

HOMENAGEM TERESA A MACEDO



HOMENAGEM TERESA A MACEDO

INTRODUÇÃO

Este tributo a Teresa Macedo nasceu num encontro de amigos. Era ainda uma ideia que envolvia o Cónego Arnaldo Pinho, o Professor Walter Osswald, o Dr. Artur Santos Silva e o Dr. António Castro Ribeiro. Da ideia de homenagear esta figura incontornável da vida musical do Porto na segunda metade do séc. XX e do início do séc. XXI, então entendida como justíssima, à sua concretização foram necessários vários passos.

O primeiro foi convencer a homenageada a autorizar este gesto. Para tal, António Castro Ribeiro, médico que foi da família Macedo, contou com a preciosa cumplicidade da grande violoncelista Maria da Conceição Macedo, irmã da homenageada, tendo conseguido a difícil anuência de Maria Teresa, cuja vida sempre foi marcada pela discricção.

Depois foi necessário envolver as instituições musicais do Porto (e não só) às quais a Professora Teresa Macedo esteve ligada: o Curso de Música Silva Monteiro, a Escola de Música Óscar da Silva (antiga Academia de Música de Matosinhos), o Conservatório de Música do Porto, a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, a Universidade Católica, a RTP, bem como as autarquias do Porto, Gaia e Matosinhos. Em momento algum, estas instituições regatearam o apoio à justeza desta homenagem, a que também muitas outras pessoas particularmente antigos alunos, amigos e admiradores se vieram a associar. A Casa da Música, finalmente, associou-se oferecendo generosamente o seu espaço, a logística e a Música, sublinhando assim a dignidade do gesto e o apreço pela homenageada.

Durante a preparação desta sessão foi possível aprofundar o conhecimento sobre os percursos formativo, criativo e profissional da Professora Teresa Macedo, que hoje se partilha, e que permite confirmar a distinção e importância do seu papel, da sua acção e das suas ideias na configuração da vida musical contemporânea do nosso país.

Deve-se um agradecimento à Casa da Música e à equipa envolvida nesta homenagem, bem como a todos quantos, de alguma forma, contribuíram para esta manifestação de respeito e admiração.

Que este dia seja, acima de tudo, um tributo às qualidades da Professora Teresa Macedo, uma pessoa excepcional que pela acção e o exemplo continua a marcar as instituições e a contribuir para a formação humana, artística e cultural de tantas pessoas, garantindo-nos um futuro melhor.

PROGRAMA

SESSÃO DE HOMENAGEM 16:00 FOYER NASCENTE

ANTÓNIO JORGE PACHECO abertura

Memória fotográfica, com gravações de obras de Teresa Macedo:

Canção de Embalar piano: Helena Sá e Costa

Adagio piano: Álvaro Teixeira Lopes; violoncelo: José Pereira de Sousa

JORGE CASTRO RIBEIRO
HENRIQUE GOMES DE ARAÚJO
JOSÉ LUÍS BORGES COELHO
oradores

Excertos de entrevista concedida a Ana Maria Liberal

CONCERTO 18:00 SALA SUGGIA

ORQUESTRA SINFÓNICA
DO PORTO CASA DA MÚSICA
LEOPOLD HAGER direcção musical

Friedrich Cerha *Impulse, para grande orquestra*

Anton Bruckner *Sinfonia n.º 6 em Lá maior*



MARIA TERESA MACEDO

Nota biográfica

Maria Teresa Macedo nasceu em Vila Nova de Gaia, onde viveu grande parte da sua vida. Iniciou os estudos musicais em piano, em casa, com a mãe.

Durante oito anos foi discípula de Mestre Luiz Costa, terminando o Curso Superior de Piano no Conservatório de Música do Porto, na classe da Professora Helena Sá e Costa, com a classificação de dezoito valores. Simultaneamente à realização do curso de piano, estudou composição com Cláudio Carneyro e Jorge Croner de Vasconcelos.

Terminados os estudos em Portugal, estudou direcção de orquestra com Hans von Benda, em Valência. Seguidamente partiu para Paris onde, durante seis anos, se aperfeiçoou em vários domínios: Harmonia, Contraponto, Fuga, Composição, Análise Musical, Solfejo, Direcção de Orquestra, Canto e Piano. Entre os seus professores contam-se figuras importantíssimas da vida musical europeia como Nadia Boulanger, Annette Dieudonné, Eugène Bigot, Geneviève Tournaine e Rose Lejour. Frequentou ainda o Conservatório Americano de Fontainebleau.

Em Genebra, na Suíça, especializou-se no método de Educação Musical de Edgar Willems, trabalhando com o próprio autor e trazendo para Portugal esta inovadora filosofia do ensino da música. Durante vários anos dirigiu e foi professora dos Cursos de Educação e Didáctica Musical (método Edgar Willems) organizados pela Fundação Calouste Gulbenkian no Conservatório de Música do Porto. Além desta instituição, recebeu convites também da Associação Portuguesa de Educação Musical e de vários Conservatórios e Academias de Música de todo o país, que resultaram em numerosos cursos de Educação e Didáctica Musical. Durante três anos foi professora da Telescola, fazendo várias emissões semanais em directo de aulas de Educação Musical.

O reconhecimento pelo seu trabalho no domínio da Educação Musical valeu-lhe, em 1969, o convite para a fundação, com a colega e grande amiga Odete Gouveia, da Academia de Música de Matosinhos, tendo feito parte da sua direcção até 1975. Tornou-se professora de Educação Musical e de outras disciplinas no Conservatório de Música do Porto, e durante largos anos leccionou também no Curso de Música Silva Monteiro. Durante dois anos, leccionou a disciplina de Harmonia no Conservatório Nacional de Lisboa.



Com a reforma do sistema de ensino da música em Portugal, que criou as Escolas Superiores de Música no Porto e em Lisboa, em 1983, foi nomeada Vogal e, em 1989, Presidente da Comissão Instaladora da Escola Superior de Música do Instituto Politécnico do Porto. Até 1993 exerceu esse cargo acumulando os de Presidente dos Conselhos Científico e Pedagógico, mantendo as funções docentes da disciplina de Formação Musical. O reconhecimento da importância do seu trabalho mereceu não só uma homenagem pública do Instituto Politécnico do Porto como a atribuição do seu nome a uma das salas de aula da ESMAE.

Sempre com grande entusiasmo e competência, participou ainda na Comissão Instaladora do Curso de Música da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, no Porto. Foi docente deste curso, membro do Conselho Científico e Directora do Departamento de Música.

Durante vários anos exerceu o cargo de Secretária do Conselho Geral da Culturporto, na Câmara Municipal do Porto, e tem sido convidada a presidir ao júri do Concurso de Interpretação Musical Prémio El Corte Inglés, integrado no Festival do Estoril. É presidente dos júris do concurso Prémio Jovens Músicos, da Rádio e Televisão de Portugal/Antena2. É presidente da Assembleia Geral da Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM).

Ao longo da sua carreira realizou comunicações em congressos e inúmeros comentários, palestras, cursos e conferências sobre assuntos musicais. A sua acção pedagógica, ao longo dos anos, atingiu centenas de alunos de música em todo o país, mas sobretudo no Norte de Portugal, granjeando-lhe sempre enorme carinho, admiração e respeito pelo seu conhecimento e competência pedagógica.

