o mesmo segmento descendo de forma gradual e cromática no braço da guitarra.



### 3. *ELECTRIC COUNTERPOINT II* DE STEVE REICH

#### EXERCÍCIO 1

##### Objetivos

- ✓ Desenvolver a capacidade de se exprimir musicalmente associando imagens a um motivo melódico

##### 1º Passo

Ouvir o segundo andamento da obra *Electric Counterpoint* e prestar atenção à condução melódica do motivo inicial.

##### 2º Passo

Imaginando um movimento circular (ou a forma de um círculo), executar o segmento apresentado na tentativa de fazer transparecer esse movimento. Na mão direita sugere-se a alternância entre os dedos indicador e médio.



Excerto 6. Compassos 7-9 da obra *Electric Counterpoint II* de Steve Reich.



Ilustração 15. Vassily Kandinsky, 1913 - Color Study, Squares with Concentric Circles

## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Ajustar a posição da MD
- ✓ Evitar a repetição e cruzamento de dedos da MD
- ✓ Desenvolver a capacidade de transição do movimento com apoio para o movimento sem apoio, e vice-versa

### 1º Passo

Pousar os dedos da MD da seguinte forma e observar a posição da mão.



### 2º Passo

Executar o segmento apresentado, mantendo a posição da mão semelhante à posição observada no 1º passo, tocando todas as notas com a mesma intensidade (primeiro com apoio e, posteriormente, sem apoio).



**Excerto 7.** Digitação da mão direita dos compassos 28-30 da obra *Electric Counterpoint II* de Steve Reich.

### 3º Passo

Executar o segmento apresentado, mantendo a posição da mão semelhante à posição observada no 1º passo. As notas acentuadas devem ser tocadas com apoio e as notas restantes sem apoio.



## EXERCÍCIO 3

### Objetivos

- ✓ Ajustar a posição da ME
- ✓ Maior segurança nas mudanças de posição da ME

### 1º Passo

Posicionar a mão esquerda na segunda posição, de forma a que as pontas dos dedos estejam perpendiculares em relação às cordas. Colocar um dedo em cada traste e o polegar pousado sensivelmente a meio da largura do braço e em linha com o dedo 2. Observar a posição da mão.



Ilustração 17. Posição da ME



Ilustração 16. Posição do polegar da ME

### 2º Passo

Executar o segmento apresentado seguindo a seguinte sequência de ações.



Excerto 8. Compassos 28-30 da obra *Electric Counterpoint II* de Steve Reich.

- 1) Colocar os dedos na seguinte disposição: dedo 1 na nota Lá, dedo 2 na nota Ré, dedo 3 na nota Si, dedo 4 na nota Mi. Manter a posição observada no passo 1.



Ilustração 18. Posição da ME

- 2) Na transição da nota Si para a nota Ré#, deslocar toda a mão em bloco para a primeira posição.



**Ilustração 19.** Posição da ME

- 3) Na execução da nota Sol#, levantar os dedos 2 e 3 mantendo a perpendicularidade entre a segunda e terceira cordas, respetivamente.



**Ilustração 20.** Posição da ME

- 4) Deslocar a mão em bloco para a quarta posição. Durante a execução das notas Dó# e Mi, formar a barra com o dedo 1.



**Ilustração 21.** Posição da ME



**Ilustração 22.** Posição da ME

## 4. *ELECTRIC COUNTERPOINT III* DE STEVE REICH

### EXERCÍCIO 1

#### Objetivos

- ✓ Consciencialização da força exercida pelos dedos da ME
- ✓ Eliminar tensões desnecessárias exercidas pelos dedos da ME

#### 1º Passo

Posicionar o dedo 1 em barra nas duas primeiras cordas na 10ª posição e os dedos 3 e 4 como mostra a figura, de forma a que as pontas dos dedos estejam perpendiculares em relação às cordas. O polegar deve estar pousado sensivelmente a meio da largura do braço e em linha com o dedo 2. Observar a posição da mão.



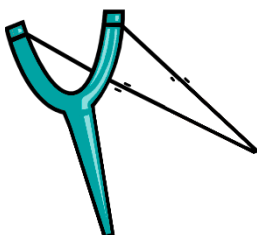
Ilustração 23. Posição da ME

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado sem pousar o polegar no braço da guitarra. Observar a força exercida pelos dedos quando pressionam as cordas.



Excerto 9. Compassos 20 da obra *Electric Counterpoint III* de Steve Reich.



## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Exploração sonora através da mudança de timbre
- ✓ Maior segurança nas deslocações da MD
- ✓ Ajustar a posição da MD

### 1º Passo

Pousar os dedos da mão direita na posição do acorde que se apresenta de seguida e observar a posição da mão.

