



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2012

**TIAGO EMANUEL
CASSOLA MARQUES**

**PROJECTO EDUCATIVO
LEO BROUWER – CONTRIBUTOS PARA A
PEDAGOGIA GUITARRÍSTICA**



**TIAGO EMANUEL
CASSOLA MARQUES**

**PROJECTO EDUCATIVO
LEO BROUWER – CONTRIBUTOS PARA A
PEDAGOGIA GUITARRÍSTICA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à Pia, fonte inesgotável de amor.

o júri

presidente

Professor Doutor Paulo Maria Ferreira Rodrigues da Silva
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Professor Doutor Ricardo Iván Barceló Abeijón
Professor Auxiliar da Universidade do Minho

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

agradecimentos

No final deste trajecto académico, gostaria de agradecer a quem nunca se afastou, mesmo quando os dias ao pé de mim se punham de cor cinzenta. Sem eles, não teria chegado sequer a ver a meta.

Ao Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho pela orientação científica, pelos conhecimentos partilhados, pelas doces e amigas cerejas. Ao Prof. Mário Carreira, pela incondicional contribuição no capítulo sobre Giuliani e ao Prof. Paulo Peres pela infinita compreensão, e a ambos pela amizade. Ao Prof. Dejan Ivanovic, pela sua grande capacidade analítica. Ao Prof. Dr. Artur Caldeira, pela disponibilização do seu trabalho sobre a vida e obra de Leo Brouwer, o melhor ponto de partida. À Prof^a. Dr.^a Filipa Lã pelos esclarecimentos. Ao Prof. Rui Brito, virtuoso do *Sibelius*⁷. Ao Prof. Ricardo Abreu pela disponibilização de materiais inéditos de valor incalculável e pela sua amizade. Ao Eduardo Baltar pelas amigas digressões artísticas. Ao primo João Pedro, pela paciência tipográfica.

A todos os colegas e amigos que colaboraram nos inquéritos e me ofereceram palavras importantes sobre o maestro cubano: Dr. António Vale, Prof. Dr. Artur Caldeira, Prof. Eduardo Soares, Prof. Dr. José Mesquita Lopes, Prof^a. Paula Marques, Prof. Dr. Ricardo Barceló, Prof. Rui Gama. Ao Prof. Óscar Flecha pela gentil colaboração respeitante aos cursos. A todos os meus alunos, fontes inesgotáveis de aprendizagem. A todos os meus amigos sem excepção. A todos colegas do Conservatório de Música do Porto e da Escola Profissional de Música de Espinho.

A todos o meu agradecimento e gratidão.

Endereço um agradecimento fraterno ao Eduardo e à Maria, à Gabi, Fernando, Nuno, Afonso e Vasco.

À Pia por me ensinar que cinzento também é uma cor.

palavras-chave

Leo Brouwer, Guitarra, Pedagogia, Didáctica da Música, Estilo, Inovação, *Estudios Sencillos*, Teórico, Master-classe, Giuliani.

resumo

O presente trabalho propõe-se apresentar a figura de Leo Brouwer enquanto pedagogo no âmbito da pedagogia guitarrística, para além de abordar a sua relevância como guitarrista, maestro e compositor, em particular a sua escrita para guitarra.

Será feita uma recensão analítica dos antecedentes históricos da guitarra, partindo de Giuliani até Leo Brouwer, e obtidas conclusões acerca da pesquisa e análise da sua obra didáctica, das suas reflexões teóricas e da sua prática de ensino em contexto de master-classes.

keywords

Leo Brouwer, Guitar, Pedagogy, Music Didactic, Style, Innovation, *Estudios Sencillos*, Theoretical, Master-class, Giuliani.

abstract

This work intends to present the pedagogical path of Leo Brouwer within the guitar pedagogy, as well as reporting his important role as a guitarist, a director, and a composer, especially the importance of his guitar works. An analytical literature review of the guitar idiomatic technique between Giuliani and Brouwer will be done, as well as some research and analysis of his guitar *Simple Studies*, on his theoretical thoughts and his master-class teaching methods.

Índice

| | |
|--|----|
| Introdução | 1 |
| 1. Apontamentos biográficos: compositor, guitarrista e pedagogo - as indissociáveis vertentes de Leo Brouwer | 4 |
| 2. Antecedentes históricos | 12 |
| 2.1. O paradigma de Mauro Giuliani (1781 – 1829) | 13 |
| 2.1.1. Acerca do seu estilo compositivo e dos seus contributos | 13 |
| 2.2. De 1850 a 1950 – Luzes e sombras | 17 |
| 3. Leo Brouwer – Estilo, linguagem e inovação na escrita guitarrística | 21 |
| 4. Leo Brouwer – A vertente didáctica | 29 |
| 4.1. <i>Estudios Sencillos</i> | 29 |
| 4.1.1. <i>Estudios 1 – 10</i> | 31 |
| 4.1.2. <i>Estudios 11 – 20</i> | 33 |
| 4.1.3. Principais contributos didácticos dos <i>Estudios Sencillos</i> - síntese | 39 |
| 4.2. <i>Nuevos Estudios Sencillos</i> | 40 |
| 4.2.1. Grelha analítica dos <i>Nuevos Estudios Sencillos</i> | 43 |
| 4.2.2. Principais contributos didácticos dos <i>Nuevos Estudios Sencillos</i> – síntese | 45 |
| 4.3. Estudos metódicos na ausência de um método | 45 |
| 5. Leo Brouwer – A vertente teórica | 48 |
| 5.1. Temas da reflexão pedagógica de Leo Brouwer | 49 |
| 5.1.1. Metacognição – Consciencialização, compreensão, acção | 53 |
| 5.1.2. Cultura do som | 54 |
| 5.1.3. Resolução de problemas técnico-interpretativos | 55 |
| 5.1.4. Chaves para a interpretação | 57 |
| 5.1.5. Rigor histórico | 58 |
| 5.1.6. Performance | 59 |
| 5.2. A produção teórica de Leo Brouwer | 61 |

| | |
|---|-----|
| 6. Leo Brouwer – O encontro entre a aula e a escrita | 65 |
| 6.1. Análise do vídeo de acordo com os temas da reflexão pedagógica | 65 |
| 6.1.1. Rigor histórico | 67 |
| i. Ornamentação | 67 |
| ii. Articulação barroca | 69 |
| iii. Dinâmicas | 71 |
| 6.1.2. Resolução de problemas técnico-interpretativos | 72 |
| i. Ineficácia do estudo de forma mecânica | 72 |
| ii. Focalização num só problema | 74 |
| iii. Interpretação dos blocos sonoros | 75 |
| 6.1.3. Chaves para a interpretação | 77 |
| i. Compreensão da obra | 77 |
| ii. Respiração, direcção, articulação | 80 |
| 6.1.4. Cultura do som | 82 |
| 6.2. Características do professor Leo Brouwer | 84 |
| 7. Inquéritos – avaliações em primeira pessoa | 89 |
| 7.1. Resultados da análise dos dados | 90 |
| 8. Leo Brouwer – Perfil pedagógico | 97 |
| Considerações finais | 100 |
| Bibliografia | 103 |
| Anexos | 109 |

Índice de Figuras

| | | |
|----------------|---|----|
| Fig. 1 | Mauro Giuliani, <i>Op. 1</i> , arpejos 1-4 (excerto) | 14 |
| Fig. 2 | Mauro Giuliani, <i>Op. 1</i> , arpejos 117-120 (excerto) | 15 |
| Fig. 3 | Mauro Giuliani, <i>Op. 89 Preludio n.º 2</i> (excerto) | 15 |
| Fig. 4 | Mauro Giuliani, <i>Op. 119, Rossiniana n.º 1</i> (excerto) | 15 |
| Fig. 5 | Frontispício da revista <i>The Giulianiad</i> vol. 1 - 1833 | 17 |
| Fig. 6 | Leo Brouwer <i>Estudo V</i> (excerto) | 24 |
| Fig. 7 | Leo Brouwer <i>Estudo VI</i> (excerto) | 24 |
| Fig. 8 | Leo Brouwer <i>Estudo XI</i> (excerto) | 24 |
| Fig. 9 | Leo Brouwer <i>Estudo XVIII</i> (excerto) | 24 |
| Fig. 10 | Leo Brouwer <i>Canticum</i> (excerto) | 24 |
| Fig. 11 | Leo Brouwer <i>El Decamerón Negro, El Arpa del Guerrero</i> (excerto) | 25 |
| Fig. 12 | Leo Brouwer <i>El Decamerón Negro, La Huida de los amantes [...]</i> (excerto) | 25 |
| Fig. 13 | Leo Brouwer <i>El Decamerón Negro, La Balada de la doncella enamorada</i> | 25 |
| Fig. 14 | Emílio Pujol, <i>Barcarolle</i> (excerto) | 26 |
| Fig. 15 | Leo Brouwer, <i>Hika</i> (excerto) | 26 |
| Fig. 16 | Leo Brouwer, <i>Variações sobre um tema de Django Reinhardt</i> (excerto) | 26 |
| Fig. 17 | Leo Brouwer, <i>Hika</i> (excerto) | 27 |
| Fig. 18 | Leo Brouwer, <i>Espiral Eterna</i> (excerto) | 27 |
| Fig. 19 | Leo Brouwer, <i>Paisaje Cubano con Campanas</i> (excerto) | 27 |
| Fig. 20 | Dusan Bogdanovic, <i>5 miniatures printanières</i> (excerto) | 28 |
| Fig. 21 | Carlo Domeniconi, <i>Koyumbaba</i> (excerto) | 28 |
| Fig. 22 | Leo Brouwer, <i>Estudo XVIII</i> (excerto) | 34 |
| Fig. 23 | Leo Brouwer, <i>Concierto Elegiaco</i> (excerto) | 34 |
| Fig. 24 | Leo Brouwer, Apontamentos sobre <i>Estudios Sencillos</i> (p.1) | 34 |
| Fig. 25 | Leo Brouwer, <i>Scale per Chitarra</i> (excerto) | 56 |
| Fig. 26 | Visée, <i>Menuett II</i> , c. 8 | 68 |
| Fig. 27 | Visée, <i>Menuett II</i> , c. 8, com ornamentação de Brouwer L. | 68 |
| Fig. 28 | Weiss, <i>Allemande</i> , cc. 10 e 11 | 68 |
| Fig. 29 | Weiss, <i>Allemande</i> , cc. 10 e 11, com ornamentação | 68 |
| Fig. 30 | Visée, <i>Menuett II</i> , c. 11, sem ornamentações | 69 |
| Fig. 31 | a) Visée, <i>Menuett II</i> , c. 11, com ornamentação | 69 |

| | | |
|----------------|---|----|
| Fig. 32 | b) Visée, <i>Menuett II</i> , c. 11, com ornamentação | 69 |
| Fig. 33 | c) Visée, <i>Menuett II</i> , c. 11, com ornamentação | 69 |
| Fig. 34 | Visée, <i>Bourrée</i> , c. 1 | 70 |
| Fig. 35 | Visée, <i>Bourrée</i> , cc. 12 e 13 – incorrecto com ligaduras | 70 |
| Fig. 36 | Visée, <i>Bourrée</i> , cc. 12 e 13 – correcto sem ligaduras | 70 |
| Fig. 37 | Visée, <i>Gavotte</i> , cc. 1-4 | 71 |
| Fig. 38 | Visée, <i>Gavotte</i> , cc. 1-4, correcta | 71 |
| Fig. 39 | a) Visée, <i>Gigue</i> , cc. 1-4 | 71 |
| Fig. 40 | b) Visée, <i>Gigue</i> , cc. 1-4 | 71 |
| Fig. 41 | c) Visée, <i>Gigue</i> , cc. 1-4 | 71 |
| Fig. 42 | d) Visée, <i>Gigue</i> , cc. 1-4 | 72 |
| Fig. 43 | Walton, <i>Bagatelle 3</i> , cc. 36-37 | 72 |
| Fig. 44 | Walton, <i>Bagatelle 3</i> , cc. 36-37 (só melodia) | 73 |
| Fig. 45 | Walton, <i>Bagatelle 3</i> , cc. 36-37 (só ritmo) | 73 |
| Fig. 46 | Walton, <i>Bagatelle 3</i> , cc. 36-37 | 73 |
| Fig. 47 | Ginastera, <i>Finale</i> , cc. 65-67 (digitação usada pelo aluno) | 74 |
| Fig. 48 | Ginastera, <i>Finale</i> , cc. 65-67 (digitação sugerida por Brouwer) | 74 |
| Fig. 49 | Walton, <i>Bagatella 2</i> , c. 32-33 | 74 |
| Fig. 50 | Ginastera, <i>Sonata</i> , c. 37 | 76 |
| Fig. 51 | Ginastera, <i>Sonata</i> , c. 75 | 76 |
| Fig. 52 | Torroba, <i>Sonatina</i> , c. 17 | 76 |
| Fig. 53 | Torroba, <i>Sonatina</i> , c. 28 | 77 |
| Fig. 54 | Weiss, <i>Gigue</i> cc. 29-33 | 77 |
| Fig. 55 | Bach, <i>Preludio</i> , c. 4 | 78 |
| Fig. 56 | Bach, <i>Preludio</i> , c. 20 | 78 |
| Fig. 57 | Bach, <i>Preludio</i> , c. 7-8 | 79 |
| Fig. 58 | Bach, <i>Preludio</i> , c. 7-8 | 79 |
| Fig. 59 | Walton, <i>Bagatella 2</i> , cc. 17-18 | 80 |
| Fig. 60 | Torroba, <i>Sonatina</i> c. 16 | 80 |
| Fig. 61 | Walton, <i>Bagatella 3</i> cc. 29-30 | 81 |
| Fig. 62 | Bach, <i>Preludio</i> , c. 4 (transcrição do exemplo de Brouwer a cantar) | 81 |
| Fig. 63 | Ginastera, <i>Sonata</i> c. 114 | 81 |
| Fig. 64 | Bach, <i>Preludio</i> , c. 9 (com articulação) | 82 |

| | | |
|----------------|--|----|
| Fig. 65 | Walton, <i>Bagatella II</i> , cc. 40 e 59-53 | 83 |
| Fig. 66 | Ginastera, <i>Sonata</i> , cc.120-130 | 83 |
| Fig. 67 | Ginastera, <i>Sonata</i> , c. 76 | 84 |
| Fig. 68 | Ginastera, “Finale” da <i>Sonata</i> , cc. 24-27 | 85 |
| Fig. 69 | Ginastera, <i>Sonata</i> , Finale, c. 28 | 85 |
| Fig. 70 | Ginastera, <i>Sonata</i> , Finale, c. 38 | 86 |

Introdução

O presente Documento de Apoio ao Projecto Educativo insere-se no âmbito do Mestrado em Ensino da Música, do Departamento de Comunicação e Arte, da Universidade de Aveiro.

Este documento chega na conclusão de um ano dedicado à Prática de Ensino Supervisionada, no Conservatório de Música do Porto, onde já desempenhava funções docentes como professor de guitarra.

A par disso, a criação do presente trabalho sob o tema *LEO BROUWER – Contributos para a pedagogia guitarrística* pretende ser uma abordagem aprofundada e uma reflexão monográfica sobre uma das figuras mais relevantes no panorama guitarrístico contemporâneo, incidindo de modo especial nos vários aspectos didácticos e teórico-práticos da sua vertente pedagógica.

A ideia surgiu sob a orientação do Professor Doutor Paulo Vaz de Carvalho, que com a sua impagável experiência soube guiar-me na tarefa de recolher uma amostra do que tem vindo a ser o contributo de Leo Brouwer para a pedagogia, ainda hoje não codificada em termos académicos.

Ao longo destes anos, enquanto aluno, concertista e actualmente também como professor, tenho podido apreciar e comprovar a importância da obra do compositor cubano na minha formação, bem como na escolha do repertório segundo critérios estéticos. A abordagem aos seus estudos durante todo o meu percurso básico e secundário, bem como a presença das suas obras nos meus recitais definem apenas em parte o meu interesse em avançar com este projecto.

Em relação ao estado da arte, a figura de Leo Brouwer tem suscitado nos dias de hoje um crescente interesse nas áreas editoriais e académicas, vindo à luz nos últimos anos alguns livros e trabalhos monográficos, bem como sucessivos artigos, publicação de entrevistas e dissertações de investigação musicológica acerca da vasta obra do compositor cubano em várias revistas da especialidade e nas Universidades. São particularmente relevantes os dois livros *Leo Brouwer, caminos de la creación* (2009), das co-autoras Marta Rodríguez Cuervo e Victoria Eli Rodríguez, e *Gajes del Oficio* (2004), de Leo Brouwer, uma compilação elaborada apenas com artigos de sua autoria escritos ao longo das últimas quatro décadas, abarcando temas tão díspares como

“Música, folklore, contemporaneidad y postmodernismo”, “La improvisación aleatoria” ou “Reflexiones”, este último um compêndio de pensamentos sobre música, e que termina com uma importante contributo intitulado “Sobre a técnica guitarrística”. Quanto aos artigos relacionados com Leo Brouwer, o número supera as duas dezenas. Destacam-se alguns, pela relevância e actualidade: “El método brouweriano” (2012), por Gloria Ariza Adame, da *Revista científica digital Independiente Sexto Orden*, uma análise de algumas conferências e dos trinta estudos de Leo Brouwer, como chave para uma abordagem metodológica à sua música de concerto. Também nos servimos do artigo “Leo Brouwer y su influencia en la literatura guitarrística de vanguardia” (2010), de Carolina Queipo, um texto sobre as fases e aspectos mais marcantes da sua vida criativa, em jeito de resumo; ainda o artigo “Reappraisal of etudes simples” (2010), de Clive Kronenberg, ressaltando a qualidade e a beleza dos seus estudos, bem como incluindo referências ao legado guitarrístico de Brouwer.

Importa referir igualmente que não abundam em língua portuguesa trabalhos acerca deste compositor. Apenas tomei conhecimento e pude debruçar-me sobre a recente tese de mestrado de Artur Caldeira, *Leo Brouwer – Figura incontornável da guitarra* (2011), um importante contributo monográfico sobre a sua vida e obra, além de um capítulo dedicado à análise composicional dos seus estudos, bem como de algumas das suas obras de concerto.

Sendo praticamente impossível descobrir e/ou ter acesso a todos os textos que abordam Leo Brouwer, com esta amostra apercebemo-nos do crescente interesse na abordagem musicológica desta figura. Ainda assim, por não serem exaustivos os estudos sobre este compositor, e em particular ao não existirem bases teóricas acerca da sua vertente como pedagogo leva-me a querer contribuir neste capítulo de investigação sobre Leo Brouwer, consolidando um projecto educativo sobre esta figura e ao mesmo tempo colmatando esta lacuna.

O presente trabalho pretende focalizar um aspecto particular de um músico (Contributos para a pedagogia guitarrística), apresentando uma abordagem da sua biografia, dos materiais didácticos, do seu perfil teórico e de docência, bem como uma abordagem à perspectiva do aluno. Para tal, foi imperativo o recurso a dois modelos de investigação que consistem na base metodológica do meu trabalho: pesquisa documental e pesquisa observacional. Com o primeiro modelo procurou-se sistematizar a informação biográfica, contextualizar a obra, compilar os materiais didácticos,

teóricos e documentais, procedendo-se ao estudo analítico com base na revisão da literatura recolhida (partituras, livros, artigos, entrevistas e um videograma). Por outro lado, com a pesquisa observacional pretendeu-se ir mais além, não apenas de um ponto de vista documental, mas ter a perspectiva do aluno no processo de aprendizagem e nos métodos de ensino e de interpretação, através da realização de inquéritos e da respectiva análise desses depoimentos.

Desta forma, a dissertação vai ser estruturada em oito capítulos principais:

- O 1º capítulo trata das indissociáveis vertentes artísticas na vida e obra de Leo Brouwer, enquanto guitarrista, compositor, maestro e pedagogo, procurando enquadrar a sua obra pedagógica nesse trajecto biográfico.
- No 2º capítulo far-se-á uma perspectiva crítica e comparada aos guitarristas-compositores que antecederam Leo Brouwer, viajando até Mauro Giuliani.
- No 3º capítulo serão analisados o estilo e a linguagem de Leo Brouwer, os seus contributos para uma inovação técnica e os motivos para ser considerado uma figura de ruptura com o seu directo legado.
- No 4º capítulo será abordada a sua obra didáctica, em particular os seus *20 Estudios Sencillos* e os *10 Nuevos Estudios Sencillos*, e quais os contributos pedagógicos.
- O 5º capítulo aborda a vertente teórica através da análise dos textos teóricos de cunho pedagógico (em particular sobre a pedagogia da guitarra) deixados por Leo Brouwer em entrevistas, artigos ou publicações, sistematizando-os numa lista de temas de reflexão pedagógica.
- O 6º capítulo trata do papel de Leo Brouwer como professor, através da análise de um videograma de uma master-class realizada em Portugal em 1995, relacionando a vertente teórica do capítulo anterior com o contexto de aula.
- No 7º capítulo será exposta a análise e os resultados de um inquérito elaborado junto de quem trabalhou com o *maestro* cubano nessas mesmas aulas magistrais.
- Finalmente, no 8º e último capítulo será traçado o perfil pedagógico geral de Leo Brouwer.

No final do trabalho será feito um sumário das principais ideias veiculadas e defendidas neste trabalho, bem como as considerações finais respeitantes ao tema.

1. Apontamentos biográficos: compositor, guitarrista e pedagogo - as indissociáveis vertentes de Leo Brouwer

“Leo Brouwer é algo único, vital, monolítico e indistinto, é músico, um enorme músico.” (Cuervo e Rodríguez 2009: 10) É desta forma que o compositor espanhol Tomás Marco (Madrid, 1942) tenta definir o indefinível, admitindo a impossibilidade de fechar num nome o génio inventivo do seu colega cubano e do constante movimento criativo desta importante personalidade da música contemporânea. Leo Brouwer músico multifacetado: grande guitarrista, grande compositor, grande maestro, grande pedagogo. Leo Brouwer poliédrico: homem social, cultural, político. “Brouwer vida e obra têm a sua correspondência dialéctica e funcional.” (Cuervo e Rodríguez, 2009: 13)

Abordaremos neste capítulo a vida e obra de Leo Brouwer. Não é nosso objectivo fazer um trabalho de musicologia sobre a biografia, descrevendo a sua obra, as fases compositivas, a sua carreira, influências ou êxitos. Contudo, cremos ser importante reservar este primeiro capítulo para um enquadramento biográfico, social e estético nas fases e períodos à volta dos quais compôs a sua obra didáctica, relacionando-os assim com o tema e propósito deste trabalho. Para tal, os textos de referência escolhidos são principalmente *Leo Brouwer – Caminos de la creación* (Cuervo e Rodríguez, 2009) e *Leo Brouwer – Figura incontornável da guitarra* (Caldeira, 2011), por nos parecerem aqueles que realçam de forma mais exhaustiva, correlacionada e detalhada a vida e obra de compositor cubano.

Estas duas vertentes são de tal forma interligadas, que tornam quase impossível uma simples cronologia que não tenha em conta uma e outra face. Mesmo assim, para coerência com o propósito deste trabalho escolhemos focalizar os acontecimentos e as obras que se referem àquilo que pode ter influenciado o seu carácter de pedagogo. Isso implica os estudos que realizou (formação académica e não académica), as suas raízes sociais e culturais, e os acontecimentos profissionais que o terão levado a compor as obras que actualmente formam parte do currículo de estudos de tantos guitarristas a nível mundial e a tornar-se o ponto de referência de uma pedagogia inovadora por quanto esteja extremamente ligada à sua pessoa, e nunca até hoje codificados através de um método.

Apresentaremos esta biografia seguindo uma invisível linha horizontal e vertical. Horizontal de um ponto de vista cronológico e vertical no sentido de ter uma visão

panorâmica dos vários factos que foram ocorrendo na sua vida profissional e no seu meio sociocultural envolvente, e que influenciaram o Brouwer músico e pedagogo. Desta perspectiva resulta a vizinhança de informação de natureza concertística, composicional, social e cultural.

Uma autêntica lenda viva, Juan Leovigildo Brouwer Mezquida nasce no dia 1 de Março de 1939 em Havana, Cuba, no seio de uma família amante da música e com antecedentes musicais. O seu tio-avô, Ernesto Lecuona (1895-1963), é um reputado compositor cubano, e a sua tia deu-lhe as primeiras lições de solfejo e piano.

O seu pai, guitarrista amador, iniciou-o no contacto com obras de famosos compositores como as *Danças* de Granados, os *Chôros* de Villa-Lobos, as peças de Francisco Tárrega ou Isaac Albéniz (McKenna, 1988). Ao não serem suficientes os ensinamentos recebidos, começa a estudar na capital cubana com Isaac Nicola.

Aluno do pedagogo Emílio Pujol (por sua vez, um aluno dilecto de Francisco Tárrega) durante os seus estudos em Paris, Isaac Nicola viria a ser responsável pela solidificação da escola guitarrística em Havana, após as bases lançadas pela sua mãe Clara Romero, fundadora do ensino oficial de guitarra em Cuba. Durante esses anos, Brouwer aprofundou um estudo metódico e disciplinado do instrumento, uma decisão que tomou depois de ter ouvido o seu professor a interpretar as obras de Gaspar Sanz, Luys de Milán, John Dowland, Fernando Sor, Francisco Tárrega e outros nomes do repertório (Cuervo e Rodríguez, 2009: 16), marcando-o profundamente:

“[Isaac Nicola] Tocó para mi Renacimiento español, Barroco, Siglo XIX, música del Siglo XX... Homenaje a Debussy, de Falla... y desde que tocó el renacimiento español me dió un golpetazo, me traumatizó radicalmente, y todo aquello que era intuición se convirtió en una vivencia cultural de las más poderosas. [...] Eso fue el gran eco. Es como el nacimiento de un feto, que se convierte en ser humano cortando el cordón umbilical.” (McKenna, 1988).

Os traços característicos de Leo Brouwer manifestam-se desde a sua juventude até aos dias de hoje. A par dos estudos da guitarra, pouco a pouco vai incorporando novas vivências culturais plurais. Define-se como uma personalidade criativa incapaz de se confinar à aprendizagem de um só instrumento (também aprendeu violoncelo, flauta,

percussão e piano) ou a uma só área do saber; possui uma curiosidade insaciável, uma enorme capacidade de trabalho e uma busca incessante de informação e perfeccionismo, a absorção de técnicas e métodos de composição (muitas vezes como autodidacta), e uma paixão pelas restantes artes, tais como a literatura, pintura, dança e em particular o cinema cubano, com o qual colaborará a partir de 1960.

A fulgurante e aclamada carreira concertística que Brouwer inicia a partir de finais dos anos 50 (e que perduraria mais de duas décadas), com centenas de concertos e tournées pelos diversos continentes e variados registos discográficos (Caldeira, 2011) com repertório do barroco ao contemporâneo, conviveu com a composição das primeiras obras para guitarra a partir de 1954; a título de exemplo citamos: *Suite n.º 2* (1955), *Preludio* e *Pieza sin título n.º1* (1956), *Danza Característica* (1957), *Fuga* (1957), os *Temas e Aires populares cubanos* (1957) e *Cinco Micropiezas (Homenaje a Milhaud)* (1957) para duas guitarras, *Tres apuntes* (1959) são apenas alguns dos seus primeiros títulos, que integravam ainda outras tantas composições para diversas formações de câmara: *Música para guitarra, cuerdas y timpani* (1955); *Homenaje a Manuel de Falla* (fl, ob, cl, guit, 1958); *Ritual* (1958); *Dos canciones* (voz, guit, 1958); *Tres danzas concertantes* (guit e orq, 1958), só para mencionar algumas.