A cidade do Porto, a região Norte e o país têm uma dívida de gratidão a Maria Teresa de Macedo, pelo seu empenho no desenvolvimento musical dos jovens e das instituições, pelo seu serviço pedagógico e pela sua acção cívica e pessoal junto de tantos que, directa ou indirectamente, beneficiaram no passado e continuam a beneficiar no presente do seu trabalho, da sua carreira e da sua generosidade.

UMA CONVERSA COM TERESA MACEDO

Excertos de uma entrevista conduzida por Graça Boal Palheiros

Publicada originalmente no n.º 130 da Revista de Educação Musical (Janeiro a Junho 2008), pela APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical.

Neste artigo, damos a conhecer aspectos pessoais do fascinante percurso musical e profissional da professora Teresa Macedo, e algumas das suas opiniões sobre o ensino da música. O resultado da entrevista não é um perfil, mas uma conversa, em que Teresa Macedo partilha com os leitores momentos desse percurso, que se cruza com a história da educação musical no nosso país.

PORQUE COMEÇOU A ESTUDAR MÚSICA?

Comecei a estudar piano quando era muito novita, porque a minha mãe tocava piano e a minha avó, mãe do meu pai, também. Ainda me recordo de a ouvir tocar as valsas de Chopin, já tinha ela 70 e muitos anos. E a minha mãe tocava Schubert e Chopin e tinha uma larga biblioteca de partituras. Os volumes eram bem encadernados, umas encadernações muito grossas e bonitas. Alguns até vinham de fora, creio que através da casa Moreira de Sá. O dono era o Engenheiro Moreira de Sá, irmão das professoras Helena e Madalena Sá e Costa. Era uma loja muito bem sortida de músicas, sobretudo edições alemãs. A presença dos livros de música em casa foi uma coisa importante. A minha mãe tinha sido aluna e amiga de uma dilecta discípula de Óscar da Silva, com quem eu comecei a aprender piano. Na época era hábito, quando apareciam visitas em casa, mostrar os talentos dos filhos, e tanto eu como a minha irmã tínhamos talentos musicais mas também uma certa facilidade para a recitação de poesias. Aprendíamos de cor muitas poesias portuguesas e até francesas. Havia sempre uma pequena sessão: minha irmã e eu recitávamos e depois tocávamos piano – variadas peças a quatro mãos, nomeadamente o Danúbio Azul.

QUE IDADE TINHA NESSA ALTURA?

Teria doze anitos e a minha irmã sete, e tocávamos bastante. Eu gostava muito de música e nessa ocasião estava sempre alerta a ouvir os programas da rádio. Tínhamos em casa um gramofone, que era uma novidade, um luxo naquela época, porque o meu pai gostava muito de música e comprava vários discos, de ópera e outros. Era preciso um cuidado extremo com aqueles discos, que vinham sempre numa capa de papel, e depois o meu pai colocava-os em álbuns especiais. O gramofone tinha uma agulha, era preciso limpá-la e era preciso muito cuidado na colocação para não riscar os discos,

porque senão estragavam-se. Eu ouvia muita música de piano, de outros instrumentos, ópera e música sinfónica. Portanto, a mãe e a avó, a rádio e o gramofone, tudo isto criava um ambiente propício para desencadear, pelo menos, o gosto pela música.

Existia no Porto a Sociedade de Concertos Orpheon Portuense, da qual os meus pais e a minha avó eram sócios, há já bastantes anos. Esta sociedade tinha muitos sócios; eles e os filhos, se fossem todos, esgotavam praticamente a lotação do Teatro S. João. Em alguns concertos o teatro estava completamente cheio. Os filhos dos sócios só podiam assistir aos concertos a partir dos 11 anos de idade, para que não perturbassem as execuções. Se alguém tinha um pouco de tosse ouvia-se “schiu” por todo o lado. Era um silêncio... um concerto era um momento extraordinário, que todos respeitavam... e todos absorviam a música.



Maria da Conceição Macedo e Maria Teresa Macedo,
no salão da sua casa em V. N. de Gaia

ERA UM PÚBLICO EDUCADO MUSICALMENTE...

Sim, era um público muito respeitador. Lembro-me bem do primeiro concerto a que assisti. O Orpheon Portuense tinha instituído o Prémio Moreira de Sá, a atribuir anualmente a uma figura relevante da música portuguesa e nesse ano foi atribuído a Helena e a Madalena Sá e Costa... quase parece que ainda estou a vê-las com aqueles vestidos e aquele ambiente...

No Orpheon Portuense comecei a ouvir o que havia de melhor na Europa. Grandes pianistas, cantores, violoncelistas, orquestras de câmara, quartetos de corda, trios, e grandes orquestras também. Lembro-me da Orquestra Filarmónica de Berlim e de outras importantes orquestras alemãs. Eram magníficas. [...] Eu tinha um tio muito amante de música, irmão do meu pai, advogado, e meu padrinho. Um dia disse ao meu pai que tinha

de me arranjar um professor que me ensinasse a valer. O meu tio conhecia bem o director artístico do Orpheon Portuense, à data, o professor Luiz Costa. Marcou-me uma audição com ele, para ver se me aceitava como aluna. Eu lá fui com o meu pai. Levava uma pasta com livros, mas ia muito nervosa, porque o Professor Luiz Costa era uma personalidade muito importante do Porto, não só como pianista. Era compositor e a sua acção pedagógica estendia-se a muitos alunos, que tocavam muito bem. Era muito conceituado, no Porto e no resto do País.

Cheguei a casa do mestre Luiz Costa e ele recebeu-me não na sala onde sempre teve os dois pianos de cauda, mas numa salinha, onde tinha um piano vertical, um sofá, uma cadeira em que ele se sentava e algumas bonitas peças de mobiliário. Mandou-me sentar ao piano e eu estava muito nervosa, com medo que ele não me aceitasse como aluna. Com o chapéu e o casaco, sentei-me para tocar piano! Coloquei a música em frente e ele perguntou-me “Que vais tocar?” e eu respondi “Vou tocar um estudo de Czerny”. Lembro-me bem que era um estudo em que se distribuía uma escrita de escalas entre a mão direita e mão esquerda para haver o equilíbrio técnico entre as duas mãos. Lá toquei o estudo, um pouco atabalhoadamente. Quando acabei – eu estava à espera de ouvir uma crítica – diz-me o professor Luiz Costa: “Não seria melhor que tirasses o casaco e o chapéu, pois ficarias mais à vontade para tocar? E o relógio também?” Despojei-me do chapéu, do casaco, do relógio, toquei mais alguma composição que levava estudada, creio que foi uma pequena peça de Schumann e ele no fim disse “Pois muito bem, então para a próxima vez vais repetir este estudo e vais estudar este... e vais comprar os estudos de Cramer”. Ele usava muito os estudos de Cramer enquanto que à data, naquele grau, praticamente só se tocavam os estudos de Czerny. Quando ele me disse isso, pensei “Estou salva! Já há uma próxima vez!”. E foi assim que eu entrei naquela casa emblemática da história da música do Porto. Uma casa que ainda existe, onde hoje habita a filha, a professora Madalena Sá e Costa. O professor Luiz Costa achava que deveria estudar harmonia, porque eu não sabia nada, e teoria musical e solfejo. Então indicou dois professores. Para o solfejo e a teoria, a professora Augusta Plácido. Para a harmonia, o Capitão Alves, que tinha sido professor no Conservatório de Música do Porto. Nessa altura, eu já escrevia música. Adorava Beethoven e um dia, pensei: “Se Beethoven escreveu tão boa música, porque é que eu não posso escrever?” Então lancei-me a escrever. Mas eu queria ser muito moderna! Então para ser moderna, comecei a escrever pequenas obras para piano, na escala de tons, o que era um passo na modernidade. Era muito zelosa naquilo que escrevia, copiava e depois encadernava com uma folha de papel bonito, cor-de-rosa: prendia as folhas com uns lacinhos cor-de-rosa! Um dia disse ao professor Luiz Costa que escrevia música. Os títulos eram muito curiosos, por exemplo “Cirros” – Cirros é um tipo de nuvens – e

outras coisas ligadas à natureza, o céu, as estrelas... Ele viu as peças e disse “Era bom que estudasses harmonia”. Indicou então o Capitão Alves. Tinha lições de harmonia em casa dele mas, com grande espanto meu, ele tinha uma biblioteca enorme, mas não tinha nenhum instrumento. Eu nunca ouvia a harmonia que escrevia tocada no piano.