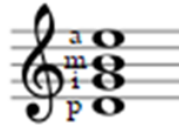


Ilustração 24. Posição da MD

### 2º Passo

Executar o segmento apresentado. Na deslocação da mão para as zonas cuja sonoridade é mais *doce* e mais *metálico*, tentar manter a posição da mão semelhante à posição observada no passo 1.



### EXERCÍCIO 3

#### Objetivos

- ✓ Maior velocidade, agilidade e controlo nas ações da MD
- ✓ Ajustar a posição da MD

#### 1º Passo

Pousar os dedos da mão direita na posição do acorde que se apresenta de seguida e observar a posição da mão.

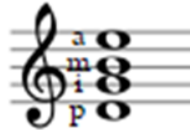


Ilustração 25. Posição da MD

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado. Todas as notas devem ser o mais curtas possível, sendo que a corda é abafada com o dedo que toca essa mesma corda.





## 5. OPENING DE PHILIP GLASS

### EXERCÍCIO 1

#### Objetivo

- ✓ Ajustar a posição da MD

#### 1º Passo

Colocar o polegar na segunda corda (Si) e os dedos restantes – indicador, médio e anelar – na primeira corda (Mi agudo). Observar a posição da mão.



Ilustração 26. Posição da MD

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado, mantendo a posição da mão semelhante à posição observada no 1º passo. O movimento efetuado pelos dedos (i, m, a) deve ser direcionado para a palma da mão.



Excerto 10. Digitação da mão direita do compasso 1 da obra *Opening* de Philip Glass.

#### 3º Passo

Executar o segmento apresentado, mantendo a posição observada no passo 1. Definir os dedos *pivots* de cada uma das mudanças de posição da mão esquerda.



Excerto 11. Compassos 1-4 da obra *Opening* de Philip Glass.

Todas as notas devem ter a mesma intensidade

## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Consciencialização das tensões exercidas pela ME
- ✓ Desenvolver a capacidade de executar barras

### 1º Passo

Colocar o dedo 1 ligeiramente de lado e próximo do primeiro traste do braço da guitarra, tal como mostra a imagem. Executar o segmento apresentado, com vista a entender a pressão mínima necessária para que todas as notas constituintes da barra tenham um som limpo e claro.



Ilustração 27. Posição da ME



Excerto 12. Variação do compasso 1 da obra *Opening* de Philip Glass.

### 2º Passo

Executar o segmento apresentado prestando atenção às tensões exercidas pela mão esquerda.



### EXERCÍCIO 3

#### Objetivos

- ✓ Desenvolver a capacidade de transição do movimento com apoio para o movimento sem apoio, e vice-versa

#### 1º Passo

Executar o segmento apresentado, acentuando apenas a primeira nota de cada uma das tercinas. As notas acentuadas devem ser tocadas com apoio, contudo tal não deve interferir com a posição da mão.



Excerto 13. Compassos 1-4 da obra *Opening* de Philip Glass.

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado, acentuando apenas a segunda nota de cada uma das tercinas. As notas acentuadas devem ser tocadas com apoio, contudo tal não deve interferir com a posição da mão.



#### 3º Passo

Executar o segmento apresentado, acentuando apenas a terceira nota de cada uma das tercinas. As notas acentuadas devem ser tocadas com apoio, contudo tal não deve interferir com a posição da mão.



## 6. *METAMORPHOSIS I E METAMORPHOSIS V* DE PHILIP GLASS

### EXERCÍCIO 1

#### Objetivos

- ✓ Maior segurança nas transições da ME
- ✓ Desenvolver as transições da ME tendo como recurso a antecipação do olhar



#### 1º Passo

Executar o segmento apresentado seguindo a seguinte sequência de ações.

- 1) Colocar os dedos da mão esquerda nas notas Ré da terceira e primeira corda;
- 2) No momento da pausa de colcheia, direcionar o olhar para o quarto traste da terceira corda (nota Si):
- 3) Sem desviar o olhar, deslizar o dedo 1 em direção a esse ponto (nota Si);
- 4) O dedo 4 desliza para a nota Si da primeira corda por arrasto de forma natural.



**Excerto 14.** Compassos 19-23 da obra *Metamorphosis I* de Philip Glass.



## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Praticar o equilíbrio sonoro
- ✓ Independência dos dedos da MD

**1º Passo** Executar o segmento apresentado de forma a que todas as notas tenham a mesma intensidade.



Excerto 15. Compassos 1-5 da obra *Metamorphosis I* de Philip Glass.