O estilo de composição do jovem e irreverente Brouwer deixa transparecer um apreço pelas formas clássicas (fuga, preludio, suite), a influência da música folclórica e popular cubana, pela música de cena (escrita para o Teatro Guiñol, em Havana) e de concerto (para o seu duo de guitarras com Jesús Ortega), e uma ampla e precoce cultura erudita. O seu ritmo de produção deve-se em primeiro lugar, segundo as suas próprias palavras, a uma lacuna no repertório moderno que o ambicioso Brouwer na altura sentia:

“We didn't have a Brahms quintet for the guitar, we didn't have the *L'Histoire du Soldat* by Stravinsky, we didn't have the chamber music by Hindemith, we didn't have any sonatas by Bartók. So, as I was young and ambitious and crazy, I told myself that if Bartók didn't write any sonatas, maybe I could do it.” (McKenna, 1988).

Ao obter uma bolsa de estudo do governo cubano em 1959 para complementar os estudos de Composição na Juilliard School (Nova Iorque) e em Hartford (Connecticut), abre-se um novo capítulo de experiências que se revelaram fundamentais. Trabalhou com Vincent Persichetti e Stephen Wolpe (composição),

Bennet (direcção coral), Jean Morel (direcção de orquestra), Joseph Iadone (música antiga), além de desfrutar de um rico ambiente cultural e de experiências directas com personalidades como Paul Hindemith, Leonard Bernstein, Aaron Copland, etc. (Cuervo e Rodríguez, 2011). Durante a sua permanência nos Estados Unidos (1959-1960) escreve *Trio para instrumentos de arco*, *Rondó para dois clarinetes e violoncelo*, *Sonata para violoncelo solo* (rev. 1994), *Fuga Cervantina para piano* e destaca-se o início da sua vertente didáctica, com a composição do primeiro caderno dos *Estudios Sencillos* (1-5) para guitarra.

Ao regressar a Cuba funda o Grupo de Experimentação Sonora e integra o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), dando origem à criação de um vínculo que se irá manter por mais de vinte anos e que deu origem à criação de música para dezenas de filmes e documentários. Nomeado professor de Harmonia, Contraponto e Composição em 1961 no Conservatório Amadeo Roldán (Havana), participa no V Festival de Música Contemporânea de Varsóvia “Outono Varsoviano”, acedendo pela primeira vez em directo à música da vanguarda europeia de compositores como Berio, Stockhausen, Boulez, Bussotti, Penderecki e outros, experiência estética impactante que se iria manifestar progressivamente até ao seu apogeu nos anos 70. Entretanto, prossegue com o seu ritmo irreversível de composição com o segundo caderno dos *Estudios Sencillos* (6-10), material didáctico usado com toda a probabilidade ainda antes da sua edição em 1972 pela casa parisiense Max Eschig. Ainda nesse ano, e aproveitando o material do *Trio para instrumentos de arco*, compõe o *Quarteto de cordas nº 1 (Homenagem a Béla Bartók)*, *Dois bocetos para piano*, *Sonata para flauta*, *Sonata para viola* e *Son Mercedes para coro*.

Apesar de não ter escrito nenhum apontamento explicitamente didáctico durante as duas décadas seguintes, nos anos 60 Leo Brouwer afirmou-se no plano internacional como guitarrista (actuando pelos mais importantes palcos de festivais e temporadas internacionais, e com gravações para as etiquetas Erato, RCA, Deutsche Grammophon), e como compositor, trazendo algumas peças-chave do seu catálogo: *Elogio de la danza* (1964) e *Canticum* (1968), peças onde são exploradas o timbre e a dinâmica, a ressonância e a direccionalidade da frase ou ainda as notas pedais. Membro fundador do Grupo de Experimentação Sonora, escreve uma obra plena de simbolismo, e que augura o caminho estético dos anos seguintes: *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*

(1967-69), uma peça de encontros, partilhas e desconstruções sonoras do passado e desse presente.

A *Espiral eterna* nos inícios da década de 70 é o assumir dessa vanguarda musical de Boulez e Stockhausen, intensa, seca e matemática, reflexo do seu novo caminho, marcando uma fase completamente nova, serial e aleatória. Um autêntico *tour-de-force* do repertório guitarrístico que explora ao máximo as capacidades tímbricas e dinâmicas da guitarra, a peça é baseada em estruturas da natureza: desenvolvida em forma de espiral, desde organismos mínimos até estruturas de complexidade superior, com fenómenos contínuos de expansão e contracção, e secções livres, com espaço à improvisação, bravura e inspiração do intérprete. Esta década viu ainda serem criadas *Es el amor quien ve* (S, fl, vl, vlc, pn, guit, perc, 1972), *Parábola* (1973) e *Tarantos* (1974), uma fase onde estuda, experimenta e acolhe vários procedimentos técnicos e expressivos vanguardistas.

Brouwer, cuja vida social e cultural activa, e a composição e a carreira concertística intensas se confundem e se entrelaçam, começa nesta década a ser presença assídua na vida cultural cubana, seja como colaborador da Rádio e Televisão Cubana, ou ainda como orador em conferências graças ao seu poder comunicativo, e a ser reconhecido também pelos seus dotes de narrativa analítica em artigos de revistas culturais: “La Musica, lo cubano y la innovación” (1970), “La vanguardia cubana” (1970), “La improvisación aleatoria” (1971), “Composición modular” (fins dos anos 70) são alguns desses artigos, compilados e trazidos a lume no livro *Gajes del Oficio* (Brouwer, 2006), e onde podemos apreciar a incidência temática do *Maestro*, comprovando o seu fascínio estético vanguardista desses anos.

Porém, como o próprio afirma:

“a un cierto punto, este lenguaje se atomizó y se rompió. Se volvió cada vez más abstracto y hermético. No comunicaba y como esto es para mi fundamental, dulcifique un poco mi estilo, quizá insiriendo simplicidad, y fue como volver a casa [...]” (Kerstens, 1987).

O Brouwer pós-moderno e neo-vanguardista retorna à simplicidade, às suas raízes afro-cubanas, ao modalismo, a uma reaproximação da tonalidade. Denominada “Nueva simplicidade”, ou “Hiper-Romantismo Nacional” (em detrimento de

Minimalismo que Leo Brouwer rejeita), este vai ser o trilho que irá percorrer até aos dias de hoje:

“La simplicidad condujo a una profunda reflexión sobre los modos de emplear la materia sonora. No solo Brouwer lograba optimizar los recursos de expresión del lenguaje sino también una actitud distinta ante la obra y sus formas de hacerla conocida. Todos los aspectos relacionados con la psicología de la audición en el destinatario que escucha ganaron una importancia que años atrás habían perdido terreno.” (Cuervo e Rodríguez, 2009: p. 67)

Em 1979 compõe *La Ciudad de las mil cuerdas*, para grande ensemble de guitarras, encomendada pela IV Bienal de guitarra na Hungria, e em 1980 o concerto para guitarra e orquestra *Quasi una fantasia (Concerto de Liège)*. O ano de 1981 é particularmente fértil em obras de enorme sucesso internacional: compõe e termina os cadernos III e IV dos *Estudios Sencillos* e deixa-se seduzir pela riqueza literária das lendas africanas na construção de *El Decamerón Negro*, uma grande obra de concerto com três andamentos, inspirada no livro homónimo do antropólogo alemão Leo Frobenius (Berlim, 1873-1938). Também os *Prelúdios Epigramáticos*, peças muito concisas na estrutura e nos elementos musicais, buscam a sua inspiração nos poemas de Miguel Hernández (1910-1942). A partir do conto de Edgar Allan Poe, Brouwer compõe *Manuscrito antiguo encontrado en una botella* (pn, vl, vlc, 1983), e inspira-se em personalidades fortes da cultura para escrever *Retratos Catalanes* (guit e orq, 1983), em homenagem a Mompou e a Gaudi; *Canción de gesta* (para orquestra de câmara 1983), a partir do poemário homónimo de Pablo Neruda; e *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt* (1984). Ainda nos anos 80 escreveu *Paisaje cubano con lluvia* (1984), uma das suas peças para orquestra de guitarras que retoma a técnica da proporção (serie Fibonacci); é uma peça baseada sobre uma célula inicial que germina e à qual se acrescentam outras notas, outros sons, outros efeitos à volta dessa semente, numa arquitectura minimalista.

Brouwer, não obstante o afastamento dos palcos por problemas derivados de uma possível lesão muscular, é por esta altura sinónimo de reconhecimento e fama internacional, atestado pela presença constante da sua obra nos programas de concerto de outros concertistas de renome, pelos convites a ministrar master-class na Europa,

dirigir orquestras, fazer palestras, ocupar cargos político-culturais importantes, receber prémios e galardões que vai somando, sendo o prémio atribuído pela UNESCO em 1987 apenas o lado mais mediático deste percurso. Contribuem para este reconhecimento a estreia e o êxito de algumas novas obras: *Concerto Elegíaco* (1986) dedicado ao grande *Maestro* britânico Sir Julian Bream, e o *Concerto di Toronto* (1987), dedicado ao outro grande virtuoso John Williams, para além das centenas de gravações (a gravação de obras suas supera actualmente os 650 registos discográficos) (Cuervo e Rodríguez, 2009).

No início dos anos 90, Brouwer compõe a *Sonata* (1990) para guitarra. Também nestes anos assume a direcção da Orquestra de Córdoba (1992-2001), e apresenta-se em Portugal como maestro e pedagogo nos de Santo Tirso (1994, 1995, 1997) e de Cursos de Fafe (1999). Inicia igualmente a composição de uma série de concertos para guitarra e orquestra dedicados a importantes concertistas: *Concerto de Helsinki (nº5)* (1991-2), a Timo Korhonen; *Concerto de Volos (nº6)* (1997), a Costas Cotsiolis; *Concerto de La Habana (nº7)* (1998), a Joaquín Clerch; *Concerto-cantata di Perugia (nº8)* (1999), a Leonardo de Angelis; *Concierto de Benicassim (nº9)* (2002), a Gabriel Estarellas.

Em 2000 compõe *Cuadros de otra exposición* (vl, trp/vlc, pn), onde cada andamento é um tributo a um pintor: desde o cubano W. Lam, aos mais consagrados A. Modigliani, H. Bosh, E. Delacroix, F. Goya e R. Rauschenberg. É no seguimento desta linha que em 2001 apresenta nova obra didáctica, os dez *Nuevos Estudios Sencillos*, prestando também em cada deles uma singela homenagem a um compositor diverso (Debussy, Mangoré, Caturla, Prokofief, Tárrega, Sor, Piazzolla, Villa-Lobos, Szymanowski e Stravinsky), e nos quais evoca e cita obras anteriores, tais como o segundo andamento do *El Decamerón Negro*, ou do *Concerto de Liège*, ou ainda o universo sonoro de Astor Piazzolla.

Leo Brouwer procede com múltiplas actividades, continuando a produzir obras de grande fôlego (*La ciudad de las columnas*, 2004; *Sonata del Caminante*, 2007), dirigindo a Orquestra Sinfónica Nacional de Cuba durante mais de vinte anos até 2003, ou dando *ateliers* de guitarra e de composição (Córdoba, 2010; Itália, 2012).

Actualmente é presidente da “Oficina Leo Brouwer”, sediada em Havana. Possui mais de 200 distinções, prémios e galardões internacionais, com homenagens constantes, que servem de atestado de mérito e da projecção universal desta singular e carismática personagem: para além da distinção da UNESCO, destacam-se o Prémio

Manuel de Falla (1998) em Espanha, Honoris Causa em Havana e Santiago do Chile (1999), Prémio do MIDEM de Música Clássica em Cannes, pelo seu *Concerto de Helsinki*, Ordem Pablo Neruda (Chile, 2007), Prémio Goffredo Petrassi (Itália, 2008), Prémio Nacional do Cinema (Cuba, 2009).

2. Antecedentes históricos

Neste capítulo faz-se uma resenha histórica acerca dos antecedentes de Leo Brouwer na pedagogia da guitarra, esboçando uma análise comparativa com uma outra figura de referência no estudo da guitarra clássica, o compositor-guitarrista italiano do Séc. XIX, Mauro Giuliani.

Desde que a guitarra adoptou o modelo de seis cordas simples nos finais do Séc. XVIII¹, a escola técnica e estética italiana contribuiu significativamente (Radole, 1986: 143) para o seu rápido desenvolvimento e consolidação em breves anos, não obstante o instrumento ser conhecido então como *guitarra francesa* ou *viola francesa*. A relevância deste instrumento na península itálica é confirmada em certa medida pelo aparecimento de vários métodos (Radole, 1986: 164), destacando-se os primeiros, ambos pelo guitarrista italiano Federico Moretti (Napoli, 1769-1839), *Principi per chitarra* de 5 cordas simples em 1792 em Nápoles, e *Metodo /per chitarra a sei corde /con gli elementi generali della musica /terza edizione /acresciuta di /...arpeggi a quattro dita* (Napoli, 1804)², bem como pelo crescimento verificado de diletantes e autodidactas. Naturalmente, os guitarristas-compositores são a face mais visível deste fenómeno de popularidade, destacando-se pela sua importância artística, performativa e didáctica Ferdinando Carulli (Napoli, 1770 – Paris, 1841), Antonio Nava (Milano, 1775 – 1826), Francesco Molino (Ivrea, 1768 – Paris, 1847), Filippo Gragnani (Livorno, 1767 – Paris, 1812), quase todos, porém, recebendo no estrangeiro o reconhecimento artístico e económico, com Paris e Viena como destinos mais comuns.

Contudo, no curto arco de uma geração é na figura de Mauro Giuliani (Bisceglie, 1781 – Napoli, 1829) que reside o verdadeiro apogeu desta escola italiana, embora tantos

¹ A guitarra de 5 cordas simples mais antiga que se tem conhecimento até à data é de 1774, da autoria de Ferdinandus Gagliano Filius Nicolai, Nápoles, 1774 (Heck, 1975: 64-71). Até há pouco tempo, a de 6 cordas simples mais antiga era da autoria de Giovanni Battista Fabricatore (Napoli, fecit Anno 1791), mas entretanto sabemos pela mão do musicólogo americano recentemente desaparecido James Tyler, da existência de dois instrumentos italianos ambos datados de 1785 por Antonio Vinaccia e Giovanni Battista Fabricatore (Tyler e Sparks, 2002: 219). Em todo o caso, 1780 continua a ser uma boa data de transição para servir de referência, mas continua por desvendar se foi em França ou em Itália que se deu a transformação de cordas duplas para simples.

² A este respeito Moretti é muito claro:

“Aunque yo uso de la Guitarra de siete órdenes Sencillos, me ha parecido mas oportuno acomodar estos Principios para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó á imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados a la Guitarra de cinco órdenes; pues en aquel tiempo ni aun la de seis se conocía en Italia.” (Fernandez, 2009: 109-134).

outros nomes lhe sucedam no êxito, a começar pelos próprios filhos Michele e Emilia Giuliani, Luigi Legnani (Ferrara, 1790 – Ravenna, 1877), Matteo Carcassi (Firenze, 1792 – Paris, 1853), Luigi Castellacci (Pisa, 1797 – Paris, 1845), Marc’Aurelio Zani de Ferranti (Bologna 1800 – Pisa, 1878), ou Giulio Regondi (Genève, ca. 1822 – London, 1872).

2.1. O paradigma de Mauro Giuliani (1781 – 1829): Acerca do seu estilo compositivo e dos seus contributos

Compositor profícuo, concertista virtuoso e professor, foi em Viena que Giuliani conseguiu estabelecer a sua reputação e fama, desenvolvendo na capital austríaca o seu talento, fruto de um ambiente musical propício e onde havia um forte interesse pela guitarra, verificado nas imensas edições de obras de reputados compositores-guitarristas como Anton Diabelli (1781 – 1858), Leonhard De Call (1779 – 1815), Wenzeslaus Matiegka (1773 – 1830), Simon Molitor (1766 – 1848), Johann Kaspar Mertz (1806 – 1856), ou o já referido Legnani. Com quase 200 obras³, de Mauro Giuliani destacam-se mais de cinco cadernos de *Estudos*, obras de concerto virtuosísticas, tais como a *Grande Overture Op. 61*, a *Sonata Eroica Op. 150*, as seis *Rossinianas Op. 119-124*, ou muitas outras obras escritas na forma de *Pot-Pourri* ou Tema e Variações, das quais se destacam pela sua fama as *Variações sobre um tema de Haendel Op. 107* e as *Variações sobre as Folias de Espanha Op. 45*. Foi, além disso, o primeiro compositor a escrever um *Concerto per chitarra e orchestra Op. 30*.

2.1.1. Acerca do seu estilo compositivo e dos seus contributos

Se considerarmos duas as texturas⁴ principais na escrita para a recém-chegada guitarra de seis cordas (textura horizontal, quando nos referimos a escalas ou passagens melódicas e/ou monofónicas; textura vertical, quando nos referimos à passagem harmónica, em particular o *arpeggio* enquanto técnica de dedilhar as cordas com a mão

³ Mauro Giuliani deixou-nos 150 números de *opus*, e mais de 40 obras sem estarem catalogadas. (Heck, 1970).

⁴ Cf. Heck, 1995: 190, onde explana e exemplifica a terminologia aqui sugerida.

direita, enquanto a mão esquerda fixa o acorde), a destreza e maestria dos compositores residia no grau de engenho na combinação destes dois elementos.

A este respeito, para Thomas Heck, investigador e biógrafo de referência de Mauro Giuliani, o músico italiano:

“[...] was truly a genius. His ability to make the guitar speak with its own accent the musical language of his era has left posterity with a wealth of very resourceful, effective, and charming guitar music, that is, music which could hardly be conceived apart from a guitar.”(Heck, 1995: 191).

Na opinião do musicólogo americano, seriam precisos muitos anos de experiência prática para obter bons resultados nessa fusão de texturas acima referidas. Apelidando essa técnica de “guitarrismo”(Heck, 1995: 190), podemos também associar este conceito à noção de idiomatismo, uma vez que se trata da adaptabilidade de uma técnica musical às características específicas (físicas e acústicas) do instrumento, obtendo assim o máximo resultado musical, com o menor esforço técnico, e cuja música dificilmente poderia ser concebida com o mesmo resultado noutro instrumento.

Heck afirma que as texturas guitarrísticas na obra para guitarra de Mauro Giuliani são constantes. Através da sua obra imensa, Mauro Giuliani desenvolveu uma técnica que residia, para além das escalas, num forte domínio da mão direita perfeitamente adaptada às características da guitarra, expressado através de múltiplas fórmulas de arpejos com melodia acompanhada. A importância de possuir uma boa mecânica na mão direita desde o início dos estudos é fulcral para o guitarrista italiano, de tal modo que no seu *Metodo per chitarra Opus 1* inclui “120 arpejos” nas mais variadas e possíveis combinações de dedilhação.

Exemplos:



Fig.1 Mauro Giuliani, *Op. 1*, arpejos 1-4 (excerto)



Fig.2 Mauro Giuliani, *Op. 1*, arpejos 117-120 (excerto)



Fig.3 Mauro Giuliani, *Op. 89 Preludio n°2* (excerto)



Fig.4 Mauro Giuliani, *Op. 119, Rossiniana n° 1* (excerto)

Ao se fazer referência a Giuliani como o paradigma da primeira grande vaga de guitarristas do período clássico, não se pretende tirar importância ou mérito a outros grandes compositores-guitarristas, com especial relevo para os que desenvolveram a sua actividade em Paris, o outro grande centro de culto da guitarra além de Viena (e pouco mais tarde Londres). Duas dessas figuras de relevo foram Dionisio Aguado e Fernando Sor. Aguado (Madrid, 1784 – 1849), guitarrista virtuoso e compositor apreciado em Paris, ficou igualmente conhecido pelo considerável volume didáctico: *Escuela de guitarra* (Madrid 1825), *Méthode complète pour la Guitare* (Paris 1826), *Nouvelle Méthode de Guitare Op. 6* (Paris 1836); *La guitare enseignée par un Méthode Simple*

(Paris 1837), *Nuevo Método para Guitarra* (Madrid, 1849). De igual modo a obra para guitarra de Fernando Sor (Barcelona 1778 – Paris 1839) e em particular o seu *Méthode* (Paris 1830) apresenta uma abordagem didáctica bem mais profunda e completa do que o *Opus 1* de Mauro Giuliani, onde podemos encontrar em síntese muitos temas importantes para um grande guitarrista (construção do instrumento, cordas, produção de som, posição das mãos, digitação, transcrição), sobre os quais não nos poderemos aqui debruçar com detalhe.

Porém, pelos motivos anteriormente apontados e nos exemplos atrás referidos, pela presença do factor “guitarrismo” já apontado neste trabalho, reside no citado guitarrista italiano o estabelecimento de um paradigma na forma de tocar⁵, bem como na forma de compor para guitarra ao escrever “peças de música num estilo nunca antes conhecido” (Heck, 1995: 108), e servindo de modelo ou base de critério para a avaliação de obras para guitarra de outros compositores (Heck, 1995: 52). O motivo pelo qual se evoca Mauro Giuliani neste trabalho deve-se exactamente a essa evolução que a ainda jovem guitarra clássica-romântica deu através do contributo deste famoso concertista, “transformando a sua guitarra num instrumento que imita a harpa e entenece os corações”.⁶

A sua importância e fama como concertista e compositor foram reconhecidas com notícias, artigos e menções elogiosas entre a imprensa europeia da altura, sendo o guitarrista do Séc. XIX com mais referências. Depois do seu desaparecimento, nasce em Londres uma revista de música e de estudos guitarrísticos com o sugestivo nome *The Giulianiad* (1833-1835).

⁵ Corroborado em certa medida pelas inúmeras menções elogiosas por parte da crítica vienense na altura. A título exemplificativo, aquela que foi a primeira crítica publicada no *Allgemeine Musikalische Zeitung*, a 4 de Novembro de 1807, onde se pode ler: “Entre os muitos guitarristas presentes nesta cidade, um tal de Giuliani está a ter muito sucesso, inclusivamente a causar enorme sensação, não só pelas suas composições como também pela sua forma de tocar. Ele verdadeiramente usa a guitarra com graça, capacidade e poder fora do comum. “ (tradução livre do autor: “*Unter den hiesigen, sehr zahlreichen Gitarrespielern macht ein gewisser Giuliani, ja sogar grosses Aufsehen. Wirklich behandelt er die Gitarre mit einer seltenen Anmuth, Fertigkeit und Kraft.*”) (Heck, 1995: 238).

⁶ Tradução livre do próprio da citação: “[...] Mauro Giuliani, famoso suonator di chitarra, che si trasformava [a guitarra] nelle sue mani in uno strumento emulo dell’arpa, dolcemente molcendo i cuori”. (Heck, 1995: 256)

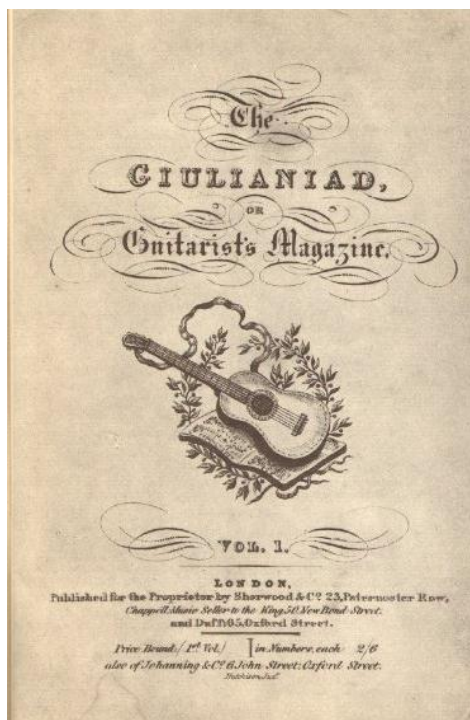


Fig. 5 frontispício da revista *The Giulianiad* vol. 1 - 1833

2.2. De 1850 a 1950

Entre uma e outra figura (Mauro Giuliani e Leo Brouwer), sucederam-se nomes importantes na evolução da guitarra, começando pela própria evolução organológica⁷ através dos contributos do virtuoso Julian Arcas (1832-1882) junto do construtor espanhol Antonio Torres. Destaca-se, particularmente ao nível da composição e da sua técnica, o espanhol Francisco Tárrega (Villareal 1852 – Barcelona 1909) e dos seus discípulos, Daniel Fortea (Catalunha 1878 – 1953), Miguel Llobet (Barcelona 1878 – 1938), ou Emílio Pujol (Llérida 1886 – 1980), bem como de Agustín Barrios Mangoré (Paraguai, 1885-1944).

A linha de interpretação e de composição de Tárrega é baseada numa valorização da linha melódica, no volume e homogeneidade do som em todas as cordas, *legato* e expressão, valores estéticos próprios de uma paixão tardia pela música de salão (mazurkas, minuets, valsas, polkas, prelúdios...), expressando uma linguagem

⁷ Antonio de Torres (Almería, 1817 - 1892) em 1856 constrói a famosa guitarra “Leona”, cujo modelo de construção tem sido imitado desde então com adaptações ou modificações pontuais, e que está na base de todos os modelos dos grandes luthiers do Séc. XX. (Grondona, 2001: 58-61).

romântica (atestada pelas transcrições e reelaborações de obras de Chopin, Schumann, Beethoven, Mendelssohn).

Miguel Llobet, aluno dilecto de Tárrega, e com uma técnica mais desenvolvida que se nota em algumas das suas composições (*Scherzo-Vals* ou *Variações sobre um tema de Sor*) é atraído igualmente pela corrente impressionista, harmonizando neste estilo algumas canções populares da Catalunha. Emílio Pujol (Llérida 1886 – 1980), também aluno de Tárrega, codificou e aperfeiçoou o seu ensino, publicando a *Escuela Razonada de la Guitarra* (em 4 volumes) e, ainda no campo didáctico, compondo muitos estudos. Compositor de algumas obras relevantes, sobretudo influenciadas pelo folclorismo, também relevante foi o seu trabalho de execução, transcrição, e edição de colecções de música antiga. Foi ainda professor em imensos cursos em Paris, em Lisboa, etc., cujo labor pedagógico foi responsável pela divulgação da guitarra em muitos países.

Ainda sobre os guitarristas-compositores, é de realçar também o papel importante da obra pedagógica do argentino Julio Sagreras (1879 – 1942), cujos nove volumes de *Las lecciones de guitarra* (1922) são ainda hoje uma ferramenta didáctica importante dentro da técnica tradicional. Também John William Duarte (1919 – 2004) apresentou publicações didácticas, fruto de uma longa experiência na matéria, de nome *Foundation Studies in Classical Guitar Technique*. Merece igualmente destaque Abel Carlevaro (Montevideo 1918-2001): foi um compositor, concertista, investigador e professor profundamente dedicado, cujo livro *Exposición de la teoría instrumental* e os quatro *Cuadernos de técnica* vieram de certa maneira teorizar extensamente algumas questões relacionadas com a postura e sonoridade, bem como a mecânica de ambas as mãos através de exercícios de técnica pura: para a independência dos dedos da mão esquerda, para o deslocamento da mão esquerda – saltos de posição, arpejos em múltiplas fórmulas, etc. Escreveu ainda *20 Microestudios*, *Preludios americanos*, entre outras peças, relacionadas tecnicamente com os seus princípios, e esteticamente próximas de um contraponto de melodias e ritmos de inspiração sul-americana.

Estes nomes que aqui citámos são, entre outros, de reconhecidos pedagogos, cujos métodos têm ainda hoje criado escolas de técnica guitarrística, com não menos famosos discípulos. Por exemplo, nas inúmeras master-class de Carlevaro formaram-se importantes concertistas do panorama actual, tais como Álvaro Pierri, Roberto Aussel, ou Eduardo Fernández. Emílio Pujol foi professor de José Tomás, Alberto Ponce, ou

Isaac Nicola (entre tantos outros seguidores dos seus cursos em Portugal, Madrid ou Paris).

Nos estudos de musicologia, de estética e de estilo, porém é sabido que não figuram os compositores de guitarra como modelos até ao Séc. XX, como sucede com Bach, Mozart, Beethoven ou Chopin. A explosão da guitarra clássica nos últimos 60-70 anos deve-se essencialmente ao contributo do repertório de qualidade que foi escrito, especialmente por compositores que não eram guitarristas e que colaboraram intimamente com os guitarristas competentes, sendo referência cimeira os nomes de Andrés Segóvia e Julian Bream, que transmitiam aos criadores das obras o idiomatismo e conhecimento instrumental.