ESCREVIA À MESA...

Escrevia à mesa, mas ele cantava tudo e mandava-me cantar com ele, para ter um pouco de sentido harmónico. A harmonia era dada por apontamentos. Depois, disse que eu precisava de aprender um pouco de contraponto e indicou-me um livro de princípios de contraponto, de um francês Émile Ratez. Foi assim que eu comecei a aprender. Mas o professor adoeceu e faleceu. Ele tinha uma grande biblioteca, e os herdeiros resolveram vendê-la. O professor Costa Santos, muito amigo dele, organizou lotes de livros e o meu pai pediu-lhe para ele fazer um lote interessante, que me fosse útil. Foi assim que vieram ter a minha casa inúmeros livros em edição espanhola, da biblioteca Labor. [...]

PORTANTO, ENTRE AS SUAS ACTIVIDADES MUSICAIS TINHA AULAS DE PIANO, DE SOLFEJO, E FICOU SEM PROFESSOR DE HARMONIA.

Quando fiquei sem professor, o professor Luiz Costa disse “Mora aqui perto o professor Cláudio Carneyro e é bom começar a trabalhar mais a sério composição com ele”. Tive a primeira entrevista com o professor Cláudio Carneyro, que queria saber se eu tinha escrito já alguma coisa. Lembro-me que omiti o meu livrinho cor-de-rosa com as minhas peças! Tive vergonha e não disse nada. [...] Estava a estudar com ele, e simultaneamente com Luiz Costa. Eu entrava em audições no Conservatório, no final do ano. Todos os seus alunos tocavam, dos mais atrasados aos mais avançados. Lembro-me de ter tocado bastante Debussy, o professor achava que eu tocava bem Debussy. Toquei algumas obras de Luiz Costa, e era muito interessante ouvir o próprio compositor falar e dar-nos indicações sobre as suas composições. Éramos nós, alunos, que queríamos tocar as obras dele e ele ficava sempre muito agradecido quando lhe pedíamos que ele nos indicasse uma obra sua. Uma das primeiras que toquei foi “Cachoeiras da serra” e depois toquei outras como “Campanários”, “Canção de Embalar”, “Carrilhões de Bronze”. [...] Enfim, continuei com o professor Luiz Costa durante bastantes anos e depois fui para o Conservatório de Música do Porto frequentar o curso superior. Fui estudar com ele, mas ele atingiu o limite de idade. Foi substituí-lo a filha, a professora Helena Sá e Costa. Tive aulas com ela, o que foi muito interessante.

CONTINUOU A ESTUDAR COMPOSIÇÃO, NO CONSERVATÓRIO?

No Conservatório fiz parte do curso superior de Composição, e no exame estive 8 dias enclausurada... bons tempos! Hoje um aluno faz exame de composição e pode entrar e sair, pode ir dormir a casa... nessa altura era clausura total. Um pouco à semelhança do que se fazia noutros Conservatórios da Europa, nomeadamente em Paris, o Prémio de Roma. Às vezes estava-se lá um mês até que a obra se terminasse. [...]

E AS AULAS COM O PROFESSOR CRONER DE VASCONCELOS, FORAM TAMBÉM NO CONSERVATÓRIO?

O primeiro contacto que tive com o professor Croner de Vasconcelos, a nível de aulas, foi no Porto. Ele era professor do Conservatório Nacional, um grande amigo da Helena Sá e Costa. Perto de casa dela vivia uma aluna do professor Luiz Costa, a Maria Leonor Costa Lima. Ela tocava bastante bem piano, tinha uma casa com um salão grande e então houve a ideia de se fazer um curso no Porto, de Análise Musical, com o Croner de Vasconcelos. Juntou-se um grupo de alunas interessadas que pagavam a vinda dele de avião, de Lisboa ao Porto, para nos dar o referido curso. Eu também ia a Lisboa de vez em quando; ele também dava aí um curso, onde me encontrei com a Constança Capdeville, de quem tenho boa memória. Uma pessoa extraordinariamente inteligente e dotada para a composição. Era um curso muito interessante porque, por exemplo, muitas vezes analisavam-se obras que alunos da classe de piano estavam a trabalhar. [...] Quando terminei o Curso de Piano do Conservatório de Música do Porto resolvi dedicar-me à Direcção de Orquestra, que era uma aspiração já de longa data.

NÃO SE PODIA ESTUDAR DIRECÇÃO DE ORQUESTRA NO CONSERVATÓRIO, NESSA ÉPOCA?

Não, nem no Porto nem em Lisboa. Esse fascínio veio de algo importante. Quando eu estava a terminar o curso, a directora do Conservatório de Música do Porto, D. Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, fundou a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto. No Porto, existia o Orpheon Portuense e o Círculo de Cultura Musical, cujos concertos se realizavam no Teatro Rivoli, de que era dona D. Maria Borges. Vinham ao Porto artistas de primeira água e um dia veio um flautista fantástico, chamado Carl Achatz, que encantou as plateias. Quando se formou a Orquestra Sinfónica, veio dirigir-la esse flautista, que era uma pessoa encantadora, um homem ainda novo, muito atraente, e um músico de excepcional craveira. A minha irmã fez parte da orquestra desde o início, como violoncelista, e andávamos sempre por ali. Realmente, eu tinha a ideia da Direcção de Orquestra. Tinha estado no Porto a Orquestra de Câmara de Berlim, dirigida por Hans von Benda que, por causa da guerra, teve de sair da Alemanha e foi viver para Valência, onde dirigia muitas vezes a orquestra de Valência. Então, fui estudar com ele. Vivi em Valência num hotel durante vários meses e ia muitas vezes ter lições com ele, lições que duravam horas. Ele tinha estado sempre muito ligado à Filarmónica de Berlim e ao seu director na época, Wilhelm Furtwängler. Falava muito da interpretação de Furtwängler, do que ele fazia, como fazia... era muito interessante.

COMO ESTUDAVAM AS OBRAS?