**2º Passo** Executar o segmento apresentado de forma a destacar a nota mais grave de cada acorde.



**3º Passo** Executar o segmento apresentado de forma a destacar a nota mais aguda de cada acorde.



**4º Passo** Executar o segmento apresentado de forma a destacar a nota intermédia de cada acorde.



Na execução dos acordes, o movimento dos dedos da mão direita deve ser direcionado para a palma da mão. Todos os dedos devem executar esta ação ao mesmo tempo.

### EXERCÍCIO 3

#### Objetivo

- ✓ Ajustar a posição da MD

#### 1º Passo

Pousar os dedos da mão direita na posição do acorde que se apresenta de seguida e observar a posição da mão.

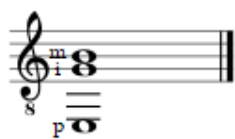


Ilustração 28. Posição da MD

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado, mantendo a posição da mão observada no 1º passo.



Excerto 16. Compassos 6-9 da obra *Metamorphosis I* de Philip Glass.

## 7. METAMORPHOSIS II DE PHILIP GLASS

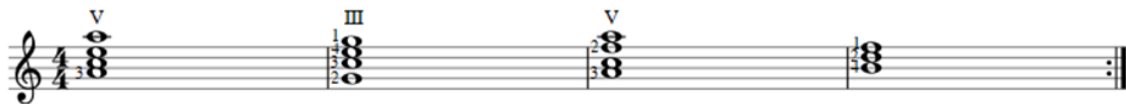
### EXERCÍCIO 1

#### Objetivos

- ✓ Consciencialização das distâncias do braço da guitarra
- ✓ Maior segurança nas transições da ME

#### 1º Passo

Observar a posição dos acordes apresentados de seguida. De olhos fechados e sem tocar as cordas com a mão direita, colocar os dedos da mão esquerda nos respetivos acordes, repetindo este procedimento para cada um dos acordes.



#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado de olhos fechados, concentrando a atenção nas distâncias a percorrer ao longo do braço da guitarra.



## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Maior segurança nas transições da ME
- ✓ Desenvolver as transições da ME tendo como recurso a antecipação do olhar

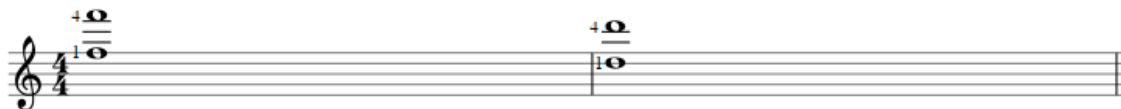
### 1º Passo

Colocar os dedos da mão esquerda nas notas Fá da terceira (dedo 1) e primeira (dedo 4) cordas.



### 2º Passo

Dirigir o olhar para a nota Ré na terceira corda, na sétima posição. Sem desviar o olhar, deslizar os dedos da mão esquerda para as notas Ré da terceira e primeira corda.



### 3º Passo

Executar o segmento apresentado tendo em mente os procedimentos efetuados nos passos 1 e 2.



**Excerto 17.** Compassos 21-23 da obra *Metamorphosis II* de Philip Glass.

O efeito sonoro  
deve ser o mais  
ligado possível!



### EXERCÍCIO 3

#### Objetivos

- ✓ Ajustar a posição da MD
- ✓ Maior velocidade, agilidade e controlo nas ações da MD

#### 1º Passo

Pousar os dedos da mão direita na posição do acorde que se apresenta de seguida e observar a posição da mão.

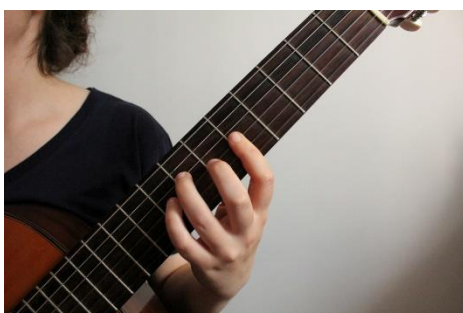
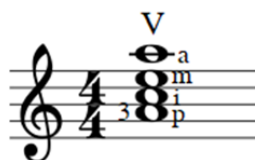


Ilustração 29. Posição da ME



Ilustração 30. Posição da MD

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado com auxílio de um metrónomo. Começar pela velocidade  $\text{♩} = 60$  e ir aumentando gradualmente de 3 em 3 BPM. O segmento deve ser executado mantendo a posição da mão observada no passo 1.



Excerto 18. Variação do compasso 31 da obra *Metamorphosis II* de Philip Glass.

## 8. METAMORPHOSIS III DE PHILIP GLASS

### EXERCÍCIO 1

#### Objetivos

- ✓ Ajustar a posição da ME
- ✓ Consciencialização da tensão muscular exercida pelo polegar e pelo ataque dos dedos da ME
- ✓ Eliminar tensões desnecessárias exercidas pela ME

#### 1º Passo

Posicionar a mão esquerda de forma a que as pontas dos dedos fiquem perpendiculares em relação às cordas e observar a posição da mão. O polegar deve estar pousado sensivelmente a meio da largura do braço da guitarra e em linha com o dedo 2.