A lista de compositores e composições de reconhecido mérito que vieram à luz neste contexto é extensa. A título de exemplo, o insigne compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) dedicou à guitarra *Douze Etudes* (versão manuscrita de 1928), a pedido de Andrés Segovia, tratando-se de uma obra fulcral de aproximação à música moderna, com técnicas e texturas complexas, riqueza de expressão, etc.: fórmulas complexas de arpejos de mão direita (*Estudo 1*), arpejos, barras e ligados de mão esquerda (*Estudos 2, 3, 10*), blocos de acordes repetidos (*Estudos 4, 6, 12*), etc., com muitas passagens de escritura guitarrística, ou "harmonia idiomática".⁸ Embora denominados estudos, o nível de dificuldade de execução é muito elevado pois não só é muito exigente tecnicamente, como do ponto de vista musical apela a um conhecimento avançado da forma, frase, harmonia, etc., parecendo tratar-se mais de "estudos de composição".

Também sob encomenda do guitarrista espanhol sucederam-se ainda Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), *Apunti Op. 210* (uma recolha póstuma do seu contributo pedagógico), *Sonata a Boccherini Op. 77*, *Tarantella*, *Concerto en Re M Op. 99*, *Escarramán Op. 177*, *24 Caprichos de Goya Op. 195*, etc.; de Joaquín Turina, *Fandaguillo Op. 36*; de Federico Moreno Torroba, *Castillos de España*, *Sonatina*, etc.; Alexander Tansman compôs *Cavatina* e *Variations sur un thème de Scriabin*; Manuel Maria Ponce escreveu *Sonata Romántica*, *Sonata III*, *Sonata Clásica*, *Sonata Mexicana*, *Sonatina Meridional*, e *Variaciones sobre la Folia*.

⁸ A este propósito Paulo Torres Vaz de Carvalho explicita: "harmonia idiomática para aquela que resulta da multiplicação de movimentos manuais estereotipados, ou da transposição de posturas ao longo ou através do diapasão da guitarra." (Vaz de Carvalho, 2004: 342)

Partindo de Julian Bream surgiram os trabalhos de Benjamin Britten, *Nocturnal*; Malcolm Arnold, *Fantasy Op. 107* e *Serenade*; de Sir William Walton, *Five Bagatelles* e *Anon in Love*; Sir Reginald Smith Brindle deu um notável contributo didático com os três volumes de *Guitarcosmos*, etc.. Francis Poulenc escreveu *Sarabande* para a virtuosa Ida Presti; Manuel de Falla por fim dedicou à guitarra *Homage pour le tombeau de Debussy*, a pedido de Miguel Llobet; Joaquín Rodrigo escreveu *Concierto de Aranjuez* para o guitarrista Regino Sainz de la Maza, dedicando a Andrés Segovia a *Fantasia para un gentilhomme*, *Tres Piezas Españolas*, e a Alirio Diaz a *Invocación y Danza*. A *Sonata Op. 47*, de Alberto Ginastera, a pedido de Carlos Barbosa-Lima, ou a *Segoviana* de Darius Milhaud são apenas algumas peças dessa lista imensa de obras escritas por compositores não guitarristas, que dedicaram o seu talento a este instrumento.

3. Leo Brouwer – Estilo, linguagem e inovação na escrita guitarrística

Partindo de Giuliani, neste capítulo serão abordados o estilo e a linguagem de Leo Brouwer, e os seus contributos para uma inovação técnica instrumental, bem como os motivos pelos quais é considerado uma figura de destaque com o seu legado directo.

Giuliani e Brouwer partilham algumas características comuns: ambos guitarristas, compositores e pedagogos (enquanto criadores de obra didáctica), utilizaram igualmente a guitarra no contexto orquestral enquanto solista (cf. quatro concertos para guitarra/terz-guitarre e orquestra de Giuliani (Heck, 1995:194), e doze concertos de Brouwer até à presente data (Caldeira 2011: anexo I, 4), ou integrada em agrupações instrumentais mais reduzidas (cf. *Serenade Op. 19* do compositor italiano, para guit, vl e vlc; *Es el amor quien vé* de Brouwer, para S, fl, vl, vlc, pn, guit, perc).

Além disso, estilisticamente ambos privilegiam as características tímbricas e as ressonâncias da guitarra, bem como a escrita idiomática (isto é, música nascida dos próprios gestos das mãos, sem forçar movimentos), e ambos compõem segundo o estilo moderno seu contemporâneo.

Apesar de todas estas características, o paralelismo entre os dois não é tanto de um ponto de vista de aproximação composicional, ou de linhagem técnica ou estética. O ponto de contacto está exactamente na ruptura, no novo capítulo na história do instrumento criado após Giuliani e após Brouwer.

Tal como Giuliani, também Leo Brouwer apresenta uma escrita com qualidade na sua música para guitarra. Desde o compositor italiano que não se assistia à criação de uma linguagem nova, moderna e profundamente idiomática, pese a música de excelente qualidade composicional de criadores como Rodrigo, Tansman, Britten ou Villa-Lobos. Os recursos técnicos inéditos em algumas obras de Regondi, Tárrega, ou Villa-Lobos, não são comparáveis em termos de volume com a escrita profícua de Giuliani ou Brouwer que dessa forma criaram um estilo. Leo Brouwer é sinónimo de inovação, de revolução. Como veremos nas páginas seguintes, o seu nome enquanto compositor de música para guitarra destaca-se ao absorver a cultura do seu país e da tradição musical europeia, criando uma linguagem nova e única até então, trazendo a lume texturas novas, ritmos afro-cubanos, harmonias que reflectiam a vanguarda desse período de

composição, timbres que exploravam a guitarra, com grande conhecimento das suas características e limitações. O paradigma da música para guitarra foi alterado.

Como foi já antes referido, Leo Brouwer aparece em meados do Séc. XX como criador de um novo estilo, uma nova forma de escrever para guitarra, conhecendo o instrumento com detalhe, com pragmatismo e fundado numa aturada experiência como concertista, profundo conhecedor das potencialidades, características e limites do instrumento, e para o qual também contribuiu certamente a qualidade de projecção e ressonância acústica dos novos instrumentos⁹:

“Pujol's school was the last of the gut-stringed instrument. The contemporary guitar - the Fleta and Gilbert - with nylon strings and a huge sound, is like the Steinway or Bösendorfer pianos. Technique should change for these instruments.” (McKenna, 1988)

No seu estilo composicional não encontramos uma linhagem estética vinda dos seus directos antecessores compositores-guitarristas. As influências derivam do seu gosto e dos seus estudos da música pré-clássica, desde os vihuelistas do *Siglo de Oro* espanhol, com a sua técnica de contraponto e de exploração das ressonâncias no uso das campanelas, até à gravidade e opulência da música barroca (manifestado em alguns dos títulos das suas primeiras obras, tais como a *Suite Antigua nº 1* (1954), *Suite nº 2* (1955), *Preludio* (1956), *Fuga* (1957), ou ainda nos estudos *Estudo XV a XVIII*, com referências contínuas ao barroco nas ornamentações e nas indicações de carácter assinaladas na partitura – sarabande, grave – ou através do estudo da ornamentação em cursos na Holanda com Franz Brüggen e Gustav Leonhardt).

Mas a música de Leo Brouwer é também aquela do seu tempo, cuja estudos de harmonia e composição nos Estados Unidos com Vincent Persichetti e a convivência com a música erudita contemporânea nos cursos de Varsóvia ou Darmstadt (onde convivia com estreias de obras para guitarra de H. W. Henze, S. Bussotti, C. Halffter, etc.) lhe trouxeram os ecos da modernidade e do vanguardismo europeu nos anos 60 e 70 (Aleatorismo e Serialismo), e da *Nueva Simplicidad* a partir dos anos 80 do século XX. Porém, a genética musical de Brouwer está fundada nas raízes da música cubana, daquela nativa à mais exuberante, e que se reflecte em todo o seu catálogo como pano

⁹A nível de construção, a linhagem pós-Torres trouxe instrumentos notáveis através de *luthiers* como José Ramirez, Ignacio Fleta, Herman Hauser, José Romanillos, Robert Bouchet, etc., que contribuíram para uma alteração da estética do som, e consequentemente, da música escrita para o instrumento.

de fundo, do pulsar rítmico ao melódico, desde o seu início em finais dos anos 50 até aos nossos dias (Brouwer, 2006: 96).

Embora verificado nos *Estudios 1-10* (1960-61) de forma embrionária, é nos *Estudios 11-20* (1981) que Leo Brouwer desenvolve de forma mais explícita um estilo de composição da música para guitarra que viria a solidificar-se a partir das composições dos anos 80, nomeadamente nos *Preludios Epigramáticos* (1981) e no *Decamerón Negro* (1981), mas também já presentes na *Danza Característica* (1956), *Elogio de la Danza* (1964) ou no *Canticum* (1968).

“Cuando escribe para la guitarra piensa en los recursos habituales y experimentales que pueden ajustarse más a las potencialidades propias del instrumento [...]; esa característica presente en su catálogo es el rompimiento de estructuras fijas a partir de esencias al final transformadas en nuevas fórmulas.” (Cuervo e Rodríguez, 2009: 56)

A sua linguagem será pois inevitavelmente muito idiomática, deixando perceber uma relação quase sempre osmótica entre a composição e o instrumento, na medida em que as suas obras demonstram que escreve sempre a pensar nas características técnicas, tímbricas e expressivas da guitarra.

Seguramente fruto desses seus conhecimentos e estudos aprofundados da música antiga, aliado a um espírito crítico, curioso e de reflexão pouco comuns, e ainda desde sempre consciente das enormes potencialidades que as características acústicas do instrumento moderno lhe proporcionavam, Leo Brouwer percebe que a essência da guitarra reside no arpejo, o reflexo da sua Maior qualidade a par de riqueza tímbrica. Deste modo, opta na sua arte por não desenvolver linhas melódicas longas, mas somente células melódicas curtas, “epigramáticas”. O próprio afirma numa entrevista:

“I don't favour it. Melody has another value. Melodies are tied to the voice. Instruments which are not melodic, like the guitar which can be wonderful and magical, but not melodic, should travel another path. They should go more toward texture, through the development of patterns, figures – flowing ideas.” (Dausend, 1990: 9-14)

Isso significa que a articulação "*legato*" herdada de Pujol e Tárrega, antes usada com a mão direita, passou a ter mais uma vertente: aquilo a que poderemos chamar de "campanelas organizadas", aproveitando as notas presentes nas cordas soltas de um



Fig. 11 Leo Brouwer *El Decameron Negro, El Arpa del Guerrero* (excerto)

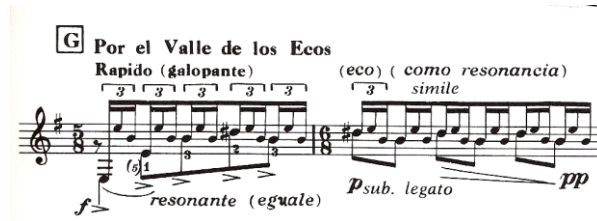


Fig. 12 Leo Brouwer *El Decameron Negro, La Huida de los amantes...* (excerto)



Fig. 13 Leo Brouwer *El Decameron Negro, La Balada de la doncella enamorada* (excerto)

Leo Brouwer consegue desta forma obter uma boa ou muito boa qualidade composicional, acompanhada da facilidade, e os seus estudos são o ponto ideal de partida para esta nova abordagem técnica. Uma vez percebido o mecanismo e o sistema técnico, escutamos passagens que aparentemente parecem complexas, mas que são fruto de um conhecimento técnico que permite uma comodidade na execução instrumental.

Há que ressaltar justamente a obra *Barcarolle*, de E. Pujol, numa passagem (ponte) entre a secção B e o regresso ao tema A, onde faz uso das campanelas como forma de criar ressonâncias propícias ao ambiente impressionista da peça, mas cuja dimensão e não reiteração no *corpus* da obra de Pujol faz com que estes compassos não passem de um mero apontamento casuístico.



Fig. 14 Emílio Pujol, *Barcarolle* (excerto)

Por isso mesmo, podemos afirmar que nenhum outro compositor depois de Giuliani tinha conseguido algo parecido (unir as duas vertentes), nessa base da técnica da mão direita aliada à mão esquerda que compreende o sistema de guitarra baseado nos arpejos, obtendo vantagens do ponto de vista musical e técnico.

Estes efeitos técnicos fazem com que o instrumento obtenha Maior ressonância de harmônicos, dando a aparência de que soa com mais volume, e mais *legato*, e é precisamente com Leo Brouwer que a ocorrência desta técnica se transforma em característica estilística, adaptada às mais variadas escalas e modos, desde a escala de tons completos, pentatónica ou o modo lídio.



Fig. 15 Leo Brouwer, *Hika* (excerto)



Fig. 16 Leo Brouwer, *Variações sobre um tema de Django Reinhardt* (excerto)

Existem ainda outras contribuições técnicas inovadoras, tais como algumas *scordature* invulgares (cf. *Hika*), percussão com ambas as mãos (*Espiral Eterna*),

tapping (*Paisaje cubano con campanas*), uso do arco na guitarra (*Metáfora de amor*, para guitarra e fita magnética – 1974), etc., mas consideramos a já descrita técnica de campanelas organizadas como o grande contributo técnico-estilístico do compositor cubano pela sua constância na obra.

Tempo Libero

②=B \flat
⑤=G

harm.12

mf [like bells]

鐘のように...

Fig. 17 Leo Brouwer, *Hika* (excerto)

C Rapido - Fast - Schnell

Irregolare - irregular - ungleichmäßig

45 //

der. rechte Hand
linke Hand

i a m i a m i

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.) p

Fig. 18 Leo Brouwer, *Espiral Eterna* (excerto)

perc. mano destra sola

x3 (3) i x3 x3

I.D.

I.S.

Fig. 19 Leo Brouwer, *Paisaje Cubano con Campanas* (excerto)

O legado de Leo Brouwer projecta-se também muito para além das suas partituras e da presença frequente nos programas de recitais de imensos guitarristas. A sua importância revela-se igualmente na influência que neste momento exerce sobre as novas gerações de guitarristas-compositores. São muitos os compositores mais novos que estão a seguir o mesmo caminho de escrita idiomática tais como Nuccio D'Angelo,

Dusan Bogdanovic, Carlo Domeniconi, Nikita Koshkin, Simon Iannarelli, Stephen Goss, Atanas Ourkouzounov, Konstantin Vassiliev, Roland Dyens, para citar apenas alguns, comprovando a inovação e influência dessa nova forma de escrita. Em todos estes casos, Brouwer é seguramente o pioneiro.

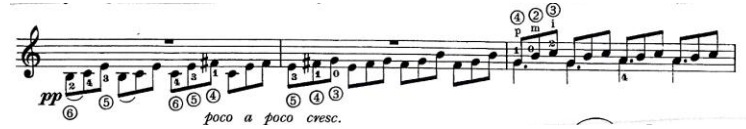


Fig. 20 Dusan Bogdanovic, *5 miniatures printanières* (excerto)

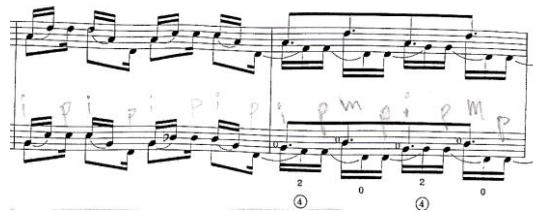


Fig. 21 Carlo Domeniconi, *Koyumbaba* (excerto)

Dentro desta faceta de compositor-pedagogo, criador de uma nova escola de música para guitarra (e conseqüentemente escola instrumental de guitarra, que irá permitir a execução da sua obra), é necessário dividir em três principais campos:

- Obra didáctica
- Professor-pedagogo
- Teórico (Reflexões sobre a pedagogia da guitarra)

4. Leo Brouwer – A vertente didáctica

Ao longo da sua carreira como compositor, Leo Brouwer tem dedicado parte da sua criatividade, inspiração e talento à composição de obras com objectivos didácticos. Compôs até à presente data 30 estudos para guitarra divididos da seguinte forma:

- 1ª Série de *Estudios Simples (Estudios Sencillos)*: Caderno I: 1-5
- 2ª Série de *Estudios Simples (Estudios Sencillos)*: Caderno II: 6-10
- 3ª Série de *Estudios Simples (Estudios Sencillos)*: Caderno III: 11-15
- 4ª Série de *Estudios Simples (Estudios Sencillos)*: Caderno IV: 16-20
- *Novos Estudios Simples (Nuevos Estudios Sencillos)*: 1-10

Entre 1960 e 1961, então com 22-23 anos, compôs as duas primeiras séries de estudos (Cadernos I e II)¹⁰, editados em 1972 pela Max Eschig; em 1981 compôs e conclui as terceiras e quartas séries (Cadernos III e IV), editados em 1983 também pela mesma editora parisiense¹¹; em 2001 escreve os *Nuevos Estudios Sencillos*, editados no mesmo ano pela londrina Chester Music. Repara-se nas datas um hiato de 20 anos entre cada um dos três blocos de estudos, o que poderá deixar entrever um período de reflexão e amadurecimento de questões técnicas e musicais. Assim, de uma série para outra os *Estudios Simples* são de dificuldade progressiva. O mesmo acontece com os *Novos Estudios Simples*, cuja dificuldade aumenta progressivamente de estudo em estudo.

4.1. *Estudios Sencillos*

Apesar de ser impossível de generalizar, os *Estudios Simples* são uma presença constante nos planos de estudo de muitos conservatórios e academias de música não só em Portugal como em todos os restantes países onde a guitarra clássica é apreciada. Fazendo parte de um processo evolutivo do estudante de guitarra, podemos constatar

¹⁰ “Los primeros *Estudios Sencillos*, del 1 al 10, los compuse entre 1960-1961.” (Brouwer, 1990: registo sonoro).

¹¹ Todos os estudos foram revistos e reeditados em 2006 pela mesma editora.

hoje em dia o seu êxito e popularidade até nos canais de difusão mais mediáticos, tais como o Youtube, com o colocar em rede de centenas de versões e outros tantos milhares de visualizações.

Sucedem-se também actualmente os trabalhos dedicados a Leo Brouwer e à análise destas miniaturas musicais, tais como partes da tese de mestrado de Artur Caldeira, *Leo Brouwer – Figura incontornável da guitarra* (2010), pp. 30-41; o artigo de Gloria Ariza Adame, *El método “Brouweriano”: los estudios como preparación de sus obras* (2012); Clive Kronenberg, *Reappraisal of Etudes Simples*; Marie-Madeleine Bobet-Doherty, *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare seule et son utilisation pédagogique*, etc.

A razão para tal só poderá ser sem dúvida a intrínseca qualidade e importância destas pequenas obras, que se tornaram num curto espaço de tempo obras didácticas de referência, tratando de aspectos técnicos e expressivos que o aluno de guitarra habitualmente enfrenta durante o seu percurso de formação. Naturalmente, também os estudos clássicos dos seus antecessores Mauro Giuliani, Matteo Carcassi, Fernando Sor entre outros, estão destinados a um público juvenil com limitações técnicas e musicais, fornecendo uma progressiva e sólida formação instrumental.

“[Em] Fernando Sor [...] os estudos de arpejos apresentam posições de mão esquerda impossíveis para uma criança”, diz Leo Brouwer (Dumond e Denis, 1988: 8)

Observa-se nestas palavras como o compositor cubano, consciente do valor e papel desses estudos clássicos, e valendo-se de uma visão crítica construtiva, partiu da tradição clássica para criar um conjunto de pequenas obras que corrigissem o que achava ser menos eficaz, tal como o facto de não isolarem as dificuldades técnicas (colocando dificuldades em ambas as mãos), que reflectissem as novas linguagens musicais e algumas das correntes da composição do Séc. XX, sem cortar completamente com o passado. Assim, os seus estudos, dentro da gramática estilística do compositor cubano, alcançam dois propósitos didácticos fundamentais para uma base musical sólida e completa:

- a) Primário/imediato, fornecendo ao aluno principiante soluções para o tratamento dos problemas técnicos;

- b) Secundário, através da construção de uma consciência musical, pela presença contínua de elementos de expressividade musical (tais como dinâmicas e articulações) e da forma musical (A-B-A, canon, etc.), bem como pela presença de elementos próprios da linguagem moderna (métrica irregular, acordes complexos, minimalismo, etc.).

De um ponto de vista curricular, os *Estudos Simples* de Leo Brouwer destinam-se primordialmente ao nível secundário do 3º ao 8º grau).¹²

4.1.1. *Estudios Sencillos 1-10*

Aspectos técnicos: segundo afirma o compositor, o principal objectivo didáctico dos *Estudos Simples* é tratar dos múltiplos problemas técnicos que enfrenta um principiante, isolando-os e resolvendo-os separadamente, trabalhando um só aspecto técnico de cada vez. Por exemplo, o *Estudo 1* apresenta uma melodia na tessitura grave (cordas ④, ⑤ e ⑥), com a indicação “cantando el bajo” [cante-se o baixo] para trabalhar o polegar da mão direita, simplificando os dedos indicador e médio da mesma mão pulsando juntos e em cordas soltas, enquanto que a mão esquerda efectua movimentos reduzidos, permitindo dessa forma ao aluno concentrar a atenção na competência a adquirir. O mesmo procedimento e conceito composicional de identificação e focalização num problema técnico, aligeirando os restantes componentes, vão ser usados em todos os restantes *Estudos*, do 1 ao 20.

Usando as primeiras posições da escala da guitarra, vejamos quais os aspectos técnicos comuns da técnica guitarrística abordados: desenvolvimento e independência do polegar (*Estudo 1*); acordes de três sons (*Estudo 2*); introdução ao trémolo (*Estudo 3*); meia-barra (*Estudo 4*); arpejos com ritmos complexos (*Estudo 5*); fórmulas várias de arpejos (*Estudo 6*); alternância entre pulsação simples e apoiada, ligados simples com ênfase no débil dedo 4 (*Estudo 7*); movimentos simultâneos na mão direita na independência de vozes e arpejos (*Estudo 8*); ligados e independência dos dedos da mão esquerda com dedos fixos (*Estudo 9*); independência da mão esquerda e cruzamentos de cordas na digitação da mão direita (*Estudo 10*).¹³

¹² Sobre esta questão, propõe-se de um ponto de vista didáctico o uso da I e II séries nos planos curriculares do 3º e 4º grau; as restantes III e IV séries do 5º ao 8º grau.

¹³ Para uma análise mais detalhada dos 20 Estudos, consultar Caldeira, 2011: 30-41.

De um ponto de vista composicional, Brouwer usa um amplo leque de métricas diferentes e irregulares (Ex. *Estudo 4*: 2/4 alternando com 3/4), ritmos e melodias afro-cubanos fortes (Ex.: *Estudo 1*: 4/4 que se transforma em 3+3+2/8 e 3+3+2/8; Ex. melodia do *Estudo 5*), ritmos acentuados e sincopados (Ex. *Estudo 5*), e ainda tempos, harmonias, texturas e dinâmicas muito abrangentes, desde um *canon* a duas vozes sobre uma melodia bizantina (Ex. *Estudo 8*), ao estilo quase improvisado do *Estudo 7*, com o objectivo de desenvolver a consciência musical do aluno (Kronenberg, 2010: 3). Neste sentido, é também frequente a presença de indicações expressivas e interpretativas:

- a) agógicas (*ritardando, rallentando, accelerando, più mosso, poco rit.*)
- b) dinâmicas (*crescendo molto e diminuendo*; desde *ff* a *pp sub.*)
- c) articulação (*marcato, >, stacc., secco, legato*)
- d) sonoridade (*sul ponticello, sul tasto*)
- e) carácter (*cantando el bajo, sonoro, morendo, sempre cantando*)

Outros dois aspectos importantes da análise, são a dimensão e a forma. Destaca-se em primeiro lugar a *brevidade*, sendo que a Maior parte não ultrapassa os 30 compassos.

| Estudo 1 | Estudo 2 | Estudo 3 | Estudo 4 | Estudo 5 | Estudo 6 | Estudo 7 | Estudo 8 | Estudo 9 | Estudo 10 |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-----------|
| 26 | 14 | 14 | 26 | 27 | 33 | 26 | 32 | 16 | 34 |

Esta característica poderá ser entendida como sintetização (Ariza, 2012: 31-34) como vimos, segundo as suas próprias palavras a propósito dos seus *Estudos Simples*, a sua teoria fundamental é aquela de “trabalhar um só aspecto técnico de cada vez, simplificando os outros componentes” (Brouwer, 1990: registo sonoro), de modo a não interferirem no objectivo principal de cada estudo. É igualmente interessante verificar como em peças tão concisas, com tão poucos compassos, o compositor alcança uma perfeição de forma¹⁴. Recorrendo frequentemente à forma A-B-A (excepto nos *Estudos 2, 6 e 9*), apesar da brevidade Leo Brouwer consegue introduzir ainda estruturas formais mais desenvolvidas, tais como codas (últimos compassos do *Estudo 1, Estudo 7, Estudo 9 e Estudo 10*), pontes (*Estudo 8*, cc. 20 e 21), ou introduções (*Estudo 10*), muitas vezes

¹⁴ Recorda os pequenos poemas japoneses *haiku*.

com não mais do que um compasso, transmitindo a coesão e robustez destes pequenos estudos.

4.1.2. *Estudios Sencillos 11-20*

Estes estudos das séries III e IV propõem-se a alunos mais evoluídos. Não apenas são de Maior dimensão, como também “tratam de aspectos técnicos e musicais num plano formal mais desenvolvido” (Brouwer, 1990: registo sonoro).

Aspectos técnicos – Desde logo, a complexidade técnica é mais evidente: recurso a escalas e passagens rápidas (*Estudo 11*); acordes em *legato* (*Estudo 12*); ligados duplos (*Estudos 13 e 14*); acordes de três sons com extensão na mão direita (*Estudo 15*); ornamentos velozes com escalas e passagens breves e rápidas (*Estudos 16, 17 e 18*) – e onde inclui no *Estudo 16* um detalhe técnico invulgar, ao fazer deslizar o mesmo dedo da mão direita em duas cordas consecutivas ao estilo da harpa –; acordes de quatro sons e ligados (*Estudo 19*); finalmente no *Estudo 20*, mais do que um estudo para a mão esquerda e para os ligados rápidos, trata-se de um exercício de introdução à linguagem minimalista, tanto na escrita como na execução de pequenas células às quais se vão adicionando pequenas escalas ascendentes e descendentes em movimentos rápidos.

Tal como nos Estudos de 1-10, há também nestes estudos uma profusão de indicações de carácter, tempo, timbre e dinâmica, proporcionando ao jovem intérprete muitas pistas para uma reflexão interpretativa.

Ornamentação: Da mesma maneira, a sua forte relação afectiva com o barroco é não só evocada (indicação de “Sarabande” no *Estudo 15*), como também faz nos *Estudos 16, 17 e 18* um verdadeiro caderno teórico e prático de exercícios técnicos e estilísticos sobre a ornamentação (pressão, digitação, diferentes fórmulas e simbologias antigas, com a sua respectiva resolução) naquele período pré-clássico.

Na última série (*Estudos 16-20*) predomina o lirismo, com pequenas melodias que preparam de certo modo para a música que Brouwer passará a escrever. Como nota Gloria Ariza Adame (Ariza, 2012: 23), ouve-se no *Estudo 18* (1981) a mesma melodia que mais tarde será citada no *Concerto Elegiaco (nº 3)* para guitarra e orquestra (1986).



Fig. 22 Leo Brouwer, *Estudio XVIII* (excerto)



Fig. 23 Leo Brouwer, *Concierto Elegiaco* (excerto)

Inclui-se neste trabalho o texto em forma de apontamentos do próprio compositor sobre cada um dos seus estudos, que faz parte do *booklet* do CD *Leo Brouwer - 20 STUDI*, gravado pelo guitarrista italiano Leonardo de Angelis¹⁵. Nestes apontamentos, Leo Brouwer revela aspectos importantes para a execução dos seus estudos, bem como conceitos-chave que acompanharam de uma forma consciente o momento da sua composição, e que comprova um conhecimento precoce muito desenvolvido acerca da técnica e dos pontos importantes a ter em conta na composição deste tipo de material didáctico.