Estudávamos pela partitura, de vez em quando com um piano, e sobretudo com a memória. Ele dirigia a orquestra de Valência e eu estava sempre nos ensaios. Como estudante, sempre fui uma assídua presença nos ensaios. Ouvi imensos maestros, era muito interessante. Estudavam-se as partituras e os ensaios às vezes duravam uma semana para montar o concerto, e uma pessoa ouvia bem todos os fragmentos, os primeiros violinos, depois os violoncelos, as trompas... acabava por decorar a partitura. Analisava-se imenso, estudava-se imenso desta maneira... foi realmente extremamente profícuo. Depois tentei estudar Direção de Orquestra no Conservatório de Genève. Afinal não se concretizou, mas fiquei lá uns tempos a estudar com o Prof. Samuel B. Bovy. Em casa dele não havia piano, e a direção fazia-se sempre de memória, sem partitura. Ele estava à nossa frente sentado, e dizia-nos para dirigir. Um dia estava a dirigir a Badinerie de uma suite de Bach, tudo a seco, no maior dos silêncios, com uma batuta na mão, era só o gesto. De vez em quando ele dizia "Ah!" e nós sabíamos muito bem que tínhamos perdido o fio à meada, não tínhamos dado a entrada! Nós tínhamos de ter uma orquestra imaginária e dar as entradas e a expressão devidas. A outra parte era a prática, com a orquestra de alunos do Conservatório.



As pianistas Maria Cristina Lima Pimentel, Helena Matos Silva, Helena de Sá e Costa e Teresa Macedo, Bruges, 1953

EM GENÈVE, TEVE CONTACTOS QUE FORAM IMPORTANTES...

Tive a sorte de visitar o Instituto Jacques Dalcroze. Fui assistir a uma aula de improvisação pela professora Christiane Montandon, uma pianista. Ela improvisava ao piano e os seus alunos tinham de a seguir, baseados no que ela improvisava. Era uma senhora extremamente simpática e disse-me "Porque é que não tenta a Nadia Boulanger, em Paris?". E eu disse "A Nadia Boulanger vai lá receber-me... sabe lá quem eu sou...". E ela disse "Eu fui aluna

dela, ela é uma pessoa acessível, só é muito exigente, quer muito trabalho e algum talento. Porque não lhe escreve?". Decidi escrever e depois vim para Portugal. Um belo dia, o correio traz-me uma carta da Nadia Boulanger, a dizer que me poderia aceitar como aluna. Assim, fui a Paris, conhecer a Nadia Boulanger. Cheguei a casa dela e abriu-me a porta um mordomo, e lá esperei, rodeada de livros e de fotografias; era uma imensidão de fotografias de músicos. Até que se abriu a porta e apareceu a Nadia Boulanger, com a sua saia preta de pregas, o casaco preto, uma blusa branca. Geralmente ela andava vestida assim, desde que tinha falecido a irmã, que era uma pessoa extraordinária e por quem ela tinha uma veneração imensa. [...] Na sala, de um lado havia um piano de cauda e um órgão, e do outro lado, outro piano de cauda e muitas cadeiras. Mandou-me sentar ao piano, e estive a perguntar-me qual era o meu passado em linhas gerais e depois perguntou-me como é que estava Portugal. Portugal nessa ocasião ainda vivia num determinado regime...

TEM IDEIA EM QUE ANO FOI?

Deve ter sido em 1952-53. Mandou-me então tocar e depois pôs-me à frente um baixo cifrado, que tinha do lado esquerdo uma montanha de sustenidos, estava escrito em Lá sustenido! Eu nunca tinha realizado, em Portugal, baixo cifrado ao piano, e pensei "Como é que vou fazer isto? Vou pensar em Si bemol". Comecei a nem saber que notas eram porque as minhas eram outras... e ela disse "Pronto, não é preciso mais". Depois fez-me um teste auditivo, um teste de leitura à primeira vista. Em Portugal nunca ninguém falava disso, infelizmente, e ainda se fala muito pouco. Não tem tradição no nosso ensino, mas devia existir! Muitas vezes os alunos levam um tempo infinito a montar uma obra porque a leitura é má, não há reflexos nesse sentido. Era bem preciso que se olhasse para isso com muita atenção. No fim, disse "Bom, vai falar com esta senhora que se chama Annette Dieudonné e é professora de solfejo superior no Conservatório Nacional de Paris. Vai ter lições com ela de solfejo superior e de baixo cifrado. Compra o Tratado de Dubois e vai trazer a primeira página realizada". A primeira página tinha vários exercícios, mas todos eles de acordes perfeitos, e pensei "Que esquisito... faz-se numa penada!" Mas ela disse "Eu quero pelo menos oito a dez versões de cada um". Eu pensei "Estou perdida!", porque era um trabalho imenso. Eu nunca tinha feito isso, tinha feito uma versão! Tinha de ser escrito nas claves originais: Dó primeira, dó terceira, dó quarta e clave de fá. Era assim que apresentávamos todos os trabalhos de harmonia ou contraponto. Então fui falar com a professora de solfejo, que me mandou comprar o livro Treino Elementar para músicos de Hindemith, o Solfejo para Cantores e outro tipo de solfejo, e uma série de exercícios feitos por um professor do Conservatório Nacional de Paris, para baixo cifrado. Eu disse-lhe que também queria estudar piano e ela indicou-me a professora Lejour, assistente do Conservatório Nacional. Assim eu

tinha em Paris, a Nadia Boulanger para harmonia, análise e contraponto, a Annette Dieudonné para educação auditiva, solfejo e transposição, e Lejour para piano. Uma lição de solfejo era, por exemplo, meio capítulo de Hindemith, feito sem erros e no andamento que ela propunha, oito solfejos na ponta da língua, em todas as claves, tudo cantado, mais um com as claves todas misturadas. Era o trabalho semanal. E depois a transposição, que era feita através das claves. Pequenos trechos, de Bartók e outros. Às vezes lembrava-se de mandar fazer a transposição à quarta aumentada! Era uma coisa de morte! A professora de solfejo dava-nos um livro avançado para as claves, e queria a leitura numa série de movimentos metronómicos. O exercício podia iniciar-se em andamento moderado, depois aumentava a velocidade, e tínhamos de o realizar com uma grande rapidez de leitura. Muitas vezes estávamos numa clave e passávamos a outra, de repente. Realizar a mudança interior da clave dava-nos uma elasticidade mental, um treino que ficava para toda a vida. E depois, a teoria propriamente dita, com perguntas complicadas. Esses raciocínios pressupunham um conhecimento teórico muito grande.

QUANTO TEMPO ESTEVE EM PARIS?

Estive lá cerca de seis anos. Ao mesmo tempo que trabalhava com Nadia Boulanger, matriculei-me em Direcção de Orquestra no Conservatório Nacional, na classe dos estrangeiros. Para se estar na classe normal do Conservatório não se podia ter mais de 18 ou 20 anos, à data da matrícula. Eu já tinha mais. Fui aluna do Eugène Bigot, director da Orquestra da Rádio, e trabalhei várias obras. Tinha uma aula teórica em casa dele, sempre “a seco”.

PARA ALÉM DESSE TREINO, PRATICAVAM DIRECÇÃO COM ORQUESTRA?

Sim, com a orquestra do Conservatório, uma orquestra de 70 alunos, que era ótima. Por exemplo, a entrada da Quinta Sinfonia era uma espécie de teste. Ele indicava cinco ou seis alunos. Cada um com a sua batuta, iam sucessivamente ao pódio e dirigiam “Pam pam pam pam! Pam pam pam pam!”. Era fantástico, impressionante! Um fazia mais ou menos, com outro, os músicos tocavam cada um para seu lado, outro actuava correctamente. Os músicos eram os mesmos, o gesto em princípio era o mesmo, pois estudávamos com o mesmo professor e depois, na prática, era completamente diferente! E isso provava que realmente o fluxo que partia de quem dirigia é que era muito diferente. Uns tinham o poder de captar a orquestra e fazer com que ela seguisse aquilo que eles pensavam e outros não tinham esse poder e a orquestra parece que se desagregava... Era curiosíssimo.