Ilustração 32. Posição da ME



Ilustração 31. Posição do polegar da ME

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado apenas aflorando as cordas. Observar a tensão exercida pelo polegar e pelos dedos da mão esquerda.

The musical score consists of four staves of music, each containing a series of chords. The first staff starts at measure 8, the second at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 13. The chords are primarily triads and dyads, with some more complex voicings. The notation is in treble clef with a 3/4 time signature.

**Excerto 19.** Compassos 9-21 da obra *Metamorphosis III* de Philip Glass.

## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Ajustar a posição da MD
- ✓ Maior segurança nas ações da MD

### 1º Passo

Pousar os dedos da mão direita na posição do acorde que se apresenta de seguida e observar a posição da mão.

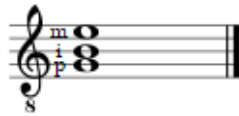


Ilustração 33. Posição da MD

### 2º Passo

Na execução dos acordes placados, o movimento dos dedos da mão direita deverá ser direcionado para a palma da mão. Todos os dedos devem executar esta ação exatamente ao mesmo tempo.



Excerto 20. Compassos 9-10 da obra *Metamorphosis III* de Philip Glass.



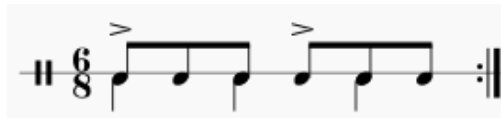
### EXERCÍCIO 3

#### Objetivos

- ✓ Desenvolver a sincronização das mãos
- ✓ Executar um ritmo preciso e consciente, mantendo a pulsação
- ✓ Desenvolver a capacidade rítmica

#### 1º Passo

Executar o segmento apresentado percutindo com as mãos na mesa. As notas com as hastes para cima correspondem a uma mão e, as notas com a haste para baixo, à outra mão.



#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado tendo em conta o contraste entre a semínima com ponto (voz de cima) e a semínima (voz de baixo).



Excerto 21. Compassos 9-22 da obra *Metamorphosis III* de Philip Glass.

## 9. METAMORPHOSIS IV DE PHILIP GLASS

### EXERCÍCIO 1

#### Objetivos

- ✓ Ajustar a posição da MD
- ✓ Evitar ruídos causados pelas unhas da MD no ataque das cordas graves

#### 1º Passo

Pousar os dedos da mão direita na posição do acorde que se apresenta de seguida e observar a posição da mão.



Ilustração 34. Posição da MD

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado evitando ao máximo o ruído das unhas nas cordas e mantendo a posição da mão observada no passo 1. Para tal, o ataque deve ser efetuado executando um movimento perpendicular entre a corda e o dedo.



Excerto 22. Compassos 1-4 da obra *Metamorphosis IV* de Philip Glass.



## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Executar um ritmo preciso e consciente, mantendo a pulsação
- ✓ Desenvolver a capacidade rítmica

### 1º Passo

Solfejar o segmento apresentado marcando a semínima com o pé e percutindo as notas com as mãos.



### 2º Passo

Posicionar a mão esquerda na posição do acorde que se apresenta de seguida, avançando ligeiramente o pulso para a frente.



Ilustração 35. Posição da ME

### 3º Passo

Tendo em mente o segmento exibido no passo 2, executar o segmento apresentado não esquecendo as acentuações assinaladas e a posição da mão observada no passo 1.

A musical notation in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two lines of music. The first line has four measures, and the second line has four measures. The notation includes accents (&gt;) over the notes and fingerings (1, 2, 3, 4) above the notes. The notes are mostly eighth and quarter notes.

Excerto 23. Compassos 50-53 da obra *Metamorphosis IV* de Philip Glass.

## EXERCÍCIO 3

### Objetivos

- ✓ Executar um ritmo preciso e consciente, mantendo a pulsação
- ✓ Maior segurança nas mudanças de posição da ME
- ✓ Assimilação da síncopa

### 1º Passo

Colocar os dedos na seguinte disposição: dedo 1 na nota Sol (sexta corda), dedo 2 na nota Sol (primeira corda), dedo 3 na nota Mib (segunda corda), dedo 4 na nota Dó (terceira corda). As pontas dos dedos devem estar perpendiculares em relação às cordas. O polegar está pousado sensivelmente a meio do braço da guitarra e em linha com o dedo 2. Observar a posição.