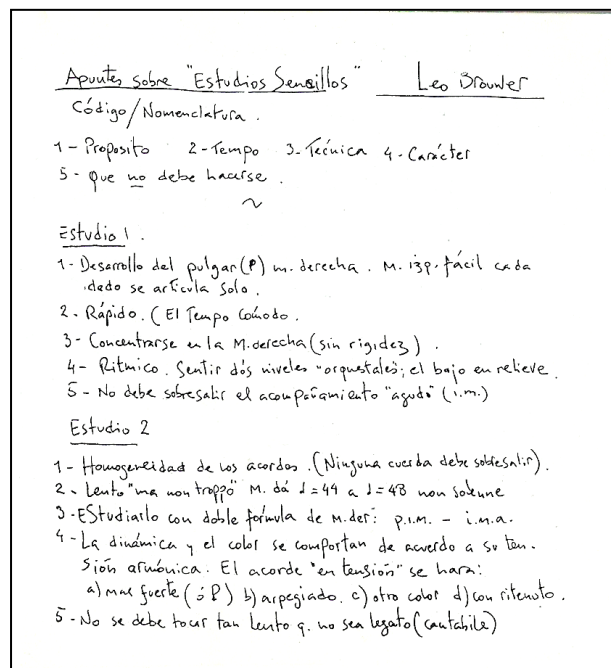


Fig. 24 Leo Brouwer, apontamentos sobre *Estudios Sencillos* (p.1)

¹⁵ Brouwer Leo – [registro sonoro] *Leo Brouwer – 20 Studi*. Perugia: Quadrivium, 1990. - De Angelis, Leonardo.

Como veremos nos quadros mais adiante, são informações basilares para a construção sólida da interpretação destes estudos. Divididos em cinco alíneas, **Objectivos, Tempo, Técnica, Carácter e O que não se deve fazer**, Brouwer deixa-nos de uma forma muito clara e detalhada informações e conselhos valiosos sobre cada um deles.

Objectivos: No primeiro ponto, Brouwer explicita qual é o objectivo principal de cada estudo. Por exemplo, o *Estudo 1* visa o desenvolvimento do polegar da mão direita, facilitando a mão esquerda. No *Estudo 2* o objectivo é o equilíbrio dos acordes, não deixando sobressair nenhuma corda, etc.

Tempo: No segundo ponto, o compositor esclarece qual o tempo que deve ser tomado na interpretação de cada um dos seus estudos, seja de um modo explícito recorrendo à indicação metronómica (*Estudo 5: Movido pero no demasiado.* ♩ = 88 à 100), ou menos explícito (Ex. *Estudo 1: Rápido. El tempo cómodo*).

Técnica: O terceiro ponto trata de conselhos sobre a técnica a apurar para obter os resultados pretendidos.

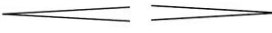
Carácter: O quarto ponto oferece sugestões de interpretação, proporcionando ao estudo um nível de musicalidade mais aprofundado (Ex. *Estudo 1: Rítmico. Sentir dos niveles “orquestales”*; *Estudo 4: Lírico (cantar la melodía del bajo – mentalmente o con la voz)*).

O que não se deve fazer: esta é a quinta e última alínea, onde Brouwer se preocupa com o que habitualmente não é falado nos estudos, seus ou de outros, e que vem confirmar o lado pedagógico do próprio compositor, evitando que o estudante prepare a peça de forma errónea.

| Estudio 1 | |
|--------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Desarrollo del pulgar (p) m. derecha. M. izq. Fácil cada dedo se articula solo. |
| 2 – Tempo | Rápido. El tempo cómodo. |
| 3 – Técnica | Concentrarse en la M. derecha (sin rigidez). |
| 4 – Carácter | Rítmico. Sentir dos niveles “orquestales”, el bajo en relieve. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No debe sobresalir el acompañamiento “agudo” (i,m) |

| Estudio 2 | |
|------------------|--|
| 1 – Propósito | Homogeneidad de los acordes. (Ninguna cuerda debe sobresalir). |
| 2 – Tempo | Lento “ma non troppo” M. dá ♩ = 44 a ♩ = 48 non solenne |

| | |
|--------------------------------|---|
| 3 – Técnica | Estudiarlo con doble fórmula de m. der: p.i.m. – i.m.a. |
| 4 – Carácter | La dinámica y el color se comportan de acuerdo a su tensión armónica. El acorde “en tensión” se hará: a) más fuerte (ó P) a) arpegiado b) otro color c) con <i>ritenuto</i> . |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No se debe tocar tan lento que no sea <i>legato</i> (<i>cantabile</i>) |

| Estudio 3 | |
|--------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Preparación para el trémolo |
| 2 – Tempo | Ligero, rápido ma <i>legato</i> ♩ = 76 /96 |
| 3 – Técnica | Cantar la melodía de los agudos |
| 4 – Carácter | La dinámica flexible “en onda”  |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No tocar con rigidez rítmica. |

| Estudio 4 | |
|--------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Estudio para la pequeña cejilla, pulgar y métrica variable (5/4) |
| 2 – Tempo | Moderato cantábile. <i>Sempre legato</i> . |
| 3 – Técnica | Como ejercicio preparatorio estudiar los acordes “conjuntos” con el pulgar. |
| 4 – Carácter | Lirico (cantar la melodía del bajo – mentalmente o con la voz) |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | Cuidado no deformar la “cejilla” en posición “aviolinada” (violinística) |

| Estudio 5 | |
|--------------------------------|--|
| 1 – Propósito | Arpegios con rítmica compleja. Basado en el folklore afrocubano. |
| 2 – Tempo | Movido pero no demasiado. ♩ = 88 à 100. |
| 3 – Técnica | Todo debe resonare (<i>quasi arpa</i>) sin acentos, ni <i>staccati</i> . |
| 4 – Carácter | La ritmicidad no es la temática central, sino la progresión armónica. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No confundir el ritmo “ <i>staccato</i> ” Latino como modelo. |

| Estudio 6 | |
|--------------------------------|--|
| 1 – Propósito | Para usar todo tipo de fórmulas arpegiadas (improvisarlas) |
| 2 – Tempo | ♩ = 112 à 152 aprox. |
| 3 – Técnica | Concentrarse en mezclar o usar diversas fórmulas de m. derecha. |
| 4 – Carácter | La velocidad no es lo importante, sino <u>articular</u> todas las formas de arpegios con el mismo “tempo”. Usar cambios dinámicos. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | Cuidar no sentir rigidez en la m. derecha. |

| Estudio 7 | |
|------------------|--|
| 1 – Propósito | Ligados de m. izquierda con énfasis en el dedo 4 (dedo débil) |
| 2 – Tempo | ♩ = 168-184 |
| 3 – Técnica | accionar el ligado para ganar fuerza sin rigidez (relajando inmediatamente la tensión de los dedos de las m. izq.) |

| | |
|--------------------------------|---|
| 4 – Carácter | Rítmico y ligero |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No separar exageradamente los dedos (m. izq.) |

| Estudio 8 | |
|--------------------------------|--|
| 1 – Propósito | Polifonía a dos voces y pulgar cantando contra arpeggios (sección central) |
| 2 – Tempo | Tranquilo e <i>sempre legato</i> |
| 3 – Técnica | ♩ = 80 (sección central: <i>Più mosso</i> ♩ = 138 mín.) |
| 4 – Carácter | Homenaje a la Bicinia (canto medioeval a dos voces) bizantina. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | 5 – No tocar tan lento que no se oiga la imitación contrapuntística. |

| Estudio 9 | |
|--------------------------------|--|
| 1 – Propósito | Para el ligado junto a posiciones “fijas” |
| 2 – Tempo | ♩ = 108 à 130 |
| 3 – Técnica | independencia de <u>cada</u> dedo de la <u>m. izq.</u> |
| 4 – Carácter | Rítmico |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No subestimar la importancia de la pos. Fija atendiendo solo a la posición del ligado. |

| Estudio 10 | |
|--------------------------------|--|
| 1 – Propósito | Independencia de la mano izq. Cruce continuo de cuerdas M. der. |
| 2 – Tempo | ♩ = 100 à 116 |
| 3 – Técnica | Dificultad para la <u>digitación continua</u> de la <u>m. der.</u> |
| 4 – Carácter | 4 – Rítmico / Enérgico (<i>quasi Toccata</i>). |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | 5 – Parece un estudio para la <u>m. izq.</u> cuando en realidad la dificultad está en la <u>m. derecha</u> |

| Estudio 11 | |
|--------------------------------|--|
| 1 – Propósito | 1 – Ligados de m. izq. y posiciones fijas para el <i>legato</i> . |
| 2 – Tempo | ♩ = 120 à 132 |
| 3 – Técnica | Concentrarse en los dedos en posiciones fijas (independencia de los otros dedos) |
| 4 – Carácter | Rítmico pero <i>sempre legato e cantabile</i> . |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | Evitar mucha velocidad |

| Estudio 12 | |
|--------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Para el <i>legatissimo</i> y los movimientos contrarios. |
| 2 – Tempo | Tranquilo. ♩ = 76. |
| 3 – Técnica | Continuidad e igualdad de las 3 voces en el “coral”. |
| 4 – Carácter | Una sarabanda (homenaje a la danza renacentista) “extraña”. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No apagar la resonancia o vibración de los acordes resultantes. |

| Estudio 13 | |
|--------------------------------|--|
| 1 – Propósito | Para los dobles ligados (El bajo cantando – “pulgar”) |
| 2 – Tempo | <i>Moderato</i> o rítmico |
| 3 – Técnica | m. izq: un dedo fijo y otros en movimiento (Independencia) |
| 4 – Carácter | El bajo en relieve. Las voces superiores en segundo plano (fondo) |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | Los dobles ligados tienden a usar demasiada presión. Los dedos en pos. fija no deben descuidarse por los dobles ligados. |

| Estudio 14 | |
|--------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Para los ligados (m. izq.) en <i>p cantabile</i> . |
| 2 – Tempo | Movido. Más lírico que rítmico. |
| 3 – Técnica | No deben de sonar mas las voces superiores que el bajo (ligar suavemente) |
| 4 – Carácter | Lírico sin énfasis en el ritmo. Dinámica gradual. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No confundir la pulsación continua con ritmo “ <i>staccato</i> ”. |

| Estudio 15 | |
|--------------------------------|--|
| 1 – Propósito | Acordes de 3 notas en <i>legato</i> |
| 2 – Tempo | Sarabanda con variaciones. ♩ = 60 con flexibilidad en <i>Più Mosso</i> . |
| 3 – Técnica | Continuar con el máximo <i>legato</i> posible. |
| 4 – Carácter | Homenaje al ritmo de la Sarabanda preclásica. Rítmico. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | Cuidar el mal hábito de hacer lo rítmico <u>sin</u> “ <i>legato</i> ”. |

| Estudio 16 | |
|--------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Para los acordes en estilo barroco (prepara la “Overtura francesa”) |
| 2 – Tempo | ♩ = 56 a 60. |
| 3 – Técnica | mantener el “grave”/maestoso como ostinato opuesto a la ligereza de los adornos. |
| 4 – Carácter | La obertura francesa exagera el puntillo (♩ = colcheia con doble punto) carácter severo. En la doublé (compás 12 al 15) mover flexiblemente los elementos repetidos. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | Se debe <u>evitar</u> , en esta sección, la <u>rigidez</u> rítmica. |

| Estudio 17 | |
|--------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Para los adornos |
| 2 – Tempo | Tpo. I° ♩ = 80. Tpo. II° ♩ = 92 |
| 3 – Técnica | Desarrolla la independencia de los dedos “frágiles” de la m. izq. con “ceja”. |
| 4 – Carácter | legato. Homenaje al “clisé” barroco. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No apresurar el ornamento por el tempo general. |

| Estudio 18 | |
|--------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Para los adornos dobles (compuestos). |
| 2 – Tempo | Sereno y <i>legato</i> . Más bien lento y grave. |
| 3 – Técnica | Desarrolla los ligados con articulaciones dobles (m. izq. 1.2.1.3.1. etc) |
| 4 – Carácter | El contraste en color e intensidad depende de su carácter dramático. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No debe de apresurarse (Recordar: carácter grave con adornos rápidos) |

| Estudio 19 | |
|--------------------------------|--|
| 1 – Propósito | Para la amplitud dinámica (acordes) |
| 2 – Tempo | <i>Allegro, legato</i> . Siempre estable. |
| 3 – Técnica | Igualdad entre resonancia de los acordes y los ligados. |
| 4 – Carácter | Rítmico. Clarificar los acordes armónicamente complejos. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No arpeggiar continuamente los acordes. |

| Estudio 20 | |
|--------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Para los ligados bien articulados. |
| 2 – Tempo | <i>Veloce</i> (sección central $\text{♩} = 120 \text{ à } 144$) |
| 3 – Técnica | Desarrolla la velocidad y la articulación. |
| 4 – Carácter | Estudio “minimalista”. Se repite ad libitum, acentuando el elemento “nuevo” (añadido) la primera vez. |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | Cuidar las resonancias (cuerdas “al aire”). Obscurecen la claridad. |

4.1.3. Principais contributos didácticos dos *Estudios Sencillos* – síntese

- Composições que denotam uma consciencialização absoluta das principais problemáticas pedagógicas no ensino instrumental perante um aluno principiante, criando uma ferramenta ajustada à resolução de aspectos técnicos específicos (cf. tabela, pontos 1 e 3: “propósito” e “técnica”);
- Preenchimento de uma lacuna de peças didácticas com cariz moderno (de concepção estética inovadora, isto é, com texturas harmónicas e rítmicas pouco comuns nas obras didácticas para guitarra até 1960/61) para pequenos e jovens alunos, acessíveis logo a partir dos primeiros anos de estudo;
- Sentido prático: focalização imediata dos aspectos técnicos que se pretende trabalhar, simplificando os outros componentes;
- Profusão de elementos expressivos (dinâmicas, articulações, timbres) desde as primeiras obras, trabalhando-os em simultâneo com os elementos técnicos,

considerando estes elementos parte integrante da formação de um pequeno guitarrista e não necessariamente algo a ser estudado mais tarde;

- Aproximação à sua técnica e estética musical, por forma a preparar o estudo das suas obras (potencialização das ressonâncias da guitarra através do estudo das campanelas organizadas; ritmos irregulares; ligados simples e duplos ligados; passagens no estilo minimalista, com micro-melodias);
- Estudo e prática da ornamentação barroca de forma sistematizada e organizada, invulgar nos currículos de guitarra nos anos 80.

4.2. *Nuevos Estudios Sencillos*


Vinte anos após as suas duas últimas séries de Estudos, Leo Brouwer compõe e edita uma nova colecção de dez pequenos estudos para guitarra, ampliando a sua obra didáctica. Opta novamente por breves peças dirigidas a jovens estudantes, mas ao invés dos anteriores estudos, desta vez a colecção apresenta uma ordem de dificuldade crescente de estudo em estudo.

O carácter desta série é diverso das restantes, uma vez que, embora sendo didácticos, alguns parecem tratar-se aparentemente de pequenas peças incidentais ou características para guitarra. Cada um deles é dedicado a um compositor do Séc. XX, embora nem sempre tenham citações ou pretendam evocar o universo estilístico desse compositor. Na verdade, como veremos mais adiante no quadro analítico, alguns destes estudos parecem ser a simplificação ou reelaboração de algumas das obras do próprio Leo Brouwer, citando mais do que uma vez obras anteriormente compostas pelo *Maestro*, e de certa maneira, assim se entende, preparando o aluno para a execução dessas suas obras de concerto, ou com o intuito de permitir o disfrutar das suas peças de concerto adaptadas ao sintético e breve formato de estudo.


Ao nível da edição, não só se verifica uma mudança de casa editorial como também desta vez se faz apoiar a partitura das respectivas notas de interpretação para cada um dos estudos, que seguidamente se transcreve. Nelas podemos encontrar o objectivo destes estudos, bem como algumas pistas ou sugestões sobre a abordagem técnica e musical que deverá ser tomada em conta. Ao contrário dos apontamentos que havia efectuado nas restantes séries, desta vez Brouwer não dedica atenções a todos os

campos (propósito; tempo; técnica; carácter; “que no debe hacerse”), predominando, ao invés, os comentários acerca dos objetivos e sobre a técnica.

Notas sobre a interpretação (presentes na partitura)

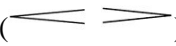
| Estudio no. 1 – Omaggio a Debussy | |
|--|---|
| 1 – Propósito | Pequeños arpeggios (<i>p, i, m</i>) y facilidad de mano izquierda. |
| 2 – Tempo | El tempo es relativo. Semínima com ponto = 100-120. |
| 3 – Técnica | Poner atención en la dinámica (). |
| 4 – Carácter | <i>Legato</i> |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | No muy rápido. |

| Estudio no. 2 – Omaggio a Mangore | |
|--|--|
| 1 – Propósito | Es un estudio sobre ritmos con pequeñas disonancias. |
| 3 – Técnica | El trabajo constante es sobre alternancia de <i>p, m i</i> . Solo por excepción hay “adelantos” técnicos para el principiante al final con <i>a m i</i> y rasgueado. |
| 4 – Carácter | Observar el contraste de las secciones 1ª (algo <i>staccato</i>) y 2ª (<i>legato</i> y <i>dolce</i>) |

| Estudio no. 3 – Omaggio a Caturla | |
|--|---|
| 1 – Propósito | Estudio sobre padrones afro-cubanos. |
| 3 – Técnica | Dinámicas de onda () y pulgar de (mano derecha). |

| Estudio no. 4 – Omaggio a Prokofiev | |
|--|--|
| 1 – Propósito | Estudio sobre el pulgar. |
| 3 – Técnica | Mano izquierda en IIª posición. |
| 4 – Carácter | Contrastes dinámicos (<i>f marc.</i> y <i>p</i>) |
| 5 – Que <u>no</u> debe hacerse | Importante guardar las articulaciones de <i>staccato</i> , <i>legato</i> , y notas más largas y cortas |

| Estudio no. 5 – Omaggio a Tárrega | |
|--|---|
| 1 – Propósito | Pequeño <i>tremolo</i> de 3 notas (preparatorio para 4 notas) |
| 3 – Técnica | Atención a igualdad de pulsación rítmica (♩ = ♩). |
| 4 – Carácter | Estilo minimalista con extensiones temáticas. Las pausas rítmicas son resonancias, no silentes. |

| Estudio no. 6 – Omaggio a Sor | |
|--------------------------------------|---|
| 1 – Propósito | Este estudio de arpeggios rectos de 3 notas y el pulgar es sencillo, sólo la sección central – compases 22 al 29 ofrece un cambio al registro agudo (cuerdas primas). |
| 3 – Técnica | Atender las dinámicas de onda () para hacerlas gradualmente. |

| | |
|--|--|
| | <p>La fórmula del arpeggio puede invertirse (<i>p, m, i</i>).</p> <p>La fórmula del arpeggio puede ampliarse a 4 notas (<i>p, i, m, a</i>) con cuerda (1).</p> |
|--|--|

| Estudio no. 7 – Omaggio a Piazzolla | |
|--|--|
| 1 – Propósito | Para las notas repetidas, acentos y ligados. |
| 3 – Técnica | <p>El esquema de notas repetidas debe ser tocado de ligero a intenso (mano derecha).</p> <p>Acentos salen mejor tocando la nota después más <i>p</i>, que tocando el acento más fuerte.</p> <p>Los compases 5 y 6, así como el 13 son contrastantes (<i>ponticello, staccato</i>)</p> <p>La sección D es <i>p</i> haciendo staccato la última corchea de compás.</p> |

| Estudio no. 8 – Omaggio a Villa-Lobos | |
|--|--|
| 1 – Propósito | Para acordes, armónicos y pequeña “ceja”. |
| 3 – Técnica | <p>Este estudio puede tocarse en los primeros grados, alcanzando la pequeña ceja.</p> <p>Los armónicos naturales son muy fáciles y pueden anticiparse en el progreso curricular, añadiendo más interés colorístico.</p> <p>La pequeña ceja ocurre en II, IV y V posición con los cambios de posición preparados.</p> |

| Estudio no. 9 – Omaggio a Szymanowski | |
|--|--|
| 1 – Propósito | Estudio sobre el <i>legato</i> melódico. Para las melodías quebradas. |
| 3 – Técnica | <p>En B son frases de 2 compases en < poco > .</p> <p>Algún salto (compases 5 al 6; 16 al 17; 18 al 19) no impide el <i>legato</i> melódico.</p> <p>Como dificultad no pasa de V posición.</p> |

| Estudio no. 10 – Omaggio a Stravinsky | |
|--|--|
| 1 – Propósito | Este estudio se concentra en las cuerdas graves, ligados y alternancia de <i>p</i> (pulgár) con <i>i, m (a)</i> , obligando a la mano derecha a articular en “bloque”. |
| 3 – Técnica | <p>Los compases de A y los 6 de B pueden repetirse cada uno consecutivamente e el período completo <i>ad lib</i>.</p> <p>Hay recursos compositivos como “caesuras” cortas (‘) y largas (G. P.) que resultan poco usuales para principiantes; rogamos al profesor los</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>explique, vale.</p> <p>La violencia de los acordes permite algún color distinto y <i>staccato</i> de izquierda (levantando la cejilla, lo cual relaja la izquierda también. Esta técnica es poco común en la técnica tradicional pero se le encuentra muchas veces en el jazz.</p> |
|--|---|

Tal como nas séries anteriores, cada miniatura pretende tratar aspectos técnicos e expressivos particulares, bem como apresenta ao aluno novo material harmónico, rítmico e de escrita musical que não tinha sido apresentado nos anteriores *20 Estudos Simples*.

Procedeu-se neste trabalho à realização de uma tabela analítica onde se pode verificar o labor do compositor na selecção dos aspectos técnicos e a profusão de elementos expressivos que o aluno deverá desenvolver.

4.2.1. Grelha analítica dos *Nuevos Estudios Sencillos*

| | CC. | TEMPO /CARÁCTER | ASPECTOS TÉCNICOS | ELEM. EXPRESSIVOS | CARACT. ESTILÍSTICAS |
|--|-----|--------------------------------------|---|--|--|
| Estudio no. 1 – Omaggio a Debussy | 28 | <i>Tempo di giga</i> | Arpejos; pos. V | Dinâmicas longas (<i>cresc. molto; ppp</i>); articulações diferentes (> - <i>legato</i>); | Alternância 12/8 e 4/8 |
| Estudio no. 2 – Omaggio a Mangore | 40 | <i>Vivace</i> | mudança de corda com polegar | Articulações diferentes (<i>stacc.</i> ; <i>legato; marcato</i>); dinâmicas (de <i>p</i> a <i>ff</i> ; <i>dim.</i> ; < <i>f</i>) agógicas (poco rit.); timbres (<i>dolce</i>) | Melodias longas e ritmos irregulares; |
| Estudio no. 3 – Omaggio a Caturla | 23 | <i>Moderato assai</i> ♩ = 108-144 | --- | 1ª volta: <i>mf cantabile</i> 2ª volta: <i>pp ecco</i> | 2/2 = ♩. ♩. ♩. ritmos afro-cubanos |
| Estudio no. 4 – Omaggio a Prokofiev | 40 | <i>Vivace</i> | Melodia no baixo; articulações contrastantes (em apenas dois compassos aparecem > _ .); dinâmicas muito contrastantes (de <i>pp</i> a <i>ff</i> na mesma pulsação); ritmos irregulares; | Dinâmicas muito amplas: de <i>pp</i> a <i>ff</i> | Métrica irregular 4/4 - 5/8 – 4/4 |

| | | | | | |
|---|----|---|--|--|---|
| Estudio no. 5 – Omaggio a Tárrega | 38 | <i>Comodo;</i> Evocação da peça <i>Huída de los amantes por el valle de los ecos.</i> | Trémolo de três notas (Estudo preparatório da obra <i>Huída de los amantes por el valle de los ecos</i>) | Trabalho de dinâmicas: frequente desenho de onda (<i>cresc. e dimin.</i>) trabalho de articulações de > (<i>marcato</i> em sínkopas). | Introdução à linguagem minimalista; métricas muito irregulares: 1/4, 3/4, 4/4, 5/8, 3/8. Poderemos associar ao trémolo de 3 notas a evocação à música de Tárrega. |
| Estudio no. 6 – Omaggio a Sor | 49 | <i>Tempo líbero</i> | Estudo de arpejos (propõe várias fórmulas alternativas) | --- | --- |
| Estudio no. 7 – Omaggio a Piazzolla | 42 | <i>Allegro.</i> Carácter de tango (tema A), com sínkopas e acentuações típicas da milonga (tema B) . | Notas rápidas, repetidas; acentuações; ligados; | Trabalho de timbres (<i>ponticello</i>), contrastes de articulação (<i>legato/stacc.</i>) e dinâmicas (de <i>p</i> a <i>f</i> em espaços muito reduzidos). | Evocação do tango através das sequências harmónicas e dos ritmos e suas articulações. |
| Estudio no. 8 – Omaggio a Villa-Lobos | 42 | <i>Tranquillo;</i> Citação melódica do seu <i>Concerto de Liège</i> | Introdução aos harmónicos naturais; equilíbrio dos acordes; mudanças de posição preparadas; meia barra. | Tema lírico: <i>cantabile.</i> | Tema central muito lírico, sendo uma citação do seu <i>Concerto de Liège.</i> |
| Estudio no. 9 – Omaggio a Szymanowski | 26 | <i>Lento assai</i> | --- | Lírico: como música incidental (filme); legato melódico; trabalho de dinâmicas. | Acentuações pouco comuns num compasso 4/4. |
| Estudio no. 10 – Omaggio a Stravinsky | 32 | <i>Toccata</i> | Estudo para a alternância cordas graves; ligados; dinâmicas muito exageradas; <i>p</i> com <i>i m a</i> Preparação da MD: articular em bloco. | Agógicas (<i>caesuras</i>); repetições <i>ad lib.</i> ; | Escrita virtuosística, perfeitamente integrada no estilo compositivo dos arpejos com recurso às campanelas organizadas. |

4.2.2. Principais contributos didácticos dos *Nuevos Estudios Sencillos* – síntese

- Miniaturas que se aproximam da sua música incidental, mas onde atrás de cada peça se esconde um *Estudo* com um forte cariz técnico e altamente expressivo (estudos mais melódicos, e com um amplo leque de sugestões de articulação e dinâmicas);
- Introdução de técnicas que ainda não haviam sido abordadas nos Estudos de 1961 e de 1981: harmónicos naturais; uso com Maior frequência da posição V; alternância nas cordas graves em digitações *p, i*;
- Aceno à curiosidade do aluno em saber mais acerca das personalidades da história da música homenageadas em cada um dos estudos e nesse sentido ampliar as suas referências culturais, tais como Prokofiev ou Debussy, ou ainda de nomes menos conhecidos como Caturla ou Szymanowski; neste sentido, julgamos igualmente feliz a inclusão evocativa do tango no *Estudo 7 “Omaggio a Piazzolla”*, ou da forte secção rítmica e dos acordes violentos no *Estudo 10 “Omaggio a Stravinsky*, aludindo porventura à *Sacre du Printemps* do compositor russo.
- A presença na partitura de um texto esclarecedor dos objectivos e dos conteúdos (técnicos e expressivos) de cada estudo, permitindo ao aluno conhecer com Maior clareza as competências que deverá atingir.

Pode-se falar de um menor impacto criativo destes estudos em relação aos anteriores (*Estudos Sencillos 1-20*), onde a novidade desses foi com efeito bastante apreciada e acolhida com enorme entusiasmo. Talvez pelo já referido facto de que muitos destes novos estudos espelham recursos compositivos anteriores (mas não todos), a expectativa não foi superada, o que não implica uma menor qualidade ou importância deste pequeno corpus didáctico.