[...] O professor fazia uma coisa impressionante; na primeira aula “a seco”, em casa dele, deu-nos uma poesia de Baudelaire. O livro de poesias para a mão esquerda e a batuta para a mão direita. Então mandou-nos ler as poesias e queria que simultaneamente marcássemos os compassos. Era complicado, porque a rítmica da poesia não encaixava no gesto que estávamos a fazer e isso obrigava a uma independência muito grande. Nesta classe dos estrangeiros éramos treze alunos e só três mulheres. Havia americanos, nórdicos, checos, uma norueguesa, uma dinamarquesa... portuguesa era só eu.

FOI DAS PRIMEIRAS PESSOAS EM PORTUGAL A ESTUDAR DIRECÇÃO DE ORQUESTRA E TALVEZ A PRIMEIRA MULHER...

Talvez. Não queria gabar-me disso mas talvez tenha sido a primeira mulher. Não era muito comum, Direcção de Orquestra para as mulheres. Agora já existe, na Europa e na América. [...]

ERAM ENTÃO TRÊS ÁREAS: DIRECÇÃO, PIANO E COMPOSIÇÃO, QUE FOI TRABALHANDO COM NADIA BOULANGER.

Às quartas-feiras tínhamos sempre uma aula de análise em sua casa. Às vezes éramos quarenta alunos, uma verdadeira Babilónia, americanos, checos, turcos, polacos. Analisámos muitas cantatas de Bach, parte da Paixão de S. Mateus. Nós sabíamos o que íamos analisar na aula seguinte e tínhamos de estudar bem, porque a meio de uma execução ela indicava um aluno e perguntava: “O que se passa aqui, harmonicamente?”. Se não se tivesse estudado a partitura, não se sabia! Andávamos sempre aflitos. Estudavam-se obras, desde Bach ou anteriores, até Stravinski. Eram aulas muito interessantes e sempre extremamente concorridas. [...] A Nadia Boulanger convidava sempre um ou dois alunos para ficarem depois da aula. Todo o mundo culto francês ou estrangeiro começava a chegar. E nós ali estávamos sentadinhos, a ouvir as conversas das grandes personalidades. A casa enchia-se de ramos de flores por todo o lado, era um encanto. As quartas-feiras eram sempre únicas. Nós não entrávamos nas conversas, mas só ouvir era uma aprendizagem muito grande. A Nadia Boulanger sempre foi muito ligada às letras e lia muito a Bíblia, citava de memória passagens enormes dos Evangelhos, como também poesias de vários autores. Era um ambiente cultural fantástico... música, literatura, pintura... todos iam prestar a sua homenagem à Nadia Boulanger, para poderem dizer que um dia a cumprimentaram e assistir a uma conversa, e que ela lhes dirigiu a palavra! Admiração e respeito, era o que se sentia.

[...] Ser-se aluno da Nadia Boulanger era um privilégio e ao mesmo tempo um salvo-conduto, porque ela não recebia qualquer um. Disse-me que eu estaria lá durante três meses a realizar trabalhos e se não a satisfizesse, prescindia da minha presença. Na lição em que perfazia três meses, eu tremia, à espera que ela me dissesse “Está tudo acabado!” Mas ela não disse nada e eu fui embora muito contente... e fiquei uns anos. Ainda guardo cartas da Boulanger porque era uma pessoa tão querida e eu tinha-lhe tanto apreço e amizade... porque ela foi sempre muito boa para mim. Todos os anos, no dia dos meus anos me escrevia uma carta.

DEPOIS SEGUIU OUTROS CAMINHOS...

Depois voltei a Portugal, e tirei a ideia da direcção de orquestra porque era impossível dirigir uma orquestra em Portugal, nem um pequeno grupo de músicos.

ERA IMPOSSÍVEL, PORQUE...

Porque à data as orquestras eram maioritariamente formadas por homens e ainda não era muito comum que os homens fossem dirigidos por uma mulher! Portanto, as minhas pequenas tentativas de arranjar uma orquestra de câmara desvaneceram-se. Então dirigi-me mais para o ensino. Comecei por trabalhar na Academia de Música da Vila da Feira, a convite da professora Gilberta Paiva. Ensinava só harmonia.



Cursos de férias da Costa do Estoril, 1953

E ENTÃO, FOI ENSINAR NO CONSERVATÓRIO?

Depois fui ensinar no Curso de Música Silva Monteiro. Mas quando estava a estudar fora, de vez em quando vinha a Portugal dar pequenos cursos, um no Conservatório, de Análise Musical e outro no Curso Silva Monteiro... Aí leccionei Harmonia, Formação Musical e História da Música. Passou pela minha mão uma plêiade de jovens pianistas, que chegaram a tocar com orquestra, eram todas alunas muito boas, que tiraram sempre notas altíssimas nos exames de Harmonia do Conservatório. Depois, Matosinhos acenou com a criação de uma Academia de Música, ideia impulsionada por um amigo do vereador da Cultura de Matosinhos, o Engenheiro Gouveia, pai da professora Odete Gouveia. Então o vereador da Cultura incumbiu-me a mim e à professora Odete Gouveia de fundar a Academia de Música de Matosinhos. E fundámos a Academia, que ainda hoje vive e muito bem, mas com outro nome. Estivemos lá muitos anos, sempre com um apoio extraordinário da Câmara mas com obrigação de mostrar trabalho. Tivemos sempre o cuidado de contratar muito bons professores, os programas eram rigorosos, os alunos de três em três meses tinham de prestar provas.

Depois fui nomeada professora do Conservatório de Música do Porto. A professora Maria do Céu Diogo, que gostava muito de novas pedagogias, conseguiu que a Dra. Madalena Perdigão concedesse um subsídio da Funda-

ção Gulbenkian para fundar, no Conservatório, os cursos de Iniciação Musical Willems para crianças e os cursos Willems de formação de professores. Ela ficou com a direcção do curso para crianças e eu fiquei com a direcção do curso para professores. Tivemos sempre um bom acolhimento no Conservatório, que cedia as salas. As crianças só podiam entrar com a idade de cinco anos e permanecer durante mais cinco. Durante vários anos, funcionaram com trezentos alunos, porque eram gratuitos e isso era uma benesse enorme.

AS CRIANÇAS ERAM SELECIONADAS?

Não. Entravam por ordem de inscrição. No dia da inscrição às 6 horas da manhã já havia uma fila à porta do Conservatório.

E O CURSO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES, ERA UM CURSO LIVRE?

O curso de professores segundo o método Willems destinava-se a professores de iniciação musical e de solfejo. Os professores obtinham um diploma, mediante provas. A D. Maria do Céu Diogo trouxe ao Porto o professor Edgar Willems para fazer uma série de conferências, a convite dos Serviços Culturais da Câmara do Porto. [...] As conferências suscitaram uma certa polémica e muitas pessoas perguntaram o que eu pensava. Eu respondi: "Isto para mim é tão novo e tão extraordinário, que não me atrevo a fazer qualquer crítica. Teria de conhecer muito melhor o professor Willems e as suas obras para me poder pronunciar". De qualquer forma, abriu-me janelas que eu não imaginava poderem existir. E fui para a Suíça, trabalhar com ele.

COMO FOI ESSE TRABALHO?