Ilustração 36. Posição da ME

### 2º Passo

Executar o segmento apresentado mantendo a posição observada no passo 1. A deslocação da mão para a oitava posição deve ser efetuada em bloco.



## 10. *IN C* DE TERRY RILEY

### EXERCÍCIO 1

#### Objetivos

- ✓ Desenvolver a técnica de ligados ascendentes e descendentes
- ✓ Agilizar e desenvolver a musculatura do dedo 4 da ME

#### 1º Passo

Posicionar a mão esquerda na quarta posição com um dedo em cada espaço, tal como mostra a imagem. As pontas dos dedos devem estar perpendiculares em relação às cordas e o pulso deve avançar ligeiramente para a frente.

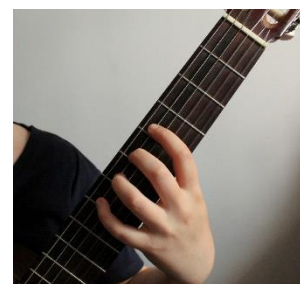


Ilustração 37. Posição da ME

#### 2º Passo

Executar o segmento apresentado mantendo os dedos o mais próximo possível do braço da guitarra.

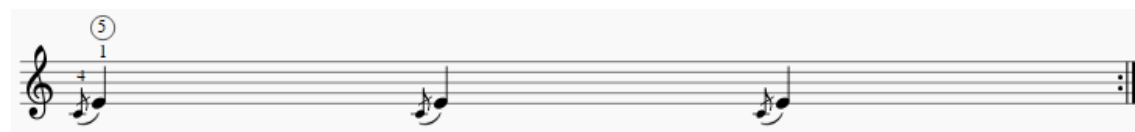
- 1) Executar o ligado apenas levantando o dedo 4
- 2) Executar o ligado beliscando a corda em direção à corda Ré



Excerto 24. Variação do motivo nº 1 da obra *In C* de Terry Riley.

#### 3º Passo

Executar o segmento apresentado mantendo os dedos o mais próximo possível do braço da guitarra. O movimento de rotação do pulso pode ajudar a aumentar o nível de intensidade com que o dedo ataca a corda, fazendo com que esta vibre durante mais tempo.



Excerto 25. Motivo nº 1 da obra *In C* de Terry Riley.



## EXERCÍCIO 2

### Objetivos

- ✓ Ajustar a posição da ME
- ✓ Desenvolver a articulação dos dedos da ME

### 1º Passo

Colocar os dedos 1, 2, 3 e 4 na quarta corda na primeira posição, tal como demonstra a imagem. As pontas dos dedos devem estar perpendiculares em relação às cordas. O polegar está pousado sensivelmente a meio do braço da guitarra e em linha com o dedo 2.



Ilustração 38. Posição da ME

### 2º Passo

Executar o segmento apresentado, mantendo os dedos o mais próximo possível do braço da guitarra. Os movimentos da mão devem ser pequenos e incisivos. Os dedos só devem ser retirados das cordas quando outro dedo atacar essa mesma corda.



Excerto 26. Motivo nº 27 da obra *In C* de Terry Riley.

### EXERCÍCIO 3

#### Objetivo

- ✓ Ajustar a posição da MD

#### 1º Passo

Pousar os dedos da mão direita na posição do acorde que se apresenta de seguida. Observar a posição da mão.

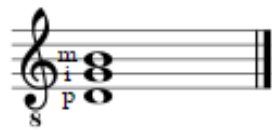


Ilustração 39. Posição da MD

#### 2º Passo

Posicionar a articulação do médio de forma a que esta fique perpendicular em relação à terceira corda (Sol). Observar o triângulo equilátero formado pela mão direita, como demonstra a imagem.

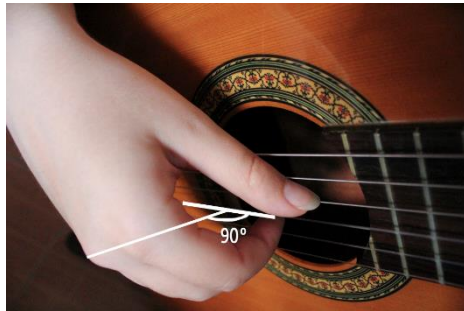


Ilustração 41. Posição da MD

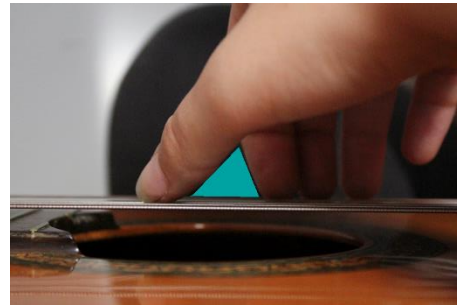



Ilustração 40. Posição da MD

#### 3º Passo


Executar o segmento apresentado, mantendo a posição da mão direita formada nos passos 1 e 2.