4.3. Estudos metódicos na ausência de um método

Apesar de nunca ter escrito um método (como fizeram em tempos Dionisio Aguado, Fernando Sor, Emílio Pujol ou Abel Carlevaro), Brouwer é um pedagogo.

Indagar sobre qual o motivo para não o ter [ainda] feito poderá vir a ser de solução impossível: porquê não ter escrito um método? Porquê nunca ter compilado o grosso da sua técnica guitarrística num método? Terá tido seguramente a oportunidade de o fazer.

Sabemos que para Brouwer a musicalidade está intrinsecamente ligada à técnica, e estas duas à obra musical. Sabemos também que não é apologista de exercícios de técnica pura e musicalmente estéril (na linha dos quatro cadernos da *Serie Didáctica* de A. Carlevaro), criados para fornecer ao estudante soluções técnicas que lhe permitam enfrentar com segurança o seu repertório:

“Lo studio meccanico della técnica è inefficace. [...] Si può studiare ma non interpretare con il metronomo.” (Brouwer, 2006: 105-108)

É neste sentido que Brouwer propõe o estudo da música com música. Assim, os seus *30 Estudos* poderão ser entendidos como a sua visão musical pedagógica, frutos de uma reflexão profunda sobre o ensino e aprendizagem deste instrumento. O método para guitarra nunca escrito, na verdade poderá consistir no conjunto dos seus estudos onde apresenta, explora e debate todos os aspectos técnicos e expressivos que Brouwer considera fundamentais (cf. cap. 4.1. *Estudos Sencillos*). Nestas obras com graus de complexidade reduzidos, por forma a permitir manter o aluno focado no aspecto técnico a ser trabalhado, simplificando os restantes componentes, Brouwer apresenta estudos metódicos onde considera possível progredir na compreensão e na execução musical. Segundo Gloria Ariza Adame, nos seus Estudos estão reunidos os princípios técnico-musicais considerados fundamentais para uma posterior abordagem segura ao seu repertório:

“(...) ese método [...] está en su obra y más concretamente lo descubrimos en cada uno de los procedimientos técnicos que trabaja en sus estudios de manera sencilla – no con esto quiero decir que sea simple, sino más bien de una forma sintética, esquemática y, fundamentalmente, práctica – y que se encuentran reflejados en sus obras de concierto.” (Ariza, 2012: 31-34).

Cabe referir neste capítulo a colaboração de Leo Brouwer na elaboração de um método para o estudo das escalas (que será posteriormente abordado no capítulo 5.1.) escrito em 1992. Como se analisará, não se trata de um livro de escalas e suas digitações, mas uma reflexão sobre os processos de aprendizagem das escalas, fundamentado em bases teóricas. No mesmo livro, Brouwer apela a um estudo das escalas com a inclusão permanente de elementos de expressividade musical, ou no contexto de uma obra musical.

5. Leo Brouwer – A vertente teórica

Menos conhecida do que as suas facetas de guitarrista virtuoso e de compositor é a vertente teórica da personalidade de Leo Brouwer, seja como orador ou escritor: abre-se um outro modo de comunicar de forma mais explícita os domínios de pendor filosófico que integram o seu ofício. Assim, tem contribuído com ensaios ou artigos, publicados em revistas (Cine Cubano, Unión, Clave, entre outras) ou apresentados em conferências, abordando temas de análise musical, de história da música, ou sociologia musical, que demonstram uma grande capacidade de pesquisa, análise, síntese e sentido crítico.

Através das referências explícitas nos textos de Leo Brouwer, podemos resumir que o domínio intelectual de Leo Brouwer se enquadra num filão filosófico, sociológico e cultural amplo mas coerente, onde estão presentes desde Roland Barthes, Michel Foucault, Jurgen Habermas, até às perspectivas sobre a arte vanguardista e sociedade pós-moderna de Umberto Eco (acerca da cultura de massas), Paul de Man, Alfonso de Vicente, Octavio Paz, Hal Foster, Susan Sontag, ou das noções de “cubanidad” apontadas por Alejo Carpentier.¹⁶

Relativamente à arte musical, Leo Brouwer cita nos seus artigos Leonard B. Meyer, Theodore W. Adorno, ou Adolfo Salazar, autores de referência na conceptualização da estética musical e da psicologia da música do Séc. XX, em particular da corrente Formalista¹⁷.

Segundo o musicólogo italiano Enrico Fubini, especialista em estética musical,

“le ricerche del musicólogo Leonard Meyer [...] rivolgono una maggior attenzione alla struttura psicologica della fruizione musicale, tenendo fermo il principio che il linguaggio musicale non ha una funzione referenziale. Il significato della musica è nella musica stessa [...]” (Fubini, 2003: 138).

Também segundo o mesmo autor italiano, Theodor Adorno desenvolveu estudos muito interessantes sobre a relação musica-sociedade:

¹⁶ Brouwer, 2006.

¹⁷ Ibidem.

“Secondo Adorno l’arte ha un rapporto dialettico e problematico con la realtà sociale. [...] La musica può assumere una funzione stimolante nei confronti della stessa società, può denunciare la crisi e la falsità dei rapporti umani, smascherare l’ordine costituito.” (Fubini, 2003: 140).

Para Adorno, a música pode ser Expressionista ou Formalista segundo o papel que desempenha na sociedade.

Estes autores são citados nos seus textos a propósito do conceito “artista-fetichismo” adorniano, ou da inovação e evolução da linguagem artística moderna segundo Meyer ou Salazar, e da música enquanto meio de comunicação complexo.

Leo Brouwer, embora conhecedor do pensamento de Meyer e Adorno, e partilhe dos seus conceitos formalistas¹⁸, também acolhe as estéticas Referencialista¹⁹ (ao evocar nas suas obras universos literários – *La Ciudad de las Columnas*, de Alejo Carpentier –, pictóricos – *Pictures at another exhibition*, parafraseando o compositor russo Modest Mussorgskij –, ou políticos – *Elegia por Victor Jara*) e Expressionista, quando afirma:

“La información del ejecutante y su cultura van mano a mano.” (Brouwer, 2006: 63)

“[...] La cultura – para mi – son Alejo Carpentier y sus novelas, Ponce de León o Wifredo Lam, pero es también el modo como se toma el café, como se camina por la calle. En relación a la música – toda, la popular y aquella culta – funciona en el mismo modo [...]” (Brouwer, 2006:103)

Creemos ser estas as balizas teóricas nas quais se move Leo Brouwer.

5.1. Temas da reflexão pedagógica de Leo Brouwer

Entre os mais de cem textos (entre conferências, artigos, entrevistas, notas de programa, prefácios de discos, etc.), existe igualmente espaço para Brouwer se expressar sobre temas da pedagogia (embora o número de artigos publicados seja consideravelmente mais reduzido).

¹⁸ Tal como afirma Enrico Fubini, “a herança do pensamento formalista de Hanslick foi de uma importância enorme no nosso século; encontram-se frequentemente resultados formalistas mesmo em pensadores bem distantes dos pressupostos originários de tal estética.” (Fubini, 2003: 133)

¹⁹ Para os referencialistas, o valor de uma obra musical reside na capacidade para evocar, realçar ou sugerir significados extramusicais. (Cardoso, 2010d)

Se de um lado no Séc. XX se assistiu ao aparecimento dos grandes pedagogos da educação musical (tais como Dalcroze, Orff, Kodaly, Suzuki ou Gordon, grandes pilares da teorização pedagógica do Séc. XX), assistiu-se igualmente a uma influência da estética musical na pedagogia, em particular as suas correntes Referencialista, Formalista (cujas características valorizam a música pura, e o ensino desta destaca unicamente a promoção de competências musicais²⁰) e Expressionista²¹.

No entanto, estas perspectivas conceptuais não desempenham em Brouwer um papel fundamental enquanto pedagogo, não assumindo partidarismo por qualquer uma delas, bebendo de cada um destes ramos teóricos sempre que necessita de alimentar os seus anseios culturais e filosóficos.

O perfil pedagógico de Leo Brouwer é construído a partir da soma das várias vivências académicas e profissionais, como maestro de orquestra, compositor e guitarrista profissional, bem como contribui certamente a fruição atenta do seu entorno cultural e social: a paixão e colaboração com o cinema e o teatro, o movimento revivalista da nova música antiga, os cursos de música vanguardista de Darmstadt, etc.

Já vimos também no primeiro capítulo como as raízes da cultura cubana, a sua formação académica nos Estados Unidos com Persichetti em 1960 e o Outono de Varsóvia em 1961 por exemplo, foram fulcrais para a sua vertente como compositor, nas suas diversas fases e correntes. Do mesmo modo, a sua formação pedagógica guitarrística nasce da pluralidade de experiências, directa ou indirectamente relacionadas com a guitarra.

Assim, podemos assumir que a sua formação enquanto pedagogo se baseia nos seguintes factores:

- Aproximação precoce à guitarra, através de seu pai, que desde cedo lhe transmitiu uma técnica rudimentar, bem como lhe deu a conhecer algum repertório:

“My father is an aficionado who taught me by ear for three or four months. He was peculiar; instead of playing pop guitar, he was an aficionado of

²⁰ Cardoso, 2010b.

²¹ Expressionismo entendido enquanto corrente estética cujo “valor e significado de uma obra musical resulta da soma entre as suas qualidades internas e a influência artística, cultural e humana”, e “promove o ensino da música como contribuição para o desenvolvimento da identidade pessoal dos alunos [...], cujos benefícios educacionais vão muito para além da aquisição de competências musicais” (Cardoso 2010a).

Tárrega, Villa-Lobos and Granados, and he played this stuff perfectly be ear. His technique was quite good. With him I learned some Villa-Lobos - Chôros and some preludes, and Tárrega - the preludes and mazurkas”.²² (McKenna, 1988).

- Experiência como aluno de guitarra do *maestro* Isaac Nicola, considerado o fundador da escola guitarrística cubana (por sua vez influenciado pelo ensino da sua mãe Clara Romero, e posteriormente aluno de Pujol, seguidor declarado da escola metodológica de Tárrega), proporcionando a Brouwer dar continuidade a essa linhagem técnico-interpretativa, embora não o tivesse deixado satisfeito por considerá-la antiquada, levando-o à procura de novas experiências didáticas:

“I found Isaac Nicola, who was probably the best professor - he was a student of Pujol, who was a student of Tárrega. This gave me continuity with the Tárrega school, but I was not really satisfied with Pujol. I found a couple of things to add to the classical, let's say "old-fashioned," school”. (McKenna, 1988)

- Impacto criado pelo seu maestro Isaac Nicola durante a execução de música antiga (cf. capítulo 1), levando Leo Brouwer a querer aprofundar os estudos de música antiga de uma forma mais rigorosa, primeiramente com o alaudista pioneiro Joseph Iadone nos E.U.A. e mais tarde em cursos na Holanda com Franz Brüggen e Gustav Leonhardt, ambas figuras proeminentes da segunda geração do revivalismo da música antiga²³, contribuindo por um lado para uma aplicação de algumas técnicas dos instrumentos renascentistas, e por outro para uma enorme exigência do pedagogo Leo Brouwer quanto ao rigor interpretativo do repertório pré-clássico:

²² CONSTANCE MCKENNA, An Interview With Leo Brouwer, *Guitar Review*, No. 75 - 1988

²³ Entendido enquanto movimento acadêmico do dealbar do Séc. XX, com preocupações de rigor histórico-interpretativo, iniciado com a cravista Wanda Landowska (1879 – 1959) e com a fundação em 1933 da Schola Cantorum Basiliensis em Basileia (Suíça) através de Paul Sacher (1906-1999), aos quais se seguiram na Europa e nos Estados Unidos os contributos angulares de Diana Poulton (1903-1995), Julian Bream (1933), Ralph Kirkpatrick (1911 – 1984), bem como o de Emílio Pujol que, recorde-se, foi professor de Isaac Nicola.

“I applied technique from the Renaissance instruments. This led me to the possibility of new right hand positions. [...] I suggested [Deutsche Grammophon] [...] a sophisticated record of Baroque music including works by Silvius Leopold Weiss, ornamented in the rigorous style of Franz Bruggen and Gustav Leonhardt, to which I was connected” (McKenna, 1988).

- Experiência empírica enquanto guitarrista de craveira internacional, conhecedor das problemáticas que envolvem as várias fases de preparação da obra musical e da performance: da fase de estudo (que pressupõe a compreensão do texto musical, a resolução de problemas técnico-interpretativos e a preocupação com o som), até à sua forma final, enquanto somatório de opções técnicas e interpretativas.
- Do mesmo modo, ao contactar frequentemente com outros guitarristas em festivais internacionais, terá tido também a oportunidade de conhecer de perto outras técnicas interpretativas, desde o repertório clássico ao flamenco:

“I took some tricks from flamenco; I was in love with flamenco” (McKenna, 1988).

- Conhecimento proporcionado pelas experiências de compositor e director de orquestra, bem como a sua polivalência como instrumentista (tendo conhecimentos de violoncelo, piano, flauta e percussão), que lhe proporcionou recursos, técnicos e expressivos estranhos à guitarra, tais como respiração, articulação, fraseado, dinâmicas:

“I took different articulations of the left hand from the cello, which I played a little bit” (McKenna, 1988).

Por esse motivo, Brouwer declara por mais do que uma vez não estar dependente ou ligado a uma só escola guitarrística:

“No soy partidario de casarme con una sola técnica [...]” (Ariza 2012: 31-34).

Também os seus colegas e amigos mais próximos reafirmam esta ideia, como é o caso de Clara (Cuqui) Nicola, irmã de Isaac Nicola, pedagoga cubana, que consagrou a sua vida ao ensino da guitarra:

“[...] Él conoce perfectamente bien las escuelas y las técnicas, pero siempre ha tocado de acuerdo con su necesidad de hacerlo. Él se fue por encima de las escuelas, de maestros y de todo” (Giró, 1984: 93-105).

As múltiplas experiências levam-no a elaborar não só uma técnica guitarrística inovadora (cf. capítulo 3), bem como lançam as bases para a sua abordagem pedagógica e didáctica, de filiação metacognitivista. Nos textos a que temos acesso, verificamos a existência de temas recorrentes e transversais em relação à transmissão e aquisição do pensamento musical e guitarrístico em particular, que serão explanados e exemplificados nas páginas seguintes: a cultura do som; a resolução de problemas técnico-interpretativos; chaves para a interpretação; o rigor histórico-interpretativo; a performance.

5.1.1. Metacognição²⁴ – Consciencialização, compreensão, acção

O fio condutor de todos estes temas acima referidos é a necessidade de consciencialização de cada um deles, da compreensão dos processos teóricos e mecânicos, e finalmente da acção consciente e enriquecida pela compreensão. São características próprias da corrente didáctica designada por metacognição, seguramente diferente da experiência didáctica que Brouwer teve durante a sua formação:

²⁴ “Conceito desenvolvido em 1971 por John Flavell no âmbito da Psicologia Cognitiva, a “Metacognição refere-se ao conhecimento que se tem dos próprios conceitos cognitivos e produtos (resultados), isto é, refere-se ao conhecimento das propriedades relevantes da informação ou dos dados; refere-se entre outras coisas, à monitorização activa e à conseqüente regulação e orquestração desses processos [...] usualmente ao serviço de alguma meta ou objectivo concreto” (Cavedal, 2007: 43). Apresentada de uma forma simples como “Aprender a aprender” (Hallam, 2001) ou “Reflectir sobre como pensamos” (Livingston, 1997), a metacognição “envolve a tomada de consciência do próprio processo envolvido numa determinada aprendizagem” (Cardoso, 2010c).

“Hay que renovar la didáctica. Hay que renovar esa escuela tradicional que yo he visto muchas veces y que he sufrido también. No, no, eso no está maduro: estudia, estudia [...]. Eso no te sale: repite [...]. ¿Como va a repetir, si va a repetir la cagada que está haciendo? [...]” (Ariza, 2012: 31-34).

Ao ter sido testemunha e vítima deste ensino tradicional, baseado no estudo mecânico e pouco consciente, na repetição exaustiva como forma de combate dos problemas técnicos e musicais, Leo Brouwer recusa-se a continuar esse modelo didático, filiando-se no modelo metacognitivista com claras preocupações e objectivos motivacionais e de melhoria dos graus de eficácia. Desta forma, Brouwer propõe nas suas reflexões:

“Os problemas, enganos ou erros são sempre os mesmos e provocados pelas mesmas causas. Mais do que repetir infinitamente uma passagem e sem visão crítica, dêmos um nome ao problema e este desaparecerá.” (Brouwer, 2006: 105).

É o apelo ao conhecimento do problema a partir da “visão crítica”, à racionalização e compreensão do processo de aprendizagem como solução de grande parte dos problemas. Assim, este aspecto será aludido em todas as considerações feitas por Leo Brouwer, sejam de foro técnico ou do interpretativo. É precisamente neste contexto e dentro desta temática que nos iremos deter com mais detalhe, apresentando e comentando as grandes linhas de orientação pedagógica de Brouwer, isto é, conceitos recorrentes e transversais aos vários textos e entrevistas.

5.1.2. Cultura do som

Pertencente ao ramo da estética, para Leo Brouwer o som é “o coração da guitarra” (Brouwer e Paolini, 1992: 8), e a cultura do som “é uma das coisas fundamentais”²⁵ devendo-se procurar sempre a sua beleza (Brouwer, 2006: 107). Brouwer observa assim o fenómeno do timbre, da cor, do ataque e da intensidade, com Maior ou menor grau de inovação, fazendo até uma síntese dos conhecimentos comuns já tratados no último capítulo da 1ª parte do *Méthode pour la guitare* (1830) de

²⁵ Brouwer Leo – [registro sonoro] *Leo Brouwer – 20 Studi*. Perugia: Quadrivium, 1990. - De Angelis, Leonardo.

Fernando Sor, ou da obra *El Dilema Del Sonido en la Guitarra* (1960) de Emilio Pujol. Para tal, além de defender uma Maior dedicação à mão direita pelos motivos atrás apontados, Leo Brouwer é mais específico, detendo-se em dois aspectos:

a) Pontos de ataque: Brouwer afirma ser importante saber com exactidão os vários pontos de pulsação na guitarra e as zonas mais ricas e densas de harmónicos na produção do som, bem como ser consciente dos diversos factores que alteram a sonoridade (unhas, posição da mão e perfil de ataque na corda), ideias observadas no prefácio do disco *20 Studi – Leo Brouwer*²⁶. Em “Riflessioni sulla técnica chitarrística”²⁷, Brouwer explicita essas três zonas (acima referidas) dos harmónicos que criam som de óptima qualidade: no centro da boca da guitarra, com sons ressonantes e redondos; na tangente boca/bordo em direcção ao cavalete, com sons claros e igualmente ressonantes; ligeiramente separada do bordo em direcção ao cavalete, onde se obtém sons claros e sem ressonância. Esclarece ainda que *ponticello* ou *sul tasto* não são opções de som mas meramente colorísticas;

b) Necessidade de uniformização das duas pulsações simples e apoiada como forma de obter qualidade sonora e tímbrica, técnica exigida tanto no artigo “Riflessioni sulla técnica chitarrística”²⁸ como no livro *Scale per chitarra* (Brouwer e Paolini 1992), uma vez que o repertório muitas vezes exige essa constante mudança de pulsação.

5.1.3. Resolução de problemas técnico-interpretativos

Brouwer realça novamente o factor da tomada de consciência durante o processo de estudo como principal factor de resolução dos problemas técnico-interpretativos. A este respeito, Leo Brouwer apela à não-repetição do erro *ad infinitum*, mas sim a sua identificação como chave para o ultrapassar, ou alerta para a ineficácia do estudo de forma mecânica, bem como desaconselha o uso do metrónomo em fases mais avançadas do estudo (Brouwer, 2006: 105-106).

Encontramos múltiplos exemplos nos seus textos, nos quais Brouwer sugere a orientação do estudo através da focalização num só problema (aliás, conceito-chave da composição dos seus *Estudios Sencillos*). Por exemplo, no livro *Scale per chitarra*, cria-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Brouwer, 2006: 106.

²⁸ Ibidem.

se um conjunto de exercícios direccionados para cada problema técnico (cf. pág. 18 cruzamento de cordas na mão direita):



Fig. 25 Leo Brouwer, *Scale per Chitarra* (excerto)

Também a interpretação dos agregados ou acordes (a que Leo Brouwer chama de blocos sonoros) são abordados nos seus textos sob três aspectos:

- a) Gestão do equilíbrio sonoro dos acordes devido à desigualdade das cordas, devendo prestar-se Maior atenção às cordas internas ③ e ②²⁹;
- b) Direcção do gesto nos rasgueados para as cordas agudas e não de forma indiscriminada, por forma a obter clareza³⁰;
- c) Enfatização dos acordes com Maior tensão harmónica, ou com Maior interesse harmónico devido à sua complexidade, usando uma das três estratégias: *arpeggiato*, *ritenuto* ou usando outro timbre.³¹

Também um sector desta alínea da resolução dos problemas técnico-interpretativos, é aquele relacionado com a economia de energia, resultante do processo de acção-relaxamento muscular, cuja consciencialização pode melhorar muitos dos processos técnico-mecânicos. Por exemplo, Brouwer propõe duas formas de accionar a mão esquerda, aprendendo a colocar e aprendendo a levantar os dedos de forma consciente:

“Siempre estudiamos cómo colocar los dedos porque somos prensiles, pero también hay que estudiar cómo sacar los dedos.”(Ariza, 2012: 31-34)

²⁹ Brouwer, 2006: 108.

³⁰ Ibidem.

³¹ Brouwer, 1990: registo sonoro.

Esta técnica irá permitir não só relaxar a mão esquerda, como potenciar a independência de cada dedo, levantando ou colocando cada um de forma singular, conforme seja necessária à condução das vozes, ou à ressonância das notas pretendidas. O relaxamento poderá ser igualmente conseguido pela alternância de pulsação apoiada ou simples (já abordada no ponto anterior: Cultura do som), para além de melhorar a qualidade sonora e tímbrica. (Brouwer e Paolini, 1992: 10).

Ainda sobre este aspecto, Brouwer vai ao detalhe nas suas reflexões: sugere uma reordenação do gesto mecânico tradicional na execução dos ligados da mão esquerda, gerindo de forma mais correcta a pressão aplicada, considerando igualmente que não é preciso tanto esforço como aquele que habitualmente se despende³².

5.1.4. Chaves para a interpretação

Mais uma vez Leo Brouwer deixa implícito que a compreensão do texto é a base fundamental para uma correcta interpretação. Destacamos, a título de exemplo, a afirmação de que "nem todas as notas têm a mesma importância"³³, deixando entender que o aluno sabe distingui-las. Do mesmo modo, quando escreve que "a articulação e a respiração são os segredos da interpretação"³⁴ toma como evidente que o aluno deve saber como e onde fazê-lo. Ao exemplificar os vários recursos técnicos que podem ser usados para enfatizar um acorde complexo, declara que o aluno deve saber poder identificá-lo.

Assim, para uma correcta interpretação, o aluno deve saber:

- a) Distinguir planos melódicos dos planos harmónicos e metê-los em evidência;
- b) Compreender harmonicamente a obra, e tratar de dar a cada nota da melodia a importância devida;
- c) Respirar nos sítios correctos e articular a peça segundo o seu estilo compositivo. Esta ideia é enfatizada por Leo Brouwer como a chave da boa interpretação.

³² Brouwer, 2006: 105-106)

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

Para tal, Brouwer aconselha à audição de referências interpretativas que podem auxiliar o aluno no momento de decidir a interpretação de uma frase ou de uma articulação:

“Se o aluno toca Giuliani, deve escutar Rossini, se interpreta Tárrega deve escutar Chopin, se toca Scarlatti deve escutar o original no cravo.” (Brouwer, 2006:106).

Relacionado com a interpretação está também o *tempo*, conceito igualmente explorado por Brouwer; são múltiplas as indicações de *tempo* e de carácter nos seus estudos (não se limitando a escrever Allegro, ou Andante). Para Leo Brouwer *tempo*, rápido ou lento, é um conceito relativo, não metronímico, mas sim medido em intensidade: “nenhum adagio é tão lento que não vibre, que não mantenha o *cantabile*”, ou “por vezes uma passagem rápida necessita mais intensidade do que velocidade” (Brouwer, 1990: registo sonoro) são frases demonstrativas do seu pensamento.

A cultura do som deve ser aqui novamente referida, uma vez que na interpretação o controlo dos factores tímbrico-dinâmicos de expressividade musical são aspectos importantes nos quais se deve ter sempre em conta a qualidade sonora:

“É desagradável sentir um *forte* duro e áspero, ou um *piano* imperceptível.” (Brouwer, 2006: 108)

Brouwer exorta ainda o intérprete a ampliar e enriquecer ao longo da sua vida aquilo que ele designa de repertório de ideias, isto é, encontrar, adoptar e aplicar na sua interpretação novas técnicas e novas ideias musicais: efeitos, articulações, ornamentações, etc., oferecendo assim uma Maior possibilidade de escolha.

5.1.5. Rigor histórico

Este tema está intimamente relacionado com a interpretação, e no caso de Leo Brouwer entendido estritamente como a interpretação historicamente informada da música antiga. Através do seu manual teórico e prático manuscrito inédito com o título *Basic Ornamentation in Early Music-Renaissance e Esercizi per la double barocca* podem-se observar vários exemplos e exercícios de resolução de notas de passagem,

arpejos, variações (*Ground/Chacona*, glosas ao estilo de Diego Ortiz, etc.) e várias fórmulas de ornamentação melódica (*mordente, trillo, tirata e doble tirata, appoggiatura, gruppetto*), rítmica (francesa ao *style inegale, pointer, couler, lourer* ou lombarda) e harmónica (*broken chords, brissee*), ao estilo dos diferentes instrumentos barrocos, tais como o cravo, a vihuela ou o alaúde.

Neste manual de cariz teórico-prático, Brouwer pretende resumir as diversas fontes por si estudadas ao longo de 35 anos, segundo afirma, por forma a tornar esta matéria mais acessível a quem desejar interpretar e descobrir o repertório.

5.1.6. Performance³⁵

Nos seus textos de natureza pedagógica, verificamos também a preocupação relativa ao lado performativo do estudo de guitarra.

Tendo atingido um alto nível de performance como guitarrista, Leo Brouwer parte seguramente dessa sua experiência não só para desenvolver conceitos técnico-interpretativos para melhorar a obra musical, mas também direccionados para o palco, isto é, para o momento da performance. Desta forma, devolve aos seus alunos essa experiência acumulada apresentando alguns conselhos relacionados com a planificação, gestão e execução do concerto:

- Planificação – é aconselhável não montar um concerto apenas com obras atléticas, ou com técnica difícil; se a obra causa problemas, não deverá estar no repertório, pois significa que não se está preparado para a tocar;
- Optimização – Brouwer refere-se à optimização do tempo e do esforço ao lembrar que o repertório curricular estudado ao longo dos anos de estudo é habitualmente subvalorizado, encontrando-se aí muitas vezes um potencial repertório;
- Concentração – na performance, o erro numa nota pode criar outros erros devido ao aumento da ansiedade de prestação; a concentração na interpretação de cada nota evita-os;

³⁵ Todas as considerações feitas unicamente a partir das reflexões escritas em Brouwer, 2006: 105 e 106, salvo indicações em contrário.

- Gestão – Brouwer aconselha a não utilizar em palco 100% das capacidades (os restantes 20% servem de reserva); tocar com 75% ou 80% das capacidades evita os erros;
- Programação e comunicação – Para Brouwer, o propósito primário da performance deve ser o de comunicar. Para tal, a programação deve reflectir essa preocupação com a comunicação, coexistindo ambos de forma profundamente interligada.

“Me interesa que si hay dos mil personas me entiendan las dos mil, no una. De ahí que el arte de programar está relacionado con la comunicación” (Caldeira, 2011: 16).