Ele possuía um estúdio e as aulas eram privadas. Mas ele deixava-me assistir aos cursos colectivos de iniciação musical que tinha, no Conservatório. Com ele aprendi imenso, através do contacto assíduo. Foi uma ajuda extraordinária, porque me fez olhar a música e a pedagogia da música de um ângulo completamente diferente daquele que tive em Paris e, naturalmente, daquele que tinha tido em Portugal.

EM QUE SENTIDO, O QUE ERA NOVO?

A formação auditiva era para mim totalmente nova, era feita sobretudo através do material sonoro especial que o professor Willems possuía. Dava especial ênfase ao desenvolvimento do ouvido sensorial. Para nós isso era totalmente desconhecido na época. A educação auditiva consistia apenas em ditados musicais e leituras. Para o professor Willems, antes disso havia que desenvolver a audição sensorial afectiva e mental, realizando, entre outros, exercícios específicos no espaço sonoro intra-tonal. Construiu um pequeno instrumento de teclado – audiómetro – em que o intervalo entre o som mais grave e o mais agudo era de um tom. Também objectos,

campainhas, placas de madeira, produziam sons que ele trabalhava. Ele mesmo tinha umas mãos extraordinárias para construir material. Por exemplo, duas tábuas pequenitas... deixava-as cair no chão e dizia "Canta!" Para muitos, era ruído, mas ele queria apurar o ouvido para esses sons. A improvisação, por exemplo, era muito interessante. Não era especial exclusivamente ao piano, mas com a voz, com os movimentos corporais, para os quais ele tinha escrito um tipo de literatura, marchas, etc. Seguir o carácter da música andando, saltando, ou estando parado e fazendo movimentos de braços, isto é, a criança devia sentir o carácter das peças. Nessa ocasião eu nem senti bem o alcance disso. Mas hoje, ouço alunos com 18 ou 20 anos tocar uma sonata de Beethoven ou de Mozart e penso "Não lhe conhece o carácter". Tocam muito bem pianisticamente, mas o carácter não está lá.

A PROFESSORA TAMBÉM FREQUENTOU OS PRIMEIROS CURSOS ORFF?

Não. Frequentei muito o Wuytack, durante vários anos, e frequentei também o Van Hauwe, que era muito interessante. O Wuytack, um homem extraordinário, com um sentido pragmático do ensino, tinha sempre as aulas muito bem estruturadas. O seu método, como estrutura – quando se lêem os seus livros – é muito interessante. É um bom ponto de apoio para os professores. Muito diferente do Willems nesse aspecto. Willems tinha as suas ideias e cabia aos professores ler e encontrar. Bem, naturalmente havia estrutura, porque ele dividia o programa em iniciação musical, pré-solfejo, e solfejo elementar propriamente dito. Mas Wuytack tinha exercícios que considerava específicos para cada tema e que tinham no seu método um aspecto gradual muito bem feito. Willems deixava mais liberdade aos professores de encontrar esse sentido da gradualidade, da dificuldade, em função dos alunos. Pensava sempre que a sua iniciação era para grupos no máximo de 12 alunos ao passo, que Wuytack pode ter um grupo muito mais alargado de alunos e o recurso a um instrumentário Orff, que possa formar uma orquestra. Mas é curioso que todos os grandes métodos visam sempre a música e visam formar não só os professores como os alunos, desenvolvendo-lhes todas as faculdades musicais.

NESSA ÉPOCA, FREQUENTOU TAMBÉM OUTROS CURSOS?

Lembro-me de um professor israelita, Samuel Cohen, que veio a Portugal a convite da APEM e realizou um Curso no Conservatório de Música do Porto. Estávamos numa sala muitos professores e ele pediu para nos deitarmos no chão. Isso foi um choque tremendo! Então, pediu para improvisarmos movimentos, para descontração do corpo. Depois agrupou-nos para construirmos uma composição sem recorrer a instrumentos, com onomatopeias, palmas, batimentos. Sem recorrer à notação convencional, uns escreviam pontinhos, outros traços a subir, etc., e depois cada grupo tinha de interpretar a sua composição; era interessante.

CONSIDERA QUE ESSES CURSOS CONTRIBUÍRAM PARA UMA MUDANÇA NA EDUCAÇÃO MUSICAL EM PORTUGAL?

Foi a partir do momento em que a Fundação Gulbenkian e, sobretudo, a Dra. Madalena Perdigão – que teve uma visão larguíssima nesse aspecto – sentiu que Portugal precisava de mudar e pode chamar a Portugal os grandes pedagogos, que houve uma viragem enorme na formação musical. Sobretudo pelo contacto com novas metodologias, que abriram janelas bem largas a quase todos os que frequentaram esses cursos, porque eram coisas insuspeitadas, aqui em Portugal. E depois, deram origem a reformas do ensino. Uma pessoa que ajudou a impulsionar tudo isto foi Olga Violante, que tinha uma posição junto do Ministério da Educação ligada à música nas escolas, era uma pessoa muito ouvida, que tentou uma reforma.



Cumprimentando o Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, Dr. Azeredo Perdigão

ESTÁ A FALAR EM REFORMAS DO ENSINO DA MÚSICA?

Sim. Ela foi a primeira directora do Coro Gulbenkian, quando este se fundou. Mas nada disto teve um carácter oficial, a Fundação Gulbenkian era uma entidade privada. Até que o Ministério, sobretudo com Veiga Simão, chamou a si a grande reforma que se fez. Ele teve o bom senso de ir procurar pessoas que, pela sua formação, pudessem construir uma reforma que fosse, em princípio, para durar. A reforma de Veiga Simão foi tão larga e para muitos tão complexa – até porque os próprios programas usavam uma terminologia a que muitos não estavam habituados – que houve o bom senso do Ministério de enviar professores para três pontos do país – Norte, Centro e Sul – para explicar aos Conservatórios e Academias o que se pretendia, e sobretudo a forma de realizar na prática alguns dos aspectos que aquela reforma continha. Fomos eu, o Cândido Lima, e outra professora. Eu fui para o Algarve. Foi em Faro que vivi o 25 de Abril.

NA EDUCAÇÃO MUSICAL, TAMBÉM HOUVE UMA REFORMA, COM LOPES-GRAÇA?