Excerto 27. Motivo nº 11 da obra *In C* de Terry Riley.



# Capítulo 3



# Clapping Music

Steve Reich

Transcrito por: Lara Nunes

Guitarra 1

Guitarra 2

4

G 1

G 2

7

G 1

G 2

10

G 1

G 2

13

G 1

G 2



16

G 1  G 2 

19

G 1  G 2 

22

G 1  G 2 

25

G 1  G 2 

# Opening

Philip Glass

Transcrito por: Lara Fernandes

$J = 92$

Guitarra 1

Guitarra 2

*mf*

Meia barra I

G 1

G 2

G 1

G 2

G 1

G 2

13

G 1

G 2

Meia barra I

16

G 1

G 2

Barra I

19

G 1

G 2

22

G 1

G 2

Barra I

25

G 1

G 2

Barra I

28

G 1

G 2

Barra I

31

G 1

Meia barra X

G 2

Meia barra III

34

G 1

G 2

36

G 1

Meia barra X

Meia barra III

G 2

39

G 1

Meia barra X

Meia barra III

G 2



42

G 1

G 2

44

G 1

G 2

*mp*

Meia barra III

47

G 1

G 2

Meia barra III

*mf*

Meia barra I

50

G 1

G 2

53

G 1

G 2

Meia barra I

56

G 1

G 2

Meia barra I

59

G 1

G 2

Meia barra I

62

G 1

G 2

65

G 1

G 2

Barra I

68

G 1

G 2

Barra I

71

G 1

G 2

74

G 1

G 2

Barra I

77

G 1

G 2

Barra I

80

G 1

G 2

Meia barra X

Meia barra III

83

G 1

G 2

Meia barra X

Meia barra III

86

G 1

G 2

88

G 1

G 2

Meia barra X

Meia barra III

91

G 1

G 2

*mp*

Meia barra III

94

G 1

G 2

Meia barra III

97

G 1

G 2

# Metamorphosis I

Philip Glass

arr: Lara Nunes

$\text{♩} = 108 - 112$

Guitarra 1

Guitarra 2

6ª corda afinada em Ré

G 1

G 2

rit.  $\text{mf}$  a tempo

G 1

G 2

$mp$  rit.  $mf$  a tempo

G 1

G 2

$mp$

G 1

G 2

$mf$

30

G 1

*mp*

G 2

35

G 1

*mf* a tempo

*mp*

G 2

39

G 1

1.2.

3.

G 2

44

G 1

*mf*

G 2

51

G 1

*mp*

*p*

G 2

61

G 1

G 2

*mp*

*i m*

Detailed description: This system covers measures 61 to 67. The G1 staff begins with a series of chords, each marked with a '1' below it. A fermata is placed over the final chord. The G2 staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with slurs and fingerings (1, 2, 3) indicated. A dynamic marking of *mp* is placed above the G2 staff. The final measure of the system shows a fermata on a note in the G1 staff and a final chord in the G2 staff.

68

G 1

G 2

*p*

Detailed description: This system covers measures 68 to 72. The G1 staff has a final note with a fermata. The G2 staff continues the rhythmic accompaniment with slurs. A dynamic marking of *p* is placed above the G2 staff. The system ends with a fermata on a note in the G1 staff and a final chord in the G2 staff.

73

G 1

G 2

Detailed description: This system covers measures 73 to 76. The G1 staff has a final note with a fermata. The G2 staff continues the rhythmic accompaniment with slurs. The system ends with a fermata on a note in the G1 staff and a final chord in the G2 staff.

# Metamorphosis II

Philip Glass

Transcrito por: Lara Nunes

$\text{♩} = 96 - 104$

The musical score is written for two guitars, labeled "Guitarra 1" and "Guitarra 2". The tempo is indicated as  $\text{♩} = 96 - 104$ . The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts with a dynamic marking of *mp*. The notation includes various guitar-specific symbols such as bar lines, slurs, and fingerings (e.g., *i m*, *0*, *4*, *1*, *2*, *1*, *0*, *2*, *3*, *2*, *0*, *0*, *3*, *2*, *0*, *0*, *3*, *2*, *1*, *3*, *2*, *3*, *4*, *0*). The score concludes with double bar lines and repeat signs.



17

G 1

G 2

21

G 1

G 2

25

G 1

G 2

29

G 1

G 2

Meia Barra V

*mf*

32

G 1

G 2

33

G 1

G 2

36

G 1

G 2

37 Meia Barra V

G 1

G 2

39 Meia Barra V

G 1

G 2

41 Meia Barra V

G 1

G 2

44

G 1

Musical notation for measures 44-45, G1 staff. It features a sequence of eighth-note triplets. The first triplet starts on a quarter rest, followed by two triplets starting on quarter notes. The sequence continues with two more triplets starting on quarter notes, and finally two triplets starting on quarter notes.