Assim, respeitando e valorizando o público, dá alguns exemplos específicos desse cuidado que se deve ter na arte de programar: o artista deve montar o programa segundo blocos temáticos ou estilísticos culturalmente interessantes, evitando monografias, ou pequenas peças soltas³⁶; no caso de se apresentar um compositor novo, não é aconselhável começar com a sua obra, pois o público não mostrará o interesse desejado, mas antes por exemplo começar com uma grande obra, que sirva de carta de apresentação, terminando com uma de menor dificuldade técnica e agradável ao ouvido³⁷.

Também Artur Caldeira na sua tese testemunha os conselhos que Brouwer transmitiu durante as master-class em que participou com o *maestro* em Portugal. Segundo Caldeira, Brouwer aconselha o intérprete a “considerar previamente o tipo de público e a não apresentar programas apenas com obras de linguagem menos acessível excepto em eventos mais específicos.” (Caldeira, 2011: 17).

Poética – Também no campo da performance, aparentemente mais subjectiva e pessoal é a exortação de Leo Brouwer à transmissão de “poesia”, ou “magia”³⁸, entendidas como momentos superiores de expressividade musical, optando por soluções interpretativas que comuniquem, surpreendam e envolvam emocionalmente o público.

³⁶ Ariza, 2012: 26.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Brouwer, 1990: registo sonoro.

Brouwer apela assim a uma execução musical que vá para além da técnica, reunindo a compreensão formal e estilística da peça e a liberdade de expressão das emoções, numa visão holística da experiência musical, na linha dos grandes pedagogos do Séc. XX.

5.2. A produção teórica de Leo Brouwer

Para a elaboração deste capítulo foram utilizados de forma exaustiva os textos escritos pelo próprio autor, relacionados com a pedagogia guitarrística: “Riflessioni sulla técnica chitarrística” (Brouwer, 2006), o prefácio do disco *Leo Brouwer - 20 Studi per chitarra* (Brouwer, 1990: registo sonoro), o livro *Scale per chitarra – metodologia dello studio* (Brouwer e Paolini, 1992) e, finalmente, o documento manuscrito *Basic Ornamentation in Early Music – Renaissance e Esercizi per la double barocca*³⁹. De forma complementar recorreu-se à entrevista feita em 1988 por Constance McKenna ao *maestro* cubano (McKenna, 1988) e à tese de Artur Caldeira (Caldeira, 2011). Assim, concluiremos este capítulo com uma pequena abordagem descritiva a cada um dos quatro textos redigidos por Leo Brouwer, que serviram de base ao capítulo.

“Riflessioni sulla tecnica chitarrística” é a última parte do livro *Gajes del Oficio*, tratando-se de um manual de guitarrismo em modo muito sintético, com asserções ou afirmações curtas, quase aforísticas ao jeito de Theodor W. Adorno, que revelam a vivência de Leo Brouwer entre os ambientes de ensino da guitarra e uma consequente reflexão dessas mesmas vivências. O restante livro apresenta uma compilação elaborada em 2004 com os seguintes artigos de sua autoria escritos ao longo das últimas quatro décadas: “El artista, el Pueblo y el eslabón perdido” (2003); “La música, lo cubano y la innovación” (1970/1989); “Música, folklore, contemporaneidad y postmodernismo” (1980/88); “Roldán: motivos de son” (1989); “La improvisación aleatoria” (1971); “Un poco de música: de Ernesto Lecuona a Pablo Milanés” (1985); “La vanguardia en la música cubana” (1970); “La composición modular” (finais dos anos 70) e “Reflexiones”, onde o tema da pedagogia guitarrística nos leva às últimas páginas do livro.

³⁹ Cf. Anexo I do presente trabalho.

O prefácio do disco *Leo Brouwer - 20 Studi per chitarra* (Leonardo de Angelis) é um texto curto, de uma página, mas denso, no qual o autor em jeito de monólogo apresenta algumas linhas directivas para uma abordagem aos seus estudos, à sua música e aos valores estéticos e pedagógicos que defende: a sua teoria acerca dos *Estudios Sencillos*, a cultura do som, as formas de execução das tensões harmónicas, e considerações acerca do *tempo* na interpretação.

Scale per chitarra – metodologia dello studio (1992). Poderá ser no mínimo curiosa a associação do nome de Leo Brouwer a um livro com o título *Escalas para guitarra*, sabendo de antemão da sua relutância em abordar aspectos técnicos de forma pura (cf. capítulo **4.3. Estudos metódicos na ausência de um método**). O seu nome aparece na primeira página junto com o italiano Paolo Paolini, professor no Conservatorio di Firenze “Luigi Cherubini”, mas constata-se no interior do livro que também Eliot Fisk e Oscar Ghiglia, concertistas e pedagogos reputados no panorama internacional, colaboraram na redacção desta obra, garantindo uma qualidade e um valor ímpar a esta edição. Julgamos ser irrelevante saber com exactidão qual das linhas ou dos pensamentos é exclusivo de Leo Brouwer, pois ao estar o seu nome associado aos restantes colaboradores, pressupõe da parte do *Maestro* uma total partilha da metodologia explicitada neste livro. De referir ainda que, mesmo sem exercer habitualmente funções docentes regulares em instituições do ensino da música, esta participação vem demonstrar em certa medida o papel fundamental que Leo Brouwer vem assumindo nas últimas décadas no campo da pedagogia do instrumento, sendo por isso chamado a testemunhar as suas reflexões e teorias acerca de um assunto tão presente da esfera da didáctica específica.

As premissas desta metodologia presentes no primeiro capítulo (“O paradoxo das escalas”) partem da tradicional perspectiva da escala enquanto modelo de estudo técnico quotidiano. Porém, ao contrário da visão comum que considera a escala como simples exercício mecânico e privado de emoção, este livro defende a sua complexidade, esclarecendo que por *complexo* se entende um exercício que apresenta uma pluralidade de dificuldades. Assim, a função deste trabalho é fornecer uma consciência plena das mesmas, uma análise que as identifique e uma metodologia que ajude a afrontar essas dificuldades, em primeiro separadamente, e posteriormente na sua complexidade. A identificação dos três “Factores Problemáticos” (cap. 2: a) velocidade;

b) deslocamento da mão direita; c) deslocamento da mão esquerda) é fundamental para estruturar todo o manual, dedicado conseqüentemente a cada um deles: o capítulo 3 tem o título “Preparação à velocidade” (3.1. Digitação da mão direita; 3.2. Economia de energia); o capítulo 4 “Deslocamento da mão direita”. Após uma série de exemplos e de exercícios para a mão direita, o capítulo 5 dedica especial atenção ao “Deslocamento da mão esquerda” (5.1. Fórmulas escalísticas; 5.2. Região sobreaguda). O método termina com dois capítulos finais (capítulos 6 e 7) dedicados aos modelos tradicionais de escalas (diatónicas Maiores e menores melódicas; alternadas; pentatónicas; blues) e a exemplos da literatura guitarrística onde se poderá exercitar os conceitos veiculados ao longo deste método.

Devido à sua estrutura, este manual revela-se inovador e fundamental na abordagem ao estudo das escalas. Assim, os capítulos iniciais de carácter especulativo e de formulação teórica sobre cada um dos vectores-base que compõem o estudo das escalas, dão posteriormente lugar a vários exemplos descritivos, com o objectivo de esclarecer a teorização previamente esplanada. Assistimos ainda no referido cap. 3 ao apelo a um estudo direccionado no exercício das escalas com um pensamento nunca puramente mecânico de técnica, mas musical, integrando elementos de expressividade nesses exercícios. Surge ainda uma longa e necessária lista de propostas de exercícios para cada um dos aspectos abordados, terminando com o desafio de levar o estudante a adentrar-se em alguns exemplos da literatura guitarrística. Este último em particular (exemplos da literatura guitarrística) mostra ao aluno o lado prático, musical, do estudo das escalas, isto é, a sua função e presença no seio das composições.

Assim, ao esclarecer os fenómenos mecânicos, bem como a complexidade dos processos de aprendizagem das escalas em várias das suas vertentes, é fornecida uma sólida base teórica que poderá permitir ao estudante identificar, reflectir e agir, potenciando desse modo o tempo e os processos de estudo. Trata-se pois de um manual de enorme riqueza didáctica, onde não apenas se aprende a solucionar um problema técnico, mas onde antes de mais se descreve, analisa e se compreende as bases que residem na sua formação para se poder afrontar com sucesso.

Basic Ornamentation in Early Music – Renaissance (Volos, Julho de 1989) e *Esercizi per la double barocca* (Firenze, Abril de 1988) é o título de um manual teórico e prático, manuscrito, com exemplos e exercícios para o estudo da ornamentação pré-

clássica. Este documento foi proporcionado aos participantes da master-class integrada no II Festival Internacional de Guitarra de St. Tirso (1995).

6. O encontro entre a aula e a escrita

Apesar de não ter sido permanente o desempenho de funções docentes, Leo Brouwer é convidado com regularidade a dirigir master-class nos festivais de guitarra que vão acontecendo um pouco por todos os continentes: conta com presenças habituais em Córdoba e no Escorial (Espanha), Gent (Bélgica), West Dean (Inglaterra), Mikulov (Rep. Checa), Esztergom (Hungria), Zwolle (Holanda), Perugia, Roma e Latina (Itália), São Paulo (Brasil), Caracas (Venezuela), Martinica (Caráibas francesas), Toronto (Canadá), Japão⁴⁰, entre outros.

Também em Portugal pudemos já contar com a presença do *Maestro* em master-class. Leo Brouwer fez o primeiro curso e actuou pela primeira vez em Portugal como maestro (sendo solista Eduardo Isaac) na cidade de Santo Tirso, entre 28 de Junho a 30 Junho de 1994, no I Festival Internacional de Guitarra. Ainda entre 28 de Novembro e 3 de Dezembro de 1994 foi programado o "IV curso de Santo Tirso" fora do âmbito do Festival. Também esteve presente no II Festival Internacional de Guitarra de Santo Tirso, entre os dias 30 de Junho e 10 de Julho de 1995. Em 1997 esteve na abertura do IV Festival Internacional de Guitarra de Santo Tirso enquanto maestro (com Kazuhito Yamashita como solista) e professor nas master-class oferecidas durante o festival. Leo Brouwer esteve ainda em Fafe entre 23 e 25 de Julho de 1999, também numa master-class, organizada pela Academia de Música José Atalaya.

6.1. Análise do vídeo de acordo com os temas de reflexão pedagógica

No processo de recolha de documentação para o presente trabalho houve acesso a uma gravação⁴¹ com excertos de master-class, onde podemos observar Leo Brouwer em plena acção docente. Reporta-se ao II Festival Internacional de Guitarra de Santo Tirso (30/06 a 10/07/1995), sem ser possível, porém, precisar o(s) dia(s) exacto(s) em

⁴⁰ McKenna, 1988.

⁴¹ Anexo II do presente trabalho: Leo Brouwer – *Master-Class Santo Tirso 1995* [Registo vídeo]. Santo Tirso: Ricardo Abreu 1995. Video Amador.

que decorreram as filmagens. A gravação é privada, realizada sem pretensões de profissionalismo, servindo apenas de registo documental. Como tal, assiste-se apenas a excertos de aulas, gravados e cortados sem um critério definido (bem como o plano de enquadramento dos protagonistas da aula, que nem sempre permite a compreensão audiovisual).

Apesar de todos estes condicionalismos, a gravação não deixa de ser um momento privilegiado de percepção do seu labor docente, desde o modo comunicacional usado, até aos conteúdos transmitidos.

A gravação inclui seis aulas individuais e uma aula de quarteto de guitarras, onde são interpretadas obras de um amplo espectro estilístico e cronológico, que vão desde o período renascentista até ao Séc. XX.

No quadro seguinte é possível verificar os conteúdos e a temporização de cada aula:

| MINUTOS | TEMPO DE GRAVAÇÃO DA AULA | AUTOR E PEÇA | FORMAÇÃO |
|---------------------------|----------------------------------|---|-----------------|
| de 00:00:00 a 00:12:30 | 12'30" aprox. | Robert de Visée (ca. 1655 – ca. 1732), <i>Gavotte</i> , <i>Menuett II</i> , <i>Bourrée</i> e <i>Gigue</i> da <i>Suite em Ré m</i> | Individual |
| de 00:12:31 a 00:28:10 | 25'30" aprox. | William Walton (1902 – 1983), <i>Bagatelles 2 e 3</i> | Individual |
| de 00:28:14 a 00:46:00 | 18'30" aprox. | Alberto Ginastera (1916 – 1983), <i>Finale</i> da <i>Sonata Op. 47</i> | Individual |
| de 00:46:10 a 01:01:30 | 15'00" aprox. | Silvius Leopold Weiss (1686-1750), <i>Allemande</i> e <i>Gigue</i> da <i>Suite XVII</i> | Individual |
| de 01:01:42 a 01:14:38 | 13'00" aprox. | Michael Praetorius (ca. 1571 – 1621), <i>Bransle de la torche</i> , <i>Ballet</i> e <i>Volta</i> do <i>Terpsichore Musarum</i> | Quarteto |
| de 01:14:40 a 01:24:30 | 09'00" aprox. | Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), <i>Preludio</i> da <i>II Suite para alaúde</i> , BWV 997 | Individual |
| de 01:24:33 a 01:29:55 | 05'00" aprox. | Federico Moreno-Torroba (1891 – 1982), <i>Allegretto</i> da <i>Sonatina em Lá Maior</i> | Individual |

Na visualização do único documento disponível da sua vasta acção pedagógica como professor também é possível verificar em cada aula a presença de alguns dos temas abordados no capítulo anterior (capítulo 5), em relação à transmissão e aquisição de competências musicais e guitarrísticas (Metacognição – Consciencialização,

compreensão, acção; Rigor histórico, Resolução de problemas técnico-interpretativos, Chaves para a interpretação, Cultura do som).

Assim, a escolha do processo de análise do vídeo vai incidir especialmente na demonstração dos temas recorrentes de Leo Brouwer através da exemplificação com momentos da aula nos quais Brouwer age directamente sobre muitas passagens musicais interpretadas pelos alunos, estabelecendo a sintonia entre a teoria e a prática.

6.1.1. Rigor histórico:

Assistimos nas master-class à interpretação de música barroca através de obras de Visée, Weiss e Bach. Este facto levou a que muitos dos pontos abordados por Leo Brouwer nas aulas onde se interpretou este repertório estivessem sobretudo relacionados com a retórica musical desse período, em particular a interpretação historicamente informada das ornamentações, da articulação e das dinâmicas.

i. Ornamentação

Leo Brouwer começa por esclarecer os alunos acerca do conceito de ornamentação, quanto às suas funções, facultando a todos os presentes o seu manual teórico e prático manuscrito com o título *Basic Ornamentation in Early Music – Renaissance e Esercizi per la double barocca*, aconselhando ao seu estudo:

“En esas páginas [estão] los ornamentos renascentistas y barrocos [mostra a página da frente], y en esa [mostra a página de trás] como fabricar la doublé” (00:02:00)

“[...] I know it's very difficult first time to understand this, but in this pages you can deal with this ornaments.” (00:05:10).

Como professor Brouwer transmite aos alunos-executantes o conceito de ornamentação, não apenas como uma técnica guitarrística a utilizar ou como conceito abstracto, mas contextualiza segundo a época e o estilo musical, servindo de intérprete entre o executante e o compositor, isto é, facilitando a primeira leitura e a comunicação

entre o músico e a partitura, para além do guitarrista e a prática guitarrística do instrumento.

Acerca das funções da ornamentação:

“El ornamento se usa en las cadencias armónicas, para llenar los huecos [entre notas e rítmicos] y para evitar las repeticiones.” (00:05:45):

a) Em cadências



Fig. 26 Visée, *Menuett II*, c. 8



Fig. 27 Visée, *Menuett II*, c. 8, com ornamentação de Brouwer

b) Para preencher os saltos melódicos e espaços rítmicos

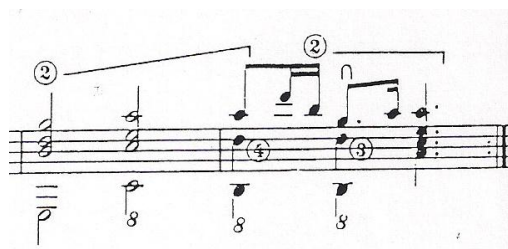


Fig. 28 Weiss, *Allemande*, cc. 10 e 11

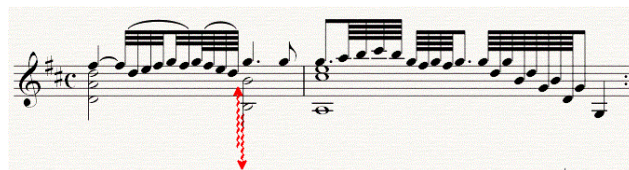


Fig. 29 Weiss, *Allemande*, cc. 10 e 11, com ornamentação

- c) Para evitar as repetições, apresentando várias propostas, desde o estilo francês, lombardo, etc., todas elas correctas:

“Yo repito con algo nuevo” (00:04:50).

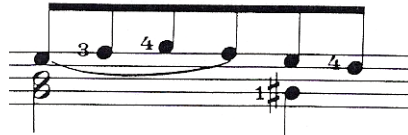


Fig. 30 Visée, *Menuett II*, c. 11, sem ornamentações



Fig. 31 a) Visée, *Menuett II*, c. 11, com ornamentação



Fig. 32 b) Visée, *Menuett II*, c. 11, com ornamentação



Fig. 33 c) Visée, *Menuett II*, c. 11, com ornamentação

ii. Articulação barroca

Aborda também a articulação barroca (acentuações e ligados, segundo a prática musical rigorosa), explicando e exemplificando em simultâneo. Começa por demonstrar a acentuação de cada nota através do gesto de marcação do compasso quaternário da seguinte forma:

“[para baixo] Largo, [esquerda] corto, [direita] corto, [para cima] nada” (00:07:50).

E integrando o conceito:

“lar-go es-ta-ca-to lar-go [♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♩]” (00:08:30).

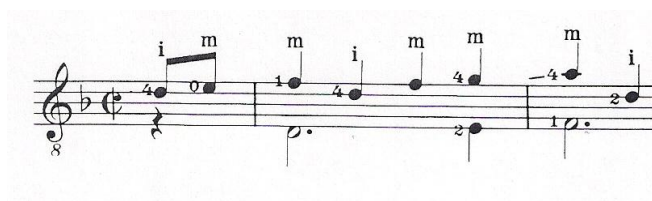


Fig. 34 Visée, *Bourrée*, c. 1

Esclarece também que «las ligaduras en el barroco, almost in every music, is in the down/strong beat» (00:07:15). Através da “Bourrée” da *Suite* de Visée, exemplifica primeiro a forma incorrecta, e depois a respectiva correcção, concluindo de forma lapidar: «Parece un juego, pero la articulación es el secreto de esas cosas». (00:08:00)

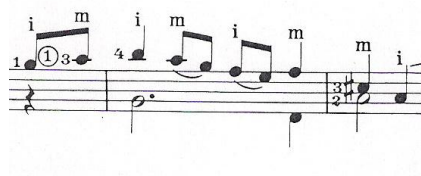


Fig. 35 Visée, *Bourrée*, cc. 12 e 13 – incorrecto com ligaduras



Fig. 36 Visée, *Bourrée*, cc. 12 e 13 – correcto sem ligaduras

De forma a ser mais claro, fornece outro exemplo da mesma *Suite*:

“Igual, que en la *Gavotte*” (00:08:30)



Fig. 37 Visée, *Gavotte*, cc. 1-4



Fig. 38 Visée, *Gavotte*, cc. 1-4, correcta

iii. Dinâmicas

Leo Brouwer recorre à obra *O Discurso dos sons*, de Nikolaus Harnoncourt, considerado por Brouwer «one of the greatest musicians in this century» (00:09:50), para abordar a prática das dinâmicas. Ao recorrer a este referente cultural, não só explicita este conceito como atesta o seu rigor histórico, esclarecendo que no barroco se trata de um aspecto secundário, dependendo da visão que se tem da peça, isto é, da concepção estética do intérprete, possibilitando diferentes versões, todas elas correctas:



Fig. 39 a) Visée, *Gigue*, cc. 1-4



Fig. 40 b) Visée, *Gigue*, cc. 1-4



Fig. 41 c) Visée, *Gigue*, cc. 1-4

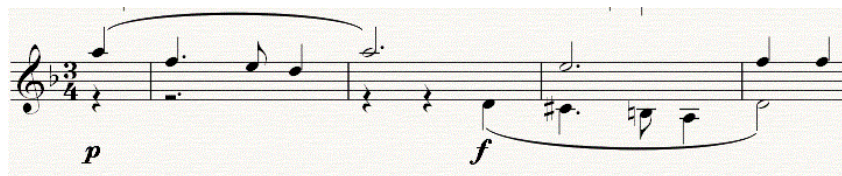


Fig. 42 d) Visée, *Gigue*, cc. 1-4

6.1.2. Resolução de problemas técnico-interpretativos

Nestas master-class Brouwer aborda igualmente a temática da resolução dos problemas técnico-interpretativos nas obras interpretadas pelos alunos, insistindo na tomada de consciência por parte do aluno durante esse processo.

i. Ineficácia do estudo de forma mecânica

Ineficácia do estudo de forma mecânica e da repetição do erro infinitamente sem o identificar.

Exemplo 1 - Podemos observar este item durante a interpretação da *Bagatelle 3*, onde Brouwer se detém nos compassos 36-37 para sugerir uma dinâmica.



Fig. 43 Walton, *Bagatelle 3*, cc. 36-37

O aluno, após tentar quatro vezes, não concretiza o pretendido. O professor pede para o fazer mais uma vez, mas com o seguinte comentário:

“Otra vez. Fíjate: no lo repitas a lo bruto, piénsalo.” (00:25:35)

Desta forma Brouwer reclama pela consciencialização do aluno acerca do modelo interpretativo idealizado, esclarecendo-o de forma inequívoca de três maneiras:

a) Brouwer canta então novamente:



Fig. 44 Walton, *Bagatelle 3*, cc. 36-37 (só melodia)

b) Depois apenas o solfejo rítmico:

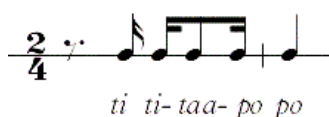


Fig. 45 Walton, *Bagatelle 3*, cc. 36-37 (só ritmo)

c) Ainda uma outra vez só com o ritmo e associando a cada célula uma sílaba com o timbre e as dinâmicas pretendidas:



Fig. 46 Walton, *Bagatelle 3*, cc. 36-37

Só depois pede ao aluno para tocar uma 5ª vez.

Exemplo 2 – Neste pequeno excerto da *Sonata Op. 47* de Ginastera, Brouwer considera que a quantidade de cordas em ressonância transformam a passagem musical numa passagem muito ruidosa. Para tal, sugere que o aluno deixe de fazer a digitação sugerida na partitura (dedos 3-2), aconselhando-o:

“Usa [dedos] 2-1, y el 4 para tapar [as cordas ressonantes do rasgueado].” (00:36:35)

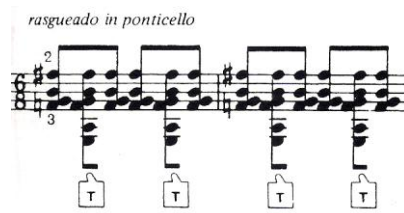


Fig. 47 Ginastera, *Finale*, cc. 65-67 (digitação usada pelo aluno)



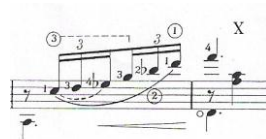
Fig. 48 Ginastera, *Finale*, cc. 65-67 (digitação sugerida por Brouwer)

ii. Focalização num só problema

Exemplo 1 – Esta acção que acima acabamos de descrever, serve igualmente de exemplo para a abordagem à resolução dos problemas através da focalização num só problema, uma vez que Brouwer se detêm apenas naquele compasso 37 para solucionar um problema de dinâmicas, pedindo ao aluno que repita de forma consciente, não avançando até o aluno ter alcançado o resultado pretendido.

Exemplo 2 – Também nos compassos 32-33 da *Bagatella 2* o professor pede que o aluno atente nas dinâmicas na execução das tercinas, dividindo o compasso 3/8 em três grupos, e detendo-se em cada pulsação:

“Deves hacer tres pasos” (00:19:15)



“to-ro-ro to-ro-ro pá” L.B.

Fig. 49 Walton, *Bagatella 2*, c. 32-33

Exemplo 3 – Também a título de exemplo, no Youtube⁴² tem-se acesso a um pequeno excerto de uma master-class⁴³ de Leo Brouwer ao jovem guitarrista cubano Edel Muñoz, onde aborda esta questão. Brouwer deteve-se no compasso 28 da sua obra *Elogio de la Danza*, para resolver um problema técnico da mesma forma que vimos anteriormente, isto é, identificando o problema e dividindo-o ao máximo, e no final dirige-se para o público para fazer o seguinte comentário:

“¿Que hicimos con un problema de este tamaño? Lo cortamos y lo convertimos en pequeños problemas. Divide y vencerás.”⁴⁴.

iii. Interpretação dos blocos sonoros

Outro aspecto abordado por Leo Brouwer é a interpretação dos blocos sonoros (rasgueados e acordes de Maior complexidade harmónica), apelando à tomada de atenção ao seu equilíbrio, à sua direccionalidade e clareza.

Exemplo 1 - A necessidade de direccionar os rasgueados para as cordas agudas é visível na aula da *Sonata Op. 47* de Ginastera. No compasso 37, perante o rasgueado transversal às 6 cordas, Brouwer pede ao aluno:

“Pégale más a la prima y menos a la sexta. [o aluno toca] Ves? Hay más claridad. Ahora suena. Incluso el grave no interesa. Vamos a entendernos: que no se entere nadie del truco, es para uno buscar claridad.” (00:34:25)

⁴² <http://www.Youtube.com/watch?v=107ELyGSfJY&feature=related>, minuto 09:20 (acedido 29-06-2012)

⁴³ Não existe qualquer referência temporal e espacial da master-class a não ser o nome do interlocutor de Leo Brouwer.

⁴⁴ "Divide et vinces", frase célebre atribuída popularmente a Julio César, que significa "divide e vencerás". Leo Brouwer faz referência a um "refrão que implica resolver um problema difícil, dividindo-o em partes mais simples tantas vezes quantas as necessárias, até que a resolução do problema se torne óbvia." http://es.wikipedia.org/wiki/Algoritmo_divide_y_vencerás (acedido 29-06-2012, 02:21).

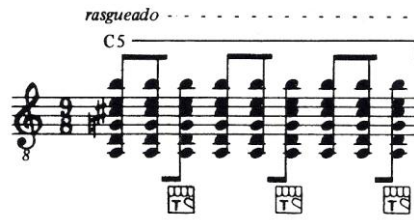


Fig. 50 Ginastera, *Sonata*, c. 37

Exemplo 2 – O mesmo acontece com o rasgueado presente no compasso 75 da mesma obra, referindo-se à nota aguda como “lo único que interesa”.

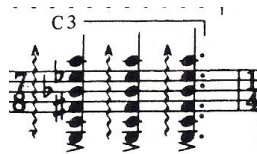


Fig. 51 Ginastera, *Sonata*, c. 75

Também os acordes com Maior tensão ou complexidade harmónica são abordados nestas master-class, como é o caso da aula da *Sonatina* de Torroba:

Exemplo 3 - No compasso 17, o aluno toca um acorde de VI grau em *plaqué*. Brouwer pede para arpejá-lo, deixando um comentário curto mas esclarecedor:

“Un poquito arpegiato que no se siente la armonia” (01:25:42).



Fig. 52 Torroba, *Sonatina*, c. 17

O aluno repete a passagem, arpejando o acorde, e Brouwer faz um aceno positivo.