Mais tarde – talvez no tempo do Vasco Gonçalves – recebi um telefonema do Lopes-Graça a perguntar se eu estava disposta a trabalhar com ele numa reforma do ensino da música que ele estava incumbido de realizar. Eu, que conhecia há muito o Lopes-Graça e que tinha por ele um apreço enorme como compositor e como homem de saber, como musicólogo – reunia as duas coisas num altíssimo nível – disse-lhe que sim e ele formou um grupo: eu, ele e a Maria Augusta Barbosa. Era uma reforma para o ensino básico, genérico. As reuniões realizavam-se na Academia dos Amadores de Música, numa salinha muito pequenina. A ideia do Lopes-Graça era que o professor do ensino básico fosse polivalente e que fosse ele a ensinar música. Portanto, teria de ter formação musical nesse sentido. Não uma formação musical alargada, mas já dirigida para o trabalho que iria fazer com as crianças até à quarta classe. Isso era muito importante, porque facilmente assim poderia chegar, por exemplo, a Trás-os-Montes. Era a única maneira de pôr Portugal a cantar. Havia um programa próprio, e a ideia de que esses professores (Norte, Centro e Sul) pelo menos semestralmente, se reunissem com um professor destacado para lhes ensinar o programa que eles teriam de realizar. Cantavam tudo o que iam cantar com as crianças, faziam os movimentos. E ele advogava uma coisa muito importante, que eu continuo a advogar: este ensino não é caro. Portugal não é pobre, mas não é rico. E se tivéssemos a oportunidade de pôr Portugal a cantar através de uma educação musical básica mas que fosse, nos aspectos fundamentais, igual de Norte a Sul, não no repertório mas em termos pedagógicos, e se isso se fizesse durante uns anos, a partir daí podia-se partir para outros voos. Temos pontos do país altamente dotados de material e com meios humanos muito interessantes e outros que ainda estão a lutar com bastante pobreza nesse aspecto. Então, quais eram as coisas fundamentais? Saberem cantar as canções e dançar as danças das suas regiões, fazerem um canto coral tanto quanto possível baseado no folclore das suas regiões. Os movimentos corporais já estão incluídos nas danças e devia-se procurar uma série de danças com carácter diferente, e cantar com a letra, bem cantado, bem pronunciado, com o carácter, saber bater os ritmos... isto já era um manancial enorme. E só depois, na idade própria, começar a alfabetização, ou seja, saber minimamente ler e escrever, mas partindo da leitura e não da escrita e, naturalmente, ir alargando o repertório para coisas mais difíceis.

ENTÃO O PROGRAMA QUE ELABORARAM NA ÉPOCA, NÃO CHEGOU A SER POSTO EM PRÁTICA?

Esse programa estava já avançado, simplesmente caiu o governo e caiu o programa.

GOSTAVA QUE FALASSE UM POUCO DA SUA EXPERIÊNCIA NA TELE-ESCOLA.

A tele-escola foi algo muito interessante, que me abriu perspectivas bastante novas e me obrigou a trabalhar de uma forma muito diferente, na

medida em que eu estava confinada a 20 minutos de aula, tinha um grupo de alunos do ensino primário – que não sabiam música – e tinha de os treinar durante a semana, para preparar a aula o melhor que pudesse e soubesse. A aula tinha de estar estruturada de forma a incluir o desenvolvimento rítmico, auditivo, e determinados exercícios. Eu cantava muitas canções populares com esses alunos, o ritmo era sobretudo batimentos, com as mãos, das melodias que eles cantavam, ou uma pequena improvisação, sempre acompanhados ao piano. Eu defendo que todos os professores deveriam saber tocar não flauta, mas guitarra, pois é um instrumento harmónico: isso é muito importante, não se pode ficar só com a melodia. Eu introduzia todos os meses o nome de um compositor, apresentava fotografias, falava da vida e obra, tocavam-se excertos, cantava-se um tema ou dois. Isso era um apontamento de História dos grandes compositores, que eles também deveriam saber. [...]

É UMA DAS PESSOAS QUE TERÁ UMA VISÃO MAIS ABRANGENTE DO ENSINO DA MÚSICA EM PORTUGAL, PORQUE FOI PROFESSORA TAMBÉM NO ENSINO GENÉRICO E NUMA ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO. QUER COMENTAR ESSA EXPERIÊNCIA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES?

A Escola Superior de Educação do Porto estava no princípio e faltava um professor de composição. Eu dei lá aulas dois anos. Nessa ocasião eu era professora na Escola Superior de Música, também do Instituto Politécnico do Porto, fazia parte da Comissão Instaladora. As duas escolas começaram mais ou menos ao mesmo tempo (1986). Eu achava interessante, tinham muito material. Mas tive ocasião de manifestar umas reflexões e uma preocupação, porque achava que no futuro só deviam entrar alunos com um conhecimento mínimo bastante mais elevado do que aqueles que entraram no princípio. Muitas vezes ou é assim, ou as coisas não começam... entre uma coisa e outra, vale a pena arriscar. Naturalmente, hoje é uma panorâmica completamente diferente.

E A ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DO PORTO (ESMAE), TAMBÉM MUDOU MUITO?

Quando saí de lá, já estava a funcionar o teatro e mais ou menos todos os instrumentos. Uma parte ainda estava no início, ligada à Imagem, à Electroacústica, apesar de nós termos integrado a composição electroacústica no ensino da Composição, de uma maneira talvez um pouco modesta, mas era uma novidade. Creio que a Escola Superior de Música tem uma trajectória belíssima, começou com três ou quatro alunos, o professor Piñeiro Nagy, de guitarra, que vinha de Lisboa, o professor Lucena, em Flauta, e pouco mais. Depois passámos para umas instalações melhores, na antiga escola do Magistério Primário. O contributo que a Escola Superior de Música tem dado a Portugal é enorme. Pelo facto de o objectivo ter sido emparceirar

com as grandes escolas europeias, houve o cuidado de escolher os melhores docentes, porque daí adviria a qualidade também dos alunos. Pouco a pouco, começou a ter-se cada vez mais exigência na entrada dos alunos. Essa exigência e com muito bons professores, forçosamente tem que dar um bom resultado. Têm saído dali os principais instrumentistas portugueses, têm uma orquestra de que se podem orgulhar, um grupo de música antiga magnífico, uma música de câmara também com muita qualidade. Hoje a Escola Superior de Música é um marco importantíssimo no Norte do país. Há uma Escola Superior de Música também em Lisboa que cumpre a sua missão, como aqui no Porto é cumprida a nossa.



Colocação da primeira pedra das novas instalações da ESMAE

TENDO UMA VISÃO PRIVILEGIADA, POIS CONHECEU O PAÍS MUSICAL QUANDO ERA JOVEM ESTUDANTE, O QUE ACHA DESTA EVOLUÇÃO ENORME DOS ÚLTIMOS 20 OU 30 ANOS?

Acho que demos passos de gigante, porque se criaram novos públicos, para novas músicas. Foi importante também em vários pontos do país a criação dos festivais de música, que começaram por ser só de música erudita mas depois se alargaram a outras músicas, noutros géneros. Eu não sou avessa a essas músicas, desde que tenham qualidade! Eu adoro Jazz, por exemplo.

OLHANDO PARA AS OPÇÕES QUE TOMOU, NÃO SEGUIU A DIRECÇÃO DE ORQUESTRA NEM A COMPOSIÇÃO, MAS SEGUIU A OPÇÃO DO ENSINO, O QUE FOI UM GANHO PARA TODOS NÓS.

Foi uma opção, porque eu comecei a ensinar e descobri em mim uma certa paixão pelo ensino.

FORMOU GERAÇÕES DE PESSOAS, COMO É QUE SE SENTE AGORA? FORMOU E AINDA ESTÁ A FORMAR, COM ESSA PAIXÃO E ENERGIA, QUE CONTAGIA AS PESSOAS E AS MOTIVA...

Eu diria que nós todos temos uma missão, maior ou menor, e eu tive essa e acho que a cumpro o melhor que soube.

ESSA É A SUA MENSAGEM, QUE AS PESSOAS, QUER NO ENSINO QUER NAS OUTRAS ÁREAS DA MÚSICA, TENHAM PAIXÃO PELO QUE FAZEM?

Sim, e que queiram transmitir altos valores; que, através da música, procurem penetrar dentro das pessoas, porque a música valoriza todas as qualidades que as pessoas possam possuir. A música é uma linguagem que não precisa de ser traduzida para ser compreendida, portanto chega a todos. Através da música pode-se atingir uma união muito grande de todos os seres humanos, porque milhares, milhões de pessoas, ao ouvir, por exemplo, uma sinfonia de Beethoven, estão todas unidas a escutar, a vibrar e a viver aquela mensagem... a música tem esse dom extraordinário.