G 2

Musical notation for measures 44-45, G2 staff. It consists of a single eighth-note line with a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures.

45

G 1

Musical notation for measures 45-46, G1 staff. Measure 45 contains a whole rest. Measure 46 begins with a double bar line and a repeat sign, followed by eighth-note triplets. The first triplet starts on a quarter note, and the second triplet starts on a quarter note. The sequence continues with two more triplets starting on quarter notes, and finally two triplets starting on quarter notes.

G 2

Musical notation for measures 45-46, G2 staff. Measure 45 contains a whole rest. Measure 46 begins with a double bar line and a repeat sign, followed by eighth-note triplets. The first triplet starts on a quarter note, and the second triplet starts on a quarter note. The sequence continues with two more triplets starting on quarter notes, and finally two triplets starting on quarter notes.

48

G 1

Musical notation for measures 48-49, G1 staff. Measure 48 contains eighth-note triplets. The first triplet starts on a quarter note, and the second triplet starts on a quarter note. The sequence continues with two more triplets starting on quarter notes, and finally two triplets starting on quarter notes.

G 2

Musical notation for measures 48-49, G2 staff. It consists of a single eighth-note line with a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures.

49

G 1

Musical notation for measures 49-50, G1 staff. Measure 49 contains eighth-note triplets. The first triplet starts on a quarter note, and the second triplet starts on a quarter note. The sequence continues with two more triplets starting on quarter notes, and finally two triplets starting on quarter notes.

G 2

Musical notation for measures 49-50, G2 staff. It consists of a single eighth-note line with a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures.

50

G 1

Musical notation for measures 50-51, G1 staff. Measure 50 contains eighth-note triplets. The first triplet starts on a quarter note, and the second triplet starts on a quarter note. The sequence continues with two more triplets starting on quarter notes, and finally two triplets starting on quarter notes.

G 2

Musical notation for measures 50-51, G2 staff. It consists of a single eighth-note line with a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures.

51

G 1

G 2

52

G 1

G 2

53

G 1

G 2

54

G 1

G 2

55

G 1

G 2

56

G 1

G 2

57 Meia Barra V

G 1

G 2

59

G 1

G 2

61

G 1

G 2

63

G 1

G 2

65

G 1

G 2

69

G 1

G 2

73

G 1

G 2

77

G 1

G 2

81

G 1

G 2

0 2 3 2 0 0

3 2 3 2 3 4

3 2 3 2 3 4

85

G 1

G 2

89

G 1

G 2

93

G 1

G 2

poco rit.

# Metamorphosis III

Philip Glass

Transcrito por: Lara Fernandes

$\text{♩} = 132$

Guitarra 1

Guitarra 2

*p*

2 1 4

G 1

G 2

5

5

G 1

G 2

9

*mf*

1 2 3 2 3 1

*mf*

3

G 1

G 2

13

1 2 3 1 3 2

1 2 3 1 3 2

G 1

G 2

17

Meia barra V

Meia barra V

2 3 2 3 1 1



21

G 1

G 2

25

G 1

G 2

*p*

29

G 1

G 2

1.

33

G 1

G 2

Meia barra X

2.

*mf*

37

G 1

G 2

Meia barra IX

Meia barra X

41

G 1

G 2

Meia barra IX

45

G 1

G 2

49

G 1

G 2

53

G 1

G 2

57

G 1

G 2

61

G 1

G 2

65

G 1

G 2

*mp*

*mp*

*mp*

*D.C. with repeats*

Detailed description: This is a guitar score for a piece titled "Meia barra IX". The score is written for two staves, G1 (treble clef) and G2 (treble clef). It consists of six systems of music, each with two staves. The first system (measures 45-48) features chords in the G1 staff and a rhythmic pattern in the G2 staff. The second system (measures 49-52) includes a first ending (1.) and a second ending (2.) in the G1 staff, with a "D.C. with repeats" instruction. The G2 staff continues with a rhythmic pattern. The third system (measures 53-56) shows the G1 staff with rests and the G2 staff with a rhythmic pattern. The fourth system (measures 57-60) features a long note in the G1 staff and a rhythmic pattern in the G2 staff. The fifth system (measures 61-64) includes chords in the G1 staff and a rhythmic pattern in the G2 staff. The sixth system (measures 65-68) features chords in the G1 staff and a rhythmic pattern in the G2 staff. The score includes various musical notations such as chords, notes, rests, and dynamic markings like *mp*.