Exemplo 4 – Também no compasso 28 da mesma obra, na execução de um acorde diminuto na 1ª inversão, Brouwer pede ao mesmo aluno que o repita, mas desta vez arpejando-o, pois não o “ouviu”. (01:26:15)



Fig. 53 Torroba, *Sonatina*, c. 28

6.1.3. Chaves para a interpretação

A compreensão e interpretação da obra musical estão no eixo de acção pedagógica de Leo Brouwer. São aspectos transversais da praxis interpretativa, que se verificam tanto na execução de repertório barroco como contemporâneo. Deste modo, verificamos a sua preocupação em fazer com que o intérprete alcance:

i. Compreensão da obra

Compreender a obra de um ponto de vista formal, melódico e harmónico, distinguindo os planos e dando-lhes a importância devida.

Exemplo 1 – Na interpretação dos compassos 29-33 da *Gigue* da *Suite XVII* de Weiss, Brouwer explicita a diferença de planos, por forma a clarificar o discurso:

“El la [agudo] no le des tan duro, el la agudo es un relleno armónico y rítmico, no tiene valor ninguno.” (00:57:27)



Fig. 54 Weiss, *Gigue* cc. 29-33

Exemplo 2 – Ainda dentro do repertório barroco, Brouwer apela à compreensão formal e harmónica da peça, visível no seguinte excerto: no *Preludio* da *Suite II* de Bach, Brouwer pede que o aluno toque apenas uns compassos, separados uns dos outros, nos quais Brouwer aproveitará para cantar juntamente com o aluno, intensificando a dinâmica pretendida ou realçando certas notas, por forma a clarificar a estrutura e os recursos compositivos da peça:

“Toca esto” (01:21:50)

[apontando apenas para o compasso 4]:

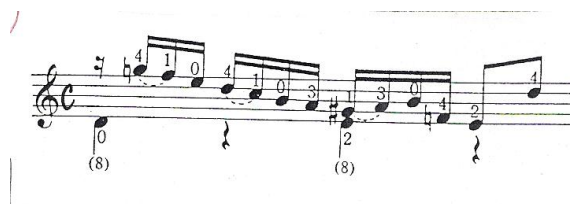


Fig. 55 Bach, *Preludio*, c. 4

“Y ahora esto”

[apontando para o compasso 20]:

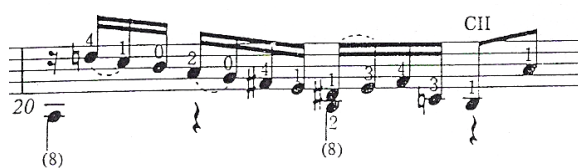


Fig. 56 Bach, *Preludio*, c. 20

“Lo mismo, entonces se comporta igual.”

“Y ahora de aquí”

[apontando para o compasso 7]

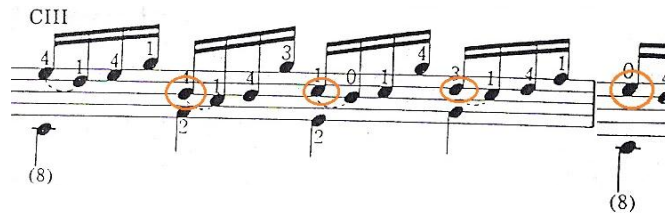


Fig.57 Bach, *Preludio*, c. 7-8

[Brouwer canta em simultâneo, acentuando as notas si, dó, ré , mi]

“De aqui”

[apontando para o compasso 36]



Fig. 58 Bach, *Preludio*, c. 7-8

[Brouwer canta em simultâneo, acentuando as notas sol#, lá, si, dó]

No final, explica qual foi o objectivo pretendido com essa estratégia:

“¿Que son? Formas periódicas. [dirigindo-se para o público] What is that? Periodical structures. Música periódica se comporta de la misma manera. [...] Periodical music behaves always the same way. [...] Aquella música que se comporta igual porque tiene las mismas características temáticas, en una tonalidad u otra.” (01:23:20)

Exemplo 3 – Noutro exemplo ainda, Brouwer detêm-se nos cc. 17-18 da *Bagatella* 2, comentando:

“Tienes un problema: les das la misma importancia y entonces eso suena pesante.”

Para exemplificar, Brouwer caricatura a sua interpretação, recorrendo a onomatopeias com carácter pesado:

[pé marca o tempo]: “po-po-po-po [pé] po-po-po-po”

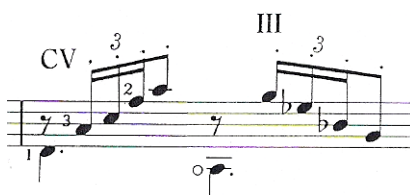


Fig. 59 Walton, *Bagatella 2*, cc. 17-18

Por forma a esclarecer o pretendido, Brouwer canta de novo, desta vez usando onomatopeias más ligeiras e pede também que o aluno mova um pouco o *tempo*:

[pé marca o tempo]: “ti-ri-ru-ri [pé] ti-ri-ru-ri” [*accel.* e *stringendo*]

Exemplo 4 – Também na *Sonatina* de Torroba, ao ser concluída a 1ª grande frase (até ao c. 16), o aluno toca o último acorde em *mf*; Brouwer pede ao aluno que ponha *pp*, porque “es relleno rítmico y no hace falta que salga.” (01:25:20)



Fig. 60 Torroba, *Sonatina* c. 16

ii. Respiração, direcção e articulação:

Respirar nos sítios correctos, direccionar a melodia (recorrendo ao fraseado e às dinâmicas) e articular a peça segundo o seu estilo compositivo.

Exemplo 1 – Num movimento melódico descendente presente na *Bagatella 3*, Brouwer pede que o aluno execute com a seguinte intenção direccional: “De ligero a intenso. From light to intense. Always like that. Music is direccional.” (00:27:45)



Fig. 61 Walton, *Bagatella 3* cc. 29-30

Exemplo 2 – Na interpretação do *Preludio da Suite II* de Bach, Brouwer detêm-se no compasso 4, pedindo ao aluno que toque com direccionalidade:

«Lo único que tienes que lograr es la direccionalidad.» (01:16:40).

Brouwer explicita cantando o início do período em *p*, vai em crescendo até ao sol#, fazendo imediatamente um *dimin.*



Fig. 62 Bach, *Preludio*, c. 4 (transcrição do exemplo de Brouwer a cantar)

Exemplo 3 – A propósito da necessidade de respiração em passagens musicais longas:

“Crecer antes no da calidad de sonido [pausa], entonces tienes que hacer una pequeñísima respiración”. (00:41:20)



Fig. 63 Ginastera, *Sonata* c. 114

Exemplo 4 – Na conclusão da aula da *Sonata* de Ginastera, Brouwer termina com o seguinte comentário:

“This music is so tense that if you sing inside your head is so clear. So this little pausa [entre os cc. 114-115] is here [apontando para a cabeça], is breath, respiración, esa respiración que hablaba Rubinstein.”⁴⁵ (00:45:10)

Exemplo 5 – Desta vez relacionada com a necessidade de articulação musical na interpretação, sobretudo na música antiga. No final da aula do quarteto de guitarras, na qual interpretaram danças renascentistas de Praetorius, Brouwer comenta da seguinte maneira:

“Articulation is the only thing that makes the music out, otherwise you have solfeggio only. El secreto de la guitarra es eso, nada más... Guitarra no, [de] todos los instrumentos.” (01:10:50)

Exemplo 6 – Brouwer relembra que «una [nota] larga después de [nota] corta, no es tan larga» (01:18:00), pedindo para articular da seguinte forma:



Fig. 64 Bach, *Preludio*, c. 9 (com articulação)

6.1.4. Cultura do som:

Ao contrário do que acontece nos textos, nestas master-class não houve testemunhos de grande preocupação com a temática da cultura do som. Assim, são

⁴⁵ Theodor Leschetizky, who taught piano at the Saint Petersburg Conservatory when it opened, likened muscular relaxation at the piano to a singer's deep breathing. He would remark to his students about "what deep breaths Rubinstein used to take at the beginning of long phrases, and also what repose he had and what dramatic pauses." (Sachs, 1982: 83).

poucos os momentos em que Leo Brouwer se deteve, oferecendo três escassos exemplos muito generalistas.

Exemplo 1 – O primeiro em relação ao ponto de ataque ideal segundo Brouwer para executar uma passagem da *Bagatella 2* de Walton:

“Va, sigue, *dolce* [move a mão do aluno para a esquerda] [...] *sul tasto*” (00:19:50):

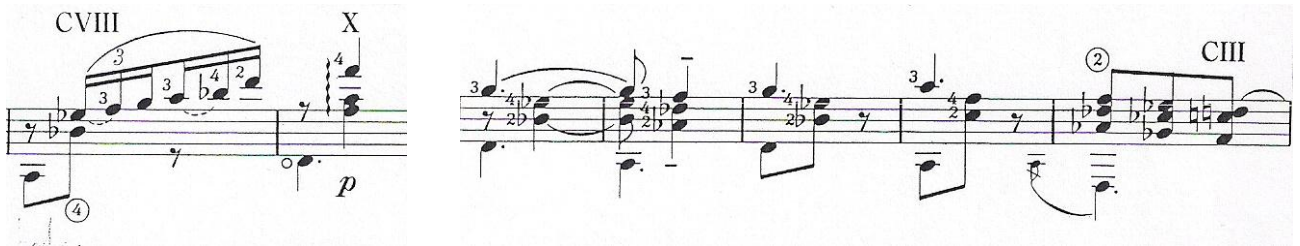


Fig. 65 Walton, *Bagatella II*, cc. 40 e 49-53

Exemplo 2 – O segundo refere-se ao uso do termo “calidad de sonido” usado na execução de um *crescendo* e *accelerando* a partir do compasso 120 do *Finale* da *Sonata* de Ginastera, que correspondem até ao final da *Sonata* c. (131), sendo que se depreende da sua afirmação que a qualidade de som deve ser objecto de constante cuidado:

“crecer antes no dá calidad de sonido” (00:41:35):

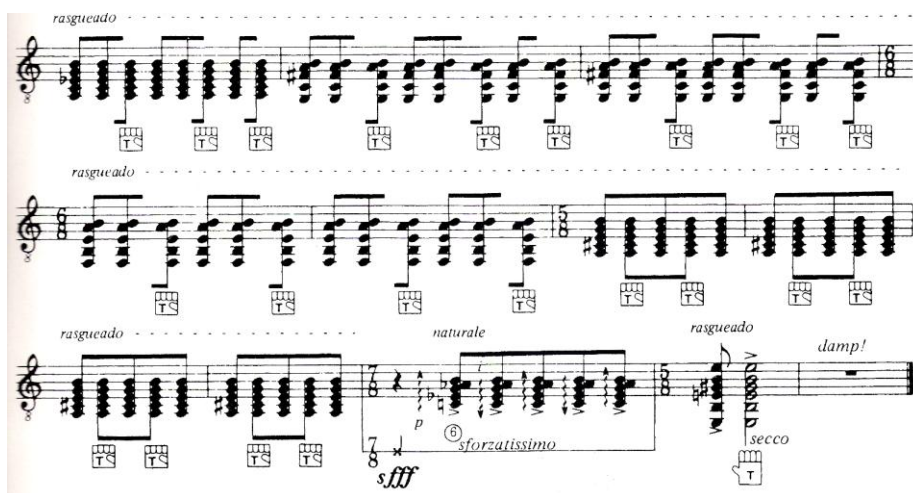


Fig. 66 Ginastera, *Sonata*, cc.120-131

Exemplo 3 – Do mesmo modo, a sua admiração pelas qualidades acústicas da guitarra está bem patente na seguinte frase, após fazer estalar a corda no *pizz. feroce* presente também no *Finale* da *Sonata* de Ginastera:

“No aqui [na tangente do bordo da boca com o tampo], sino aqui [centro da boca, toca *ff*, e deixa vibrar]: Que timbre, que maravilla.” (00:44:50):



Fig. 67 Ginastera, *Sonata*, c. 76

6.2. Características do professor Leo Brouwer

Apesar da curta duração do videograma, é possível traçar um perfil da sua acção pedagógica em contexto de aula.

Verifica-se nesse contexto a existência de um modelo de docência recorrente em todas as aulas: o aluno toca a peça do princípio ao fim; durante esse período de execução do aluno, o professor faz anotações na partitura de todos os pontos que segundo ele merecem debate e esclarecimento; a obra é trabalhada unicamente nos pontos que foram assinalados na partitura, e cada um desses pontos é trabalhado com grande detalhe; final da aula, resumindo os pontos focados na aula e habitualmente com um comentário genérico sobre a obra.

Esta prática de ensino revela dois aspectos:

a) Imediata compreensão formal e estilística do repertório, evitando por um lado que o aluno tenha que repetir toda a peça, e por outro oferecendo uma visão ampla da obra, relacionando estruturas e características formais e estilísticas;

b) Boa gestão do tempo da aula, avançando directamente de um ponto assinalado para outro, abordando unicamente o que considera ser importante trabalhar, e referindo também as partes que considera estarem correctamente interpretadas.

A título de exemplo, ao terminar de ser executado pelo aluno o *Finale* da *Sonata* de Ginastera, Brouwer age da seguinte forma:

“Bien, muy bien. [pausa] El principio bien. Bien. Aquí, segunda página, a ver un momento aquí:” (00:30:45)

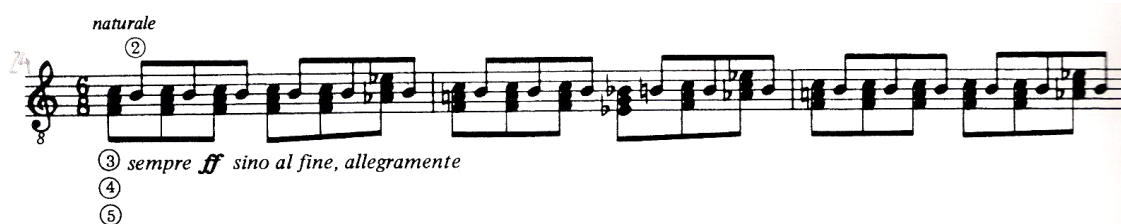


Fig. 68 Ginastera, *Finale* da *Sonata*, cc. 24-27

Brouwer detêm-se nos cc. 24-27 para tratar do problema da falta de clareza no discurso do último tempo de cada compasso. Para tal, canta todos os compassos, marcando com os braços o compasso binário e aplicando *marcato* e *poco tenuto* no último tempo de cada compasso, e no fim pede ao que aplique tais indicações:

“Más peso al último y esperando un poco más”. (00:32:10)

Uma vez resolvido o problema nesses compassos, Brouwer vai abordar um novo problema presente no compasso imediato (c. 28), e relaciona-o pela sua similitude com o problema presente no compasso 38, indo directamente de um para outro, sem passar pelos compassos intermédios:

“Esto. Vamos a ver un poco. [aluno toca] Más lento. [aluno toca] Ok. Ahora trata de hacerlo rápido”. (00:33:25)



Fig. 69 Ginastera, *Sonata*, *Finale*, c. 28

“Ahora esto. [o aluno toca] Ok. Ahora rápido”. (00:34:05)

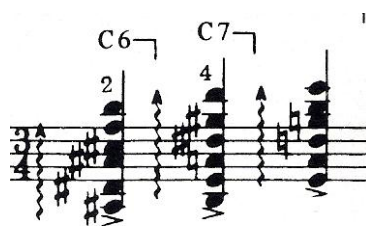


Fig. 70 Ginastera, *Sonata*, Finale, c. 38

Neste curto excerto da aula de cerca de 4 minutos, verificou-se a ocorrência das duas características acima mencionadas, isto é, imediata compreensão da obra, relacionando estruturas e características formais e estilísticas, e também a boa gestão do tempo da aula, avançando directamente de um ponto para outro, abordando unicamente os pontos que segundo o professor necessitavam de ser trabalhados.

A partir da visualização desta gravação, é também possível enunciar alguns traços de personalidade que Leo Brouwer evidencia nas suas aulas:

- a) Rigor, através do recurso a obras de referência na interpretação (*O discurso dos sons*, de Harnoncourt), ou o seu manual de ornamentação barroca, resultado de 35 anos de estudo, a propósito da abordagem ao repertório pré-clássico;
- b) Exigência, pedindo que os alunos toquem as vezes necessárias até atingir o resultado pretendido. (00:52:20);
- c) Generosidade, evidente pela vontade de Leo Brouwer partilhar o conhecimento que possui. Não só disponibiliza um manual de sua autoria, de ornamentação renascentista e barroca, como faculta aos alunos títulos de livros, ou lê passagens como forma de aprofundar e contextualizar o argumento debatido, ampliando assim a visão de conjunto. Brouwer passa ao aluno a sua bagagem cultural e as suas múltiplas experiências profissionais, de maneira a que o aluno possa alargar a concepção do aluno não só acerca da obra mas acerca do repertório musical que venha a abordar no futuro;
- d) Coragem, não se coibindo de elogiar os alunos:

“Todo esto está bastante bien.” (00:58:16),

“Bravo!” (00:24:12, 00:39:50 ou 01:28:01),

“El final está perfecto” (00:22:40)

e pedindo aplausos ao público no final de cada interpretação do aluno;

- e) Consciência da sua acção e do seu papel com o público dirigindo-se a este frequentemente no decorrer da aula, falando não só em castelhano mas também traduzindo em inglês sempre que se dirige à assembleia:

“El ornamento se usa en las cadencias armonicas, para llenar los huecos y para evitar las repeticiones; [para a assembleia] ornaments is used in cadential devices, to avoid repetition or sequence and to fill the gaps of the rhythm” (00:05:45).

- f) Sentido de liberdade em relação ao modo de relacionamento com a obra, nomeadamente à sua interpretação, à gestão das agógicas, das respirações, do *tempo*, bem como prática da ornamentação ou das dinâmicas barrocas (desde que sejam feitas com consciência da linguagem);
- g) Continuidade cultural: Brouwer defende-se com personalidades de referência no panorama internacional, teóricos, maestros ou instrumentistas que marcam sua a inspiração, sensibilidade e justificam o seu rigor histórico, como são o caso de Harnoncourt e Rubinstein.

A gravação evidencia igualmente as suas valências enquanto guitarrista de larga experiência, compositor e maestro (direcção de orquestra).

Com a sua reconhecida experiência como guitarrista, e servindo-se frequentemente da guitarra dos alunos para exemplificar o que pretende (00:01:27, 00:18:35, 00:36:50, 00:48:05), Brouwer não renuncia o tratamento de assuntos comuns a todos os professores, corrigindo e sugerindo soluções aos alunos para que obtenham melhor som, ou propondo digitações por forma a obter melhores resultados musicais, e relembra também o valor de terminadas técnicas e “truques” necessários para tocar e interpretar quando afirma, a título de exemplo:

“El grave no interessa. Vamos a entendernos, que no se entere nadie del truco, es para uno buscar claridad”. (00:35:20).

Em outras ocasiões, sobressai o Brouwer-intérprete:

“Tu tienes mi grabación de esto?” (00:46:34).

Na sua faceta de compositor, Brouwer tem a intenção de clarificar ao interlocutor a função de certos recursos, tais como a ornamentação, a compreensão formal das obras, etc.: «Cada repetición [temática] no es para reafirmar el discurso sino para rellenar. Es un relleno rítmico, no tiene valor temático ninguno, uno no le puede dar la importancia que no tiene.» (01:17:17). Também a propósito da interpretação do “Finale” da *Sonata* de Ginastera, Brouwer dirige-se ao aluno desta forma:

“¿Que estamos haciendo? Estamos fabricando la dramaturgia de la danza. Esto es dramático. Rítmico y dramático.” (00:38:37).

Aproxima, pois, o aluno à realidade da composição no que concerne aos artifícios utilizados pelo compositor. Em geral nada é importante por si mesmo, exceptuando o pensamento musical do compositor; tudo é funcional mediante o resultado artístico que se pretende atingir.

Também a gestualidade da direcção de orquestra é permanente em cada interpretação que ouve, movendo frequentemente os braços para marcar frases, compassos, dinâmicas ou acentuações.

7. Inquéritos⁴⁶ – avaliações em primeira pessoa

A preparação de um inquérito partiu da possibilidade de contactar os alunos que trabalharam directamente com Leo Brouwer nas master-class de Santo Tirso e Fafe. Assim, após ter contactado Óscar Flecha, director artístico do II Festival Internacional de Guitarra de Santo Tirso, e Ricardo Barceló, docente na Academia de Fafe aquando da master-class aí efectuada, verificou-se que essa amostragem estaria longe de ficar completa, devido à ausência de bases de dados completas que permitissem fazer o levantamento exaustivo de todos os participantes em ambas as master-class.

Por esse motivo, o universo dos inquiridos é relativamente reduzido, não sendo a amostra representativa de todos os participantes nas referidas master-class. Também por essa razão, esta amostragem não pode ser significativa para um procedimento em termos de análise estatística de dados. Assim, não se irá obedecer a metodologias do ramo da estatística, até porque a distância temporal a que os cursos decorreram traz uma desfocagem da leitura da memória, diminuindo o rigor das narrativas. De um grupo de 15 pessoas identificadas, foram enviados 13 inquéritos (os restantes 2 inquéritos não foram enviados por falta de informações que possibilitassem o envio ou recepção). Responderam ao inquérito 8 pessoas, não se tendo obtido resposta dos restantes 5 indivíduos.

O inquérito aos participantes das master-class de Santo Tirso e Fafe tem por objectivo geral avaliar o impacto do Maestro à distância de 17 anos, e dessa forma complementar o videograma, corroborando ou não, alguns pontos de análise relacionados com o perfil de Leo Brouwer enquanto pedagogo expressos no subcapítulo anterior, observando as declarações dos alunos referentes ao grau de satisfação ou êxito expressos em depoimentos obtidos após o contacto com o *maestro* cubano.

Após a identificação dos inquiridos (nome, idade na altura, e situação académica/profissional), o inquérito, que consistiu num conjunto de dez questões, foi desenhado em dois tópicos, agrupados da seguinte forma: I. Parecer Objectivo (6 questões), em forma de questionário qualitativo (perceptivo) onde consta a forma de resposta estruturada e de resposta aberta; II. Parecer subjectivo (6 questões), no qual prevaleceu a forma de resposta aberta, mas também incluiu 2 exemplos de respostas

⁴⁶ Anexo III do presente trabalho.

estruturadas. A amostra foi escolhida com base na conveniência (indivíduos dos quais consegui o contacto). Por questões de sigilo profissional, cada testemunho será identificado apenas por uma letra (Alunos A, B, C, D, E, F, G, H).

7.1. Resultados da análise dos dados

Idade:

| | | | | | | | |
|-------|----|-------|----|----|----|----|---------------|
| 28/29 | 18 | 27/38 | 26 | 30 | 28 | 33 | Não mencionou |
|-------|----|-------|----|----|----|----|---------------|

Situação académica/profissional (número de respostas):

| Estudante | Estudante/professor | Professor | Músico | Outro |
|-----------|---------------------|-----------|--------|-------|
| 1 | 4 | 1 | 1 | 1 |

Ao serem todos os alunos de idade adulta, e prevalecendo a situação académico-profissional de estudante/professor, estes dados evidenciam o facto de Leo Brouwer ser um professor seleccionado por indivíduos das camadas menos jovens, observando-se o facto de serem alunos com um percurso académico mais longo e de Maior maturidade cultural e musical, indiciando, de certa forma, o relevo e o prestígio que já na altura Leo Brouwer vinha granjeando entre os guitarristas.

1ª Parte: Parecer objectivo

I. No caso de se lembrar, qual o material (peça/estudo) trabalhado?

| COMPOSITOR | OBRA | FORMAÇÃO | IDENTIFICAÇÃO |
|-------------------|---------------------------------------|----------|---------------|
| J. Turina | <i>Sonata, Op. 61</i> | Solo | Aluno A |
| A. Ginastera | <i>Sonata</i> | Solo | Aluno B |
| L. Brouwer | <i>El Decameron Negro</i> | Solo | Aluno C |
| N. Coste | <i>Andante e Polonaise</i> | Solo | Aluno D |
| R. Barceló | <i>Suite Uruguaya e Estudos 2 e 3</i> | Solo | Aluno E |
| L. Brouwer | <i>Dos temas populares cubanos</i> | Solo | Aluno F |
| F. M. Torroba | <i>Toriya</i> | Solo | Aluno F |
| J. Mesquita Lopes | <i>Glosa sobre um tema de Teresa</i> | Solo | Aluno G |
| J. Mesquita Lopes | <i>Estudo Numerus Nove</i> | Solo | Aluno G |
| L. Brouwer | <i>Música Incidental Campesina</i> | Duo guit | Aluno E |

| | | | |
|-------------|-----------------------------|----------------|---------|
| P. Petit | <i>Toccata e Tarantella</i> | Duo guit | Aluno D |
| Leo Brouwer | <i>Per Suonare a Tre</i> | Guit, Vla e fl | Aluno G |

As respostas a este campo denotam a prática de um repertório no qual prevalece a música composta no Séc. XX, com a obra de N. Coste a ser única exceção. É também de realçar a presença da música de Leo Brouwer, e da música composta por alunos presentes nas master-class (R. Barceló e J. Mesquita Lopes).

Esta questão do repertório difere da master-class gravada, pois as respostas dos alunos focam outras obras que não foram registadas no vídeo, onde, como se viu, muito do repertório aí presente incidiu na música pré-clássica. Também ao contrário do que evidenciam estas respostas, no vídeo não ficou registada a interpretação de nenhuma obra do compositor cubano.

Particularmente interessante é a presença de um indivíduo que respondeu ao inquérito e que está igualmente presente na gravação, na qual interpretou a *Sonata Op. 47* de A. Ginastera. Desta forma, o seu testemunho será posto em evidência, uma vez que poderá corroborar certos pontos da análise feita no subcapítulo anterior.

II. Quais os aspectos técnicos trabalhados (assinalar com um X)?

(número de respostas)

| MÃO DIREITA | | MÃO ESQUERDA | |
|-------------|---|--------------|---|
| Arpejos | 3 | Ligados | 5 |
| Som | 6 | Escalas | 1 |
| Pulsação | 2 | Extensões | 2 |
| Acordes | 5 | Posições | 2 |

A nível técnico, verifica-se uma preponderância do trabalho dos ligados na mão esquerda; em relação à mão direita foi mais recorrente o trabalho de acordes e do som, sendo este último um aspecto pouco relevante na gravação.

III. Que aspectos musicais foram trabalhados (assinalar com um X)?

(número de respostas)

| ESTILO (COMPOSIÇÃO) | | |
|---------------------|-------|------------|
| Análise | Forma | Tonalidade |
| 4 | 6 | 1 |

| INTERPRETAÇÃO | |
|---------------|----------|
| Fraseado | Agógicas |
| 7 | 4 |

| ORNAMENTAÇÃO | TRANSCRIÇÃO |
|--------------|-------------|
| 2 | --- |

A nível dos aspectos musicais, todos os alunos assinalaram o trabalho da interpretação e do fraseado, sendo que a forma e o estilo também mereceram destaque (todos estes aspectos estão igualmente muito presentes no vídeo). Pelo facto de não ter sido trabalhado repertório barroco por estes alunos, a ornamentação praticamente não foi referida.

Apesar das dinâmicas não estarem incluídas nas caixas, um dos inquiridos (Aluno E) referiu justamente esse campo da expressividade musical (igualmente presente no vídeo).

A propósito da obra *Per suonare a tre* (obra de L. Brouwer, composta em 1970), o Aluno G destacou ainda o “trabalho de expressão que envolve a sua linguagem atonal e aleatória nos anos setenta”, bem como o trabalho de “interacção de conjunto dos 3 instrumentos”.

IV. De que modo o encontro com o maestro Leo Brouwer alterou e/ou enriqueceu a obra que estava a ser trabalhada?

As respostas não podiam ser mais esclarecedoras: ao possuir uma “visão abrangente e multifacetada da música e da guitarra” (Aluno D), como maestro e como professor, Leo Brouwer contribuiu para a “exploração tímbrica, fraseio adequado e qualidade de som” (Aluno F), e “equilíbrio dinâmico” (Aluno E).