Maria Teresa Macedo, Maria Cristina Lino Pimentel, Maria da Conceição Macedo





Júri do Prémio Jovens Músicos, Casa da Música, 2011



Je certifie que Mademoiselle Maria Teresa de Macedo a fait des études d'harmonie, d'analyse sous ma direction. Elle a toujours fait preuve d'une intelligence naturelle, aussi bien que d'une conscience exceptionnelle - Je ne saurais trop la recommander comme Professeure. Elle est appelée à rendre de très grands services par son enseignement, tant au point de vue musical qu'au point de vue moral.

Renat Boulanger

31 mai 1956

Conheci a Senhora Professora Teresa Macedo nos corredores da Universidade Católica, Porto, onde durante anos prestou um prestimoso contributo à Escola das Artes, na sua secção de Música. E muitas vezes falámos sobre questões estéticas, sendo eu apenas um ouvinte normal de música e um leitor assíduo de poesia, em suas formas mais tradicionais. Este pequeno texto resume e evoca algumas das nossas conversas.

Kant, o eminente pensador alemão que tanto teorizou a Estética, tendo sido contemporâneo do desenvolvimento da Estética como um corpus teórico autónomo de reflexão, pensa que o que se deve ter em conta neste domínio é o acto da consciência que se traduz num juízo estético acerca do que é belo. Ora este belo refere-se, segundo o mesmo Kant, ao sentimento. Assim pode ler-se no parágrafo 8 da Crítica do juízo: “Quando se julga os objectos mediante conceitos, toda a representação da beleza desaparece”.

Kant, creio, não dá à Estética o estatuto duma ciência, pois o juízo estético (isto é belo, gosto desta peça, etc.) não depende duma universalidade conceptual, demonstrável e válida para todos, mas antes duma subjectividade que se encontra com o seu objecto.

Kant não deixa de dar lugar ao autor ou génio capaz de encontrar a via para universalizar o sentimento e também de considerar “o senso comum” como a “faculdade de julgar o que torna o nosso sentimento, referido a uma dada representação, universalmente comunicável sem que se recorra a qualquer conceito”.

De maneira menos preocupada com a questão do conhecimento, Heidegger, tendo em conta poetas como Rilke ou pintores como Van Gogh, desenvolve, em vários textos, sobretudo a partir do fim da guerra – veja-se a sua obra *Ensaaios e Conferências* –, o tema da obra de arte como manifestação do Ser.

Referindo-se às cadeiras que Van Gogh pintou em 1888 – objectos banais –, explora uma mediação com o ser mediante uma consonância entre o sujeito e o objecto, que faz com que o ser das coisas verdadeiramente se revele (Há uma revelação, *Stimmung*, ao vermos este quadro, como quando ouvimos uma peça de Bach, ou a *Viagem de Inverno* de Schubert).

De certa forma, na obra de arte, a matéria é elevada à sua transfiguração e, ao mesmo tempo, o espírito (em sentido hegeliano) vem à linguagem. A obra de arte será assim, num fragmento, simultaneamente manifestação e transcendência, encarnação e espírito e bem poderia pensar-se, a propósito, no paradigma do sacramentalismo cristão, ou na realidade do Verbo feito carne, nos quais o próprio sagrado nos é servido na aparência do familiar.

Sendo a percepção da beleza obra do senso comum, será a beleza acessível a todos ou apenas aos eruditos?

Deixo aqui esta questão, concluindo que as obras de arte são universais no sentido apontado por Kant. E é neste contexto que felicito a Senhora Professora Teresa Macedo pelo trabalho feito em vários lugares na divulgação da obra de arte, como acesso ao ser e manifestação da verdade, segundo o pensamento de Heidegger, bem distante, se bem entendi o seu Magistério, dos cânones daquilo que Z. Bauman qualificou de “Modernidade líquida”.

ARNALDO DE PINHO
UCP Porto

Homenagear alguém é sempre despertar a memória de relações familiares e de amizade, entretidas e inscritas naqueles que nelas, de modo único, participaram. É o caso desta homenagem à Prof.^a Maria Teresa Ferreira de Macedo. Por quatro vezes ela acorda em nós, familiares e amigos, essa memória: no seu testemunho como antiga aluna de Luiz Costa no 10^o aniversário, em 2008, dos Cursos de Música Luiz Costa organizados pela Associação Cultural do Monte de Fralães (Barcelos), com a direcção artística de sua filha, a Prof.^a Madalena Sá e Costa; na entrevista concedida a Henrique Luís Gomes de Araújo e a Constança Vieira de Andrade e gravada em 2013 sobre a Sociedade Musical Orpheon Portuense (1881-2008) –, fundada, entre outros, por Bernardo Moreira de Sá; no seu testemunho “Helena Sá e Costa. Alguns Traços da sua Personalidade” no centenário em 2013 do seu nascimento; e na sua intervenção “A vertente artística de Henrique Gomes de Araújo na música” nas comemorações, em 2017, pela Ordem dos Médicos, do centenário do nascimento do psiquiatra Henrique Gomes de Araújo. Em todos estes momentos, a mesma memória viva, a mesma clarividência, a mesma autoridade. O meu e o nosso muito obrigado, pois, Prof.^a Maria Teresa de Macedo.

HENRIQUE GOMES DE ARAÚJO

Houve uma época em que o ambiente musical da cidade era pontuado pelos concertos organizados pelo Orpheon Portuense e pelo virtuoso (e mais recente) émulo, o Círculo de Cultura Musical. Eram 16 concertos por época, no S. João e no Rivoli, a preços incrivelmente baixos, com intérpretes excelentes, que na altura ainda conturbada do pós-guerra vinham com prazer (e com cachets modestos) a este país sem ruínas de bombardeamento. Os melómanos conheciam-se, trocavam sorrisos e comentavam as interpretações: constituíam uma comunidade.

Curiosamente, as figuras cimeiras do panorama musical assim oferecido à cidade eram mulheres, duplas de irmãs. Helena e Madalena Sá e Costa, exímias intérpretes e anfitriãs do Orpheon; as irmãs Freitas Gonçalves com o seu Círculo, e o contraponto das irmãs Silva Monteiro com o seu prestigiado curso; e as irmãs Berta e Leonor Alves de Sousa no Conservatório. As irmãs Macedo completaram o quinteto de musas fraternas e estavam em tudo o que fosse música.

Maria Teresa Macedo, a pianista, ficou no Porto e marcou-o intelectualmente, como intérprete, como professora, como teorizadora, como responsável pelos cursos de música da Escola das Artes da Universidade Católica, onde terminou o seu fecundo consulado musical.

Beijamos-lhe as mãos, de que surgiu tanta e tão encantadora melodia, mas também ajuda eficaz e compassiva atenção para as dificuldades e os enganos dos seus discípulos. Beijamos-lhe as mãos com o mais grato e enternecido respeito, murmurando apenas o nosso bem-haja.

WALTER OSSWALD



www.casadamusica.com
(+351) 220 120 220
info@casadamusica.com
Fundação Casa da Música
Av. da Boavista, 604-610
4149-071 Porto, Portugal

Fotografia da capa:
Sandra Ribeiro

MEENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

APOIO INSTITUCIONAL





casa da música