69 Meia barra V

G 1

G 2

73

G 1

G 2

77

G 1

G 2

81

G 1

G 2

85

G 1

G 2

89

G 1

G 2

# Metamorphosis IV

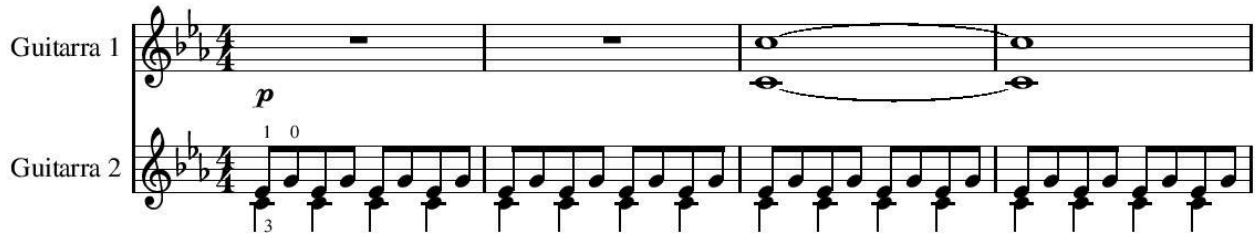
Philip Glass

Transcrito por: Lara Nunes

$\text{♩} = 120 - 130$

Guitarra 1

Guitarra 2



G 1

G 2



G 1

G 2

Meia barra IV



G 1

G 2

Meia barra IV



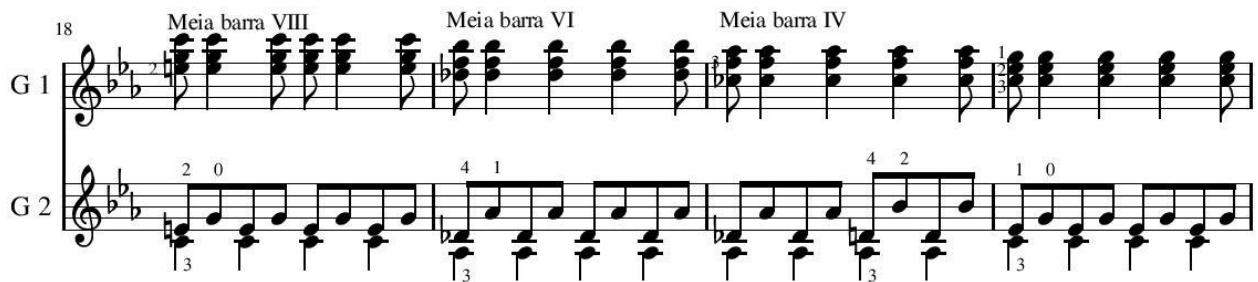
G 1

G 2

Meia barra VIII

Meia barra VI

Meia barra IV



22 Meia barra III

G 1

G 2

27 Meia barra III

G 1

G 2

31 Meia barra III

G 1

G 2

35

G 1

G 2

40

G 1

G 2

45

G 1

G 2

This musical score is for guitar, featuring two staves labeled G1 and G2. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score consists of six systems, each with two staves. Measure numbers 50, 52, 54, 56, 58, and 60 are indicated at the start of each system. The G1 staff contains complex, multi-measure chords with many notes, often indicated by a diagonal slash. The G2 staff contains a simpler, more melodic line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first system. Fingering numbers (1-4) are provided for several notes in the G1 staff. A repeat sign is present at the beginning of the first system.

62

G 1

G 2

64

G 1

G 2

66

G 1

G 2

68

Meia barra XIII

G 1

Barra I

G 2

70

G 1

G 2

72

G 1

G 2

This musical score is for guitar, featuring two staves labeled G1 and G2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 74 through 85. Measures 74-75, 78-79, and 82-83 show a complex texture with multiple notes per string in the G1 staff, often indicated by a '4' above the notes, suggesting a four-fingered chord or a specific fingering technique. The G2 staff in these measures plays a simple, rhythmic accompaniment of quarter notes. Measures 76-77, 80-81, and 84-85 show a similar pattern, with the G1 staff playing a more intricate melodic line and the G2 staff providing a steady accompaniment. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) in measure 82 and *mf* (mezzo-forte) in measure 85. A fermata is placed over the final notes of the G1 staff in measure 83. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 85.



88

1. 2. *D.C. al Coda*  
*with repeats* Coda

G 1

G 2

*mp* *mp*

93

1.

G 1

G 2

97

2.

*poco rit.*

G 1

G 2

1.2.

41

G 1

G 2

*mp*

3.

45

G 1

G 2

*mp*

49

G 1

G 2

53

G 1

G 2

*p*

poco rit.