Para alguns alunos, Brouwer confirmou aspectos e formas de trabalhar que vinham sendo adquiridas e abordagens semelhantes à do seu professor (Alunos A e D). Para os restantes inquiridos, porém, Brouwer contribuiu para uma melhor clarificação, contextualização e interpretação da obra, em grande parte para aqueles que puderam trabalhar o repertório de Brouwer, “esclarecendo dúvidas que a obra suscitava, nomeadamente em relação aos limites da liberdade que a obra sugere” (Aluno G, na interpretação da obra *Per suonare a tre*), derivados do “seu conhecimento profundo da obra e o seu vasto conhecimento musical e do instrumento” (Aluno C, na interpretação da obra *El Decamerón Negro*).

Também o Aluno B, que trabalhou a *Sonata Op. 47* de Alberto Ginastera, considera que “Brouwer contextualizou melhor a obra, clarificou os efeitos percussivos e a sua perspectiva musical, ajudando a construir uma interpretação mais consciente.”

V. Os ensinamentos e as técnicas sugeridas foram aplicadas? Se sim, com qual grau de sucesso?

As respostas indiciadoras de um grau de sucesso elevado foram unânimes: “bons resultados” (Aluno E), “alto nível de sucesso” (Aluno D), “bastante sucesso” (Aluno C), “testado na prática com sucesso” (Aluno G), foram as respostas obtidas, levando, por exemplo, o Aluno F a “incorporar pouco a pouco os conceitos de fraseio e exploração tímbrica”.

Em relação ao intérprete da *Sonata* de Ginastera (Aluno B), este considera que foram “sobretudo as suas ideias sobre os rasgueados e os diferentes efeitos percussivos que ajudaram a melhorar a performance”.

VI. A sua maneira de ver a música alterou-se a partir de então? Se sim, como?

Enquanto um testemunho relata a “transmissão de conceitos de forma clara e simples [...], marcando bastante a [sua] maneira de ver a música para guitarra a partir de então” (Aluno E), outros referem que o facto de ter contactado com o autor da obra fez com que passasse “a ver música como um organismo vivo, moldável e íntimo” (Aluno F). Outros testemunhos referem o enriquecimento que o contacto proporcionou “estimulando a confiança” (Aluno D), melhorando a interpretação e a sonoridade da

obra” (Aluno C), e “percebendo melhor grande parte do universo composicional do compositor” (Aluno G).

Quanto ao intérprete da *Sonata Op. 47* (Aluno B), este recorda “que a sua forte personalidade musical ficou retida claramente na memória”, referindo-se ao impacto que o contacto com o maestro na master-class lhe causou.

2ª Parte: Parecer subjectivo

I. Ficou com a impressão de estar na presença de:

(número de respostas)

| Compositor | Guitarrista | Director Orquestra | Professor |
|-------------------|--------------------|---------------------------|------------------|
| 6 | 6 | 5 | 2 |

Outros:

Também as seguintes características foram assinaladas: “Homem culto e excelente músico com enorme experiência e sabedoria” (Aluno H), transmitindo “vários conceitos, de uma forma clara e simples, apoiados na sua grande experiência em diversos campos musicais” (Aluno E), comunicador, “notando-se que tirava partido da aula para dar conselhos úteis a todos os presentes [...] (Aluno H). Além disso, uma das respostas referiu a “facilidade e rapidez de Brouwer em perceber as qualidades e os aspectos que precisavam de ser melhorados em cada intérprete” (Aluno C). A versatilidade de Leo Brouwer ficou também registada no testemunho do Aluno G ao referir-se ao facto de o compositor ter tocado “ao piano as partes de viola e flauta (parcialmente) de uma maneira elucidativa e eficaz”.

Estas respostas vêm corroborar em grande medida a análise feita ao perfil pedagógico de Leo Brouwer, sugerindo uma abrangência multidisciplinar, trazendo para as suas aulas a sua vasta experiência profissional (como maestro, compositor, guitarrista e professor), a sua forte personalidade musical e as suas características humanas. Deste quadro depreende-se também que Leo Brouwer funde campos diferentes do conhecimento musical, artístico e cultural, como refere o Aluno B no seu testemunho: na sua aula “Brouwer foi maestro, compositor e guitarrista.”

Brouwer afigura-se mais como formador da arte musical em sentido lato do que como formador unicamente de conteúdos relacionados com a didáctica da guitarra.

II. Fazendo um balanço da experiência, como definiria a sua postura como músico antes e depois do encontro com Leo Brouwer?

Para um dos inquiridos, o encontro não produziu alterações relevantes (Aluno D). Os restantes alunos, porém, revelaram ter tido a sensação de que houve um enriquecimento técnico-interpretativo, artístico e inclusivamente pessoal: “o facto de tocar a sua própria música [...] foi para mim uma revelação” (Aluno F). Os comentários estimulantes e positivos serviram igualmente de incentivo à vertente composicional do Aluno E.

a) Em particular, o que é que Brouwer trouxe de novo à sua execução/ interpretação?

Brouwer trouxe à interpretação/execução dos alunos um enriquecimento dos recursos técnico-musicais: “Maior exigência técnica, estilística e composicional” (Aluno H), “necessidade de interpretação rigorosa de acordo com o texto (Aluno B), “cuidado na produção do som” (Aluno F), aspectos técnicos específicos, tais como “emissão de acordes, trabalho de ligados, sonoridade e intensidade” (Aluno C).

Brouwer terá contribuído também para uma melhoria de características de natureza subjectiva, como é o caso de “confiança” (Aluno D) e “estímulo para tocar” (Aluno A). Segundo o Aluno G, Brouwer instigou a curiosidade da procura de outras obras de outros compositores que também o influenciaram (Beethoven, Stravinsky, Bartok, Manuel de Falla, Ligeti, etc.).

b) Sentiu no seu discurso alguma influência ou relacionamento com outras artes?

Sobre este aspecto, os depoimentos foram muito vagos, não citando pontos de contacto, nem especificando qualquer metáfora ou expressão musical concreta entre música e arte. Não obstante referências pouco aprofundadas ou específicas, os alunos referiram a sua relação com a “pintura, na constante analogia [da música] com imagem, luz e cor” (Aluno D), com o “cinema/música para filmes e literatura” (Aluno E). De um

ponto de vista composicional, Brouwer relacionou “as novas descobertas atômicas, a nano estrutura do cosmos, a arquitetura, a matemática e a pintura com os processos de composição das suas obras” (Aluno G), referindo-se concretamente à presença e uso da serie de ouro.

III. Em que medida sentiu o “autoritarismo magistral” do artista?

O quadro seguinte, que corresponde ao final da entrevista, apresenta o número de respostas assinaladas nos campos do rigor profissional e dos princípios do desenvolvimento da personalidade (encorajamento, liberdade e livre arbítrio; em contraste com autoritarismo e imposição), acerca da sensação dos alunos em relação a Leo Brouwer.

| | nada | pouco | muito | demasiado |
|---|------|-------|-------|-----------|
| Rigor | | 1 | 6 | |
| Sentido de liberdade | 1 | | 6 | |
| Consideração da iniciativa pessoal | | 2 | 5 | |
| Pendor para imposição de gosto pessoal | 1 | 5 | 1 | |
| Encorajamento | 1 | | 6 | |

Um dos testemunhos descreveu Leo Brouwer da seguinte forma: “delicadeza exterior e firmeza interior” (Aluno E). Assim, as respostas na sua Maioria denotam uma tendência de ver em Leo Brouwer um pedagogo exigente e rigoroso, mas que tem em consideração a liberdade e a iniciativa pessoal enquanto valores fundamentais, encorajando-os na tomada de decisões. Como referiu um testemunho, “não é autoritarismo mas autoridade” (Aluno D), isto é, não condiciona mas mostra de forma rigorosa os caminhos que o intérprete pode trilhar. Um dos inquiridos terminava a sua resposta da seguinte forma:

“O único condicionamento é criado por nós, os seus alunos, não por ele, porque põe (tenta pôr) os alunos à vontade. O Rigor musical e técnico poderá só atrapalhar a quem não estiver presente de espírito aberto às novas ideias e não sentir a vontade com que o ser humano Leo Brouwer nos está a querer ajudar a descobrir.” (Aluno G).

8. Leo Brouwer – Perfil Pedagógico

Neste capítulo tentaremos traçar o perfil pedagógico abrangente de Leo Brouwer, nomeadamente quais as correntes que serviram de modelo à sua acção pedagógica.

Apesar da ausência de evidências da sua filiação em ramos específicos da pedagogia (estando os seus estudos académicos relacionados apenas com a composição e o lado performativo da arte musical enquanto guitarrista ou maestro), não se tendo conhecimento de acções de formação pedagógica ou da investigação científica nesse ramo, e o reconhecimento da sua carreira não derive da sua inclinação pedagógica, são várias as provas que Brouwer dá à comunidade guitarrística acerca da importância que esta vertente desempenha desde sempre na sua vida profissional.

Os seus contributos para a pedagogia guitarrística manifestam-se de forma substancial através de obra didáctica, textos de reflexão pedagógica e no exercício da docência, sempre presentes no arco da sua vida. São exemplo disso mesmo a composição de peças de cariz didáctico em 1961, 1981 e 2001; os textos e as reflexões sobre a pedagogia guitarrística nos anos 90 do século transacto (*Scale per chitarra*, de 1992, ou o prefácio do disco *20 Studi – Leo Brouwer*, de 1990), para além dos escritos esparsos, compilados no *Gajes del Oficio* em 2004, ou ainda as funções de docência no Conservatório Amadeo Roldán em Havana nos anos 60, bem como os cursos de aperfeiçoamento que vem efectuando com frequência ao longo da sua vida até aos nossos dias, um pouco por todos os continentes.

A ausência de uma formação académica ou de estudos aprofundados nesta área não o impede de ser conhecedor e utilizador consciente das várias teorias de aprendizagem, dos métodos e modelos de ensino, seja de um modo científico ou empírico. Após a análise dos materiais disponibilizados nas pesquisas documental e observacional desde trabalho, fica claro que, de um ponto de vista pedagógico, são várias as evidências da relevância que a aquisição de competências motoras, expressivas e performativas tem para Leo Brouwer, na sua concepção idealizada do ensino-aprendizagem musical. A criação dos seus próprios materiais didácticos, através

composição dos *Estudos Simples* são, pois, de um valor artístico e didático reconhecido, assumindo-se como uma ferramenta basilar para que um aluno possa adquirir as referidas competências.

Da mesma forma, verifica-se nas aulas observadas no capítulo 6 a recorrência a vários métodos de ensino: o método de *recitação/explicação*, designado de *método expositivo* (na transmissão de conceitos relativos ao rigor da interpretação histórica, ou quando define o conceito de música periódica), fornecendo conteúdos com segurança, fruto da sua autoridade musical; o *método demonstrativo* (exemplificando os conceitos previamente expostos, solicitando a execução musical por parte do aluno, ou ele mesmo demonstrando na guitarra o conteúdo trabalhado), combinando desta forma diferentes métodos de ensino, consoante o objectivo específico que pretende atingir; o *método interrogativo* quando prepara frequentemente perguntas de retórica, estimulando a curiosidade e o raciocínio do aluno, mas acabando por ser ele mesmo a dar a resposta, como se pode ver, a título de exemplo, na conclusão da aula em torno da *Sonata Op. 47* de Ginastera:

“¿Que estamos haciendo? Estamos fabricando la dramaturgia de la danza.” (00:38:37)

Também o *método activo* está presente, quando interage com o aluno na procura da solução técnica ou interpretativa para uma determinada passagem musical.

Partindo dos modelos de ensino observados nas aulas, Brouwer percorre desde o modelo clássico ou tradicional (*modelo comportamentalista*, cuja transmissão de conteúdos é feita a partir da focalização na figura do professor, quando fala com autoridade de conceitos estilísticos), até o *modelo cognitivo* e *construtivista*, organizando a aquisição de conhecimento em partes da aula mais demonstrativas, ou criando situações para que o aluno atinja o conhecimento esperado, numa relação dialéctica entre professor e aluno. No seu modelo de ensino, após Brouwer observar os conhecimentos do aluno durante a execução da obra no primeiro momento da aula, verifica-se a adequação imediata dos objectivos às competências do aluno, partindo daí para o desenvolvimento da aula. Também podemos considerar o recurso ao *modelo interacional* na medida em que Brouwer se interrelaciona e interage com a plateia na explicitação e divulgação de conceitos.

Embora muitos destes aspectos sejam comuns a tantos outros professores e pedagogos (o trabalho de aspectos técnicos, expressivos e performativos, ou a adequação do modelo de ensino mais eficaz aos alunos), o seu nível de sucesso poderá residir na riqueza cultural, profissional e humana, na sua eloquência comunicativa (verbal, paralinguística e cinestésica, recorrendo frequentemente à gestualidade da direcção orquestral) e concisão expositiva, no rigor, dinamismo e autoridade na sala de aula: Leo Brouwer impõe explicando, explica exemplificando, exemplifica relacionando.

Considerações finais

A amplitude e a bagagem cultural de Leo Brouwer como compositor, músico e com o próprio percurso pessoal e artístico, deixam um legado único como pedagogo: a liberdade de dominar um recurso musical de forma autónoma, conhecendo a sua origem e a sua função e aplicação, para depois poder fazer dele um uso pessoal.

Podemos definir Brouwer como um pedagogo no sentido mais dogmático do termo e, ao mesmo tempo, profundamente inovador e substancialmente revolucionário. *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*, custa o trabalho de uma vida passada a conhecê-la, elaborá-la, para poder depois assumi-la, e reutilizá-la num modo original e pessoal. O minucioso trabalho de composição e reconstituição das formas, de reconhecimento dos limites (a começar por ele mesmo como aluno, como executante, estudioso e depois como compositor) é passado ao aluno com grande generosidade e simplicidade, oferecendo-lhe o maior presente que um pedagogo pode fazer: a liberdade que o conhecimento dá, privado de imposições e dogmatismos apresenta-o nu na sua beleza e riqueza de potencialidades ainda por expressar. Uma mensagem que passa do Brouwer professor, pessoa, criança criativa que sai da caverna do mito platónico para mostrar a estrada da independência e da autonomia.

Como se pôde deduzir das análises comparadas das master-class que tomámos como exemplo, nenhum dos participantes se sentiu excluído, julgado, forçado, e ao mesmo tempo de todos se retém uma generalizada sensação de colaboração, mais do que de ter estudado com o Maestro Brouwer. De facto, o público, feito de alunos e para os alunos, é um interlocutor que absorve e interpreta as suas intuições e expressões.

A obra didáctica que desde cedo sentiu o ímpeto e a necessidade de partilhar, reflecte ciclicamente, plena de pragmatismo e intenção, aquilo que é fundamental aprender: dominar a técnica para comunicar, para poder expressar. O seu estilo aí desenhado, novo e criativo, é veículo de singularidade, modernismo e qualidade, apreciada com uma frequência inusitada em programas de grandes concertistas. As suas raízes cubanas, genuínas mas não restritivas, espelham-se nas suas células musicais com a mesma intensidade da vanguarda europeia. Através de um ser-humano rico de cultura e consciente da sua missão de comunicar, a sua música fala de um pulsar vital, do lirismo, do amor e da beleza.

Na conclusão deste trabalho, a minha prática pedagógica não apenas sai enriquecida, como também fortemente influenciada pelo seu modo de comunicar, pelo seu rigor, pelo seu profissionalismo, pela sua cultura, pela sua reconhecida e apreciada competência enquanto compositor, guitarrista, maestro e professor.

As múltiplas vertentes de Leo Brouwer, reconhecidas internacionalmente com centenas de prémios, galardões, homenagens e outras distinções, o número crescente de escritos sobre a sua figura, só por isso justificariam o meu investimento na elaboração de um projecto de âmbito académico dedicado ao compositor cubano.

A impossibilidade de entrar em contacto directamente com o *maestro* não me fez desistir de me debruçar sobre a sua figura na vertente pedagógica, procedendo à recolha do maior número de materiais possível: discos, partituras, artigos, livros, teses, entre outros. Esse processo de recolha de documentação levou à surpreendente descoberta de materiais audiovisuais inéditos ou pouco disponíveis, como é o caso do videograma da sua master-class em Santo Tirso, ou o testemunho oral de Leo Brouwer em jeito de prefácio no disco de Leonardo De Angelis, juntamente com os apontamentos manuscritos aos seus *Estudos Sencillos* (transcritos no capítulo 4 deste trabalho), enriquecendo de sobremaneira esta dissertação.

As respostas aos inquéritos são também reveladoras, embora omissas em muitos aspectos e pouco concisas, de um rico perfil de pedagogo, que poderá ser um óptimo objecto futuro de um estudo aprofundado no domínio das ciências da educação.

Assim, no futuro, este projecto pode ser desenvolvido a partir de uma abordagem directa a Leo Brouwer, e alargando em grande escala a amostra dos inquiridos, que possa levar a conclusões de ordem pedagógica mais precisas e aprofundadas.

Ainda assim, dada a relevância de Leo Brouwer nos planos curriculares dos nossos conservatórios, e ao não ter conhecimento da existência de um estudo académico sobre a sua pedagogia guitarrística, espero que este Projecto Educativo possa ter contribuído para criar conhecimento novo e útil nesse campo, ampliando a disponibilidade de dados e análises acerca da sua abrangente personalidade musical e em particular do seu perfil pedagógico, enriquecendo as práticas pedagógicas na guitarra de todos aqueles que entendam, por curiosidade ou necessidade, consultar este trabalho.

Bibliografia

- Brouwer, L. (2006) *Gajes del Oficio. Incerti del mestiere*. Roma: Travel Factory.
- Brouwer, L. e Paolini, P. (1992) *Scale per chitarra*. Milano: Ricordi.
- Cuervo, R. M. e Rodríguez, V. E. (2009) *Leo Brouwer caminos de la creación. Edición Homenaje por su 70º Aniversario*. Madrid: Ediciones e Publicaciones Autor, S.R.L.
- Fubini, E. (2003) *Estetica della musica*. Bologna: Il Mulino.
- Glise, A. (1997) *Classical Guitar Pedagogy. A Handbook for Teachers*. St. Joseph: Mel Bay.
- Grondona, S. et al. (2002), *La Chitarra di Liuteria, Masterpieces of Guitar Making*. Sondrio: L'officina del libro.
- Heck, T. F. (1970) *The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d.1829)*. Yale University: Ph.D.Diss.
- Heck, T. F. (1995) *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Columbus: Editions Orphée.
- Knowles, M. (1993) *Quando l'adulto impara. Pedagogia e andragogia*. Milano: Franco Angeli S.R.L.
- Mills, J. (2005) *Music in the school*. Oxford: Oxford University Press, Music Department.
- Persichetti, V. (1961) *Twentieth-century Harmony: creative aspects and Practice*. New York: Norton & Company, Inc.
- Radole, G.(1986) *Liuto, chitarra e vihuela. Storia e letteratura*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Riboni, M. (1992) *Mauro Giuliani (1781-1829): profilo biografico-critico ed analisi delle trascrizioni per chitarra*. Parti I/II. Tesi di Laurea, Milano: Università degli Studi di Milano.
- Sachs, H. (1982), *Virtuoso*. New York: Thames and Hudson.
- Sor, F. (2007) *Método para guitarra*. Amarante: Labirinto.
- Torres Vaz De Carvalho, P. (2004) *Pensamento polifónico na didáctica da guitarra, do Séc. XVII ao Séc. XX*. Tese de doutoramento. Aveiro: DeCA-UA.

- Tuckman, B. W. (2005) *Manual de investigação em educação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tyler, J. e Sparks, P. (2002) *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*, Oxford: Oxford University Press.
- Zabalza, M. (1987) *Planificação e Desenvolvimento Curricular*. Lisboa: Edições Asa.

Artigos científicos

- Ariza, A. G. “El Método Brouweriano”: Los estudios como preparación de sus obras”. *Sexto Orden*, n. 1, (2012): 31-34.
- Cardoso, F. “Expressionismo” in *Teorias da Aprendizagem Musical*, Mestrado em Ensino da Música. Apontamentos. Aveiro: DeCA-UA (2010a).
- Cardoso, F. “Formalismo” in *Teorias da Aprendizagem Musical*. Mestrado em Ensino da Música. Apontamentos. Aveiro: DeCA-UA (2010b).
- Cardoso, F. “Metacognição”, apontamento da disciplina de *Didáctica da Música*. Mestrado em Ensino da Música. Apontamentos. Aveiro: DeCA-UA (2010c).
- Cardoso, F. “Referencialismo” in *Teorias da Aprendizagem Musical*. Mestrado em Ensino da Música. Apontamentos. Aveiro: DeCA-UA (2010d).
- Carpintero, F. A. “Federico Moretti, vida y obra musical”. *Nassare*, n. 25, (2009): 109-134.
- Giró, R. “Leo Brouwer y la espiral eterna de su guitarra”. *Revolución y Cultura*. n. 4, La Habana, (1984): 93-105.
- Hallam, S. “The development of metacognition in musicians: Implications for education”. *British Journal of Music Education*, n.18 (2001): 27-39.
- Heck, T. F. “Stalking the Oldest Six-String Guitar”, *Gendai Guitar* 9, n. 3 (1975): 64-71 (tradução do próprio autor na página de internet <http://www.uakron.edu/gfaa/stalking.html>)
- Kerstens, T. “Una nueva simplicidad, Leo Brouwer”, *Guitar International*, Dic. (1987).
- Kronenberg, C. “Let us play for our Children. A Reappraisal for Guitar Tutor” *Guitarra Magazine* [Versão electrónica] (2010). Acedido em 10 de Janeiro 2012 em: <http://www.guitarramagazine.com/ReappraisalTutor>
- McKenna, C. “An interview with Leo Brouwer”, *Guitar Review*, n.75, (1988).

Páginas internet consultadas

www.guitarflashback.com (consultada: 25 Maio 2012)

http://es.wikipedia.org/wiki/Algoritmo_divide_y_vencerás (accedido 29-06-2012, 02:21).

<http://www.Youtube.com/watch?v=107ELyGSfJY&feature=related> , minuto 09:20 (accedido 29-06-2012)

Registos Sonoros

Brouwer, L. - *El Decameron Negro & other guitar works*. Montréal: Analekta, (1995). - Pierri, Álvaro.

Brouwer, L. - *Leo Brouwer – 20 Studi*. Perugia: Quadrivium, (1990). - De Angelis, Leonardo.

Brouwer, L. – *Leo Brouwer Guitar Music Vol. 1*. Ontário: Naxos, (1997). - Cobo, Ricardo.

Brouwer, L. – *Leo Brouwer Guitar Music Vol. 2*. Ontário: Naxos, (2001). - Papandreou, Elena.

Brouwer, L. – *Leo Brouwer Guitar Music Vol. 3*. Ontário: Naxos, (2003). - Devine, Graham Anthony.

Brouwer, L. - *Leo Brouwer Guitar Music Vol. 4*. Ontário: Naxos, (2007). - Devine, Graham Anthony.

Brouwer, L. - *Un dia de noviembre*. Bruxelles: GHA, (1998). - Cotsiolis, Costas.

Brouwer, L., Gershwin, G., Luciani, A. R., Taleman, G.F., Vivaldi, A. – *Leo Brouwer conducts “Musici Mundi” Chamber Orchestra*. S. Angiolo Vico L’Abate Greve in Chianti: Frame, FR 9405-2.

Paganini, N., Ponce, M., Brouwer, L., Villa-Lobos, H. - *Werke für Gitarre*. Middlesex: Signum, (1989/90) - Hoppstock, Tilman.

Registo Audiovisual

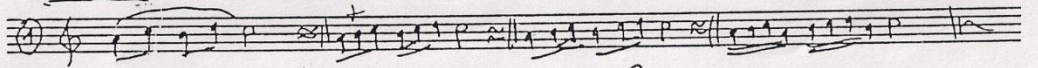
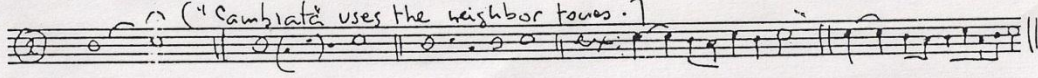
Leo Brouwer - *Master Class Santo Tirso 1995*. Santo Tirso: Ricardo Abreu 1995. Video Amador. (VHS) (1 h., 30 min.): color.

Partituras

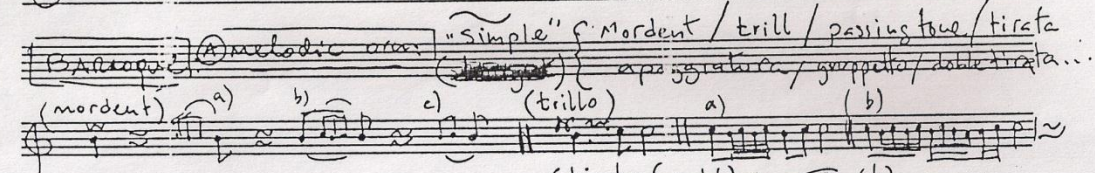
- Bogdanovic, D. *Miniatures Printanières*. Ancona, Berben, (1980).
- Brouwer, L. *Canticum*. Mainz: Schott, (1972).
- Brouwer, L. *Concierto Elegiaco*. Paris, Editions Max Eschig, (1989).
- Brouwer, L. *El Decamerón Negro*. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, (1981).
- Brouwer, L. *Estudios Sencillos 1ª serie I-V*. Paris: Editions Max Eschig, (1972).
- Brouwer, L. *Estudios Sencillos 2ª serie VI-X*. Paris: Editions Max Eschig, (1972).
- Brouwer, L. *Estudios Sencillos 3ª serie XI-XV*. Paris: Editions Max Eschig, (1983).
- Brouwer, L. *Estudios Sencillos 4ª serie XVI-XX*. Paris: Editions Max Eschig, (1983).
- Brouwer, L. *Hika (In memoriam Toru Takemitsu)*. Tokio: Gendai Guitar, (1996).
- Brouwer, L. *La Espiral Eterna*. Mainz: Schott, (1973).
- Brouwer, L. *Nuevos Estudios Sencillos*. London: Chester Music, (2001).
- Brouwer, L. *Paisaje cubano con campanas*. Milano: Ricordi, (1986).
- Brouwer, L. *Variations sur un theme de Django Reinhardt*. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, (1984).
- Clerch, J. *Four Works*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, (2009).
- Domeniconi, C. *Koyumbaba*. Berlin, Editions Margaux, (1990).
- Ginastera, A. *Sonata for Guitar Op. 47*. Milwaukee: Boosey & Hawkes, (1978).
- Giuliani, M. *Studio per la chitarra, opus 1 - Vol. 1* (Ed. Jeffery). London: Tecla Editions, (1984).
- Giuliani, M. *Le rossiniane, opus numbers 119-124 - Vol. 13*. (Ed. Jeffery). London: Tecla Editions, (1986).
- Giuliani, M. *Sechs Praludien*. S.D.
- Visée, R. *Música para el Rey Sol*. Buenos Aires: Ricordi, (1978).
- Visée, R. *Suite D-Moll*. Wien: Universal Editions, (1944).
- Walton, W. *Five Bagatelles for Guitar*. Oxford: Oxford University Press, (1974).
- Weiss, S. L. *Intavolatura di liuto - Vol. 1* (Ed. Chiesa). Milano: Edizioni Suvini Zerboni, (1967).

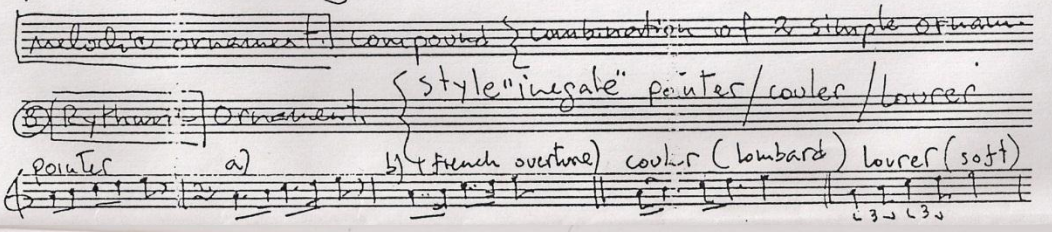
Anexos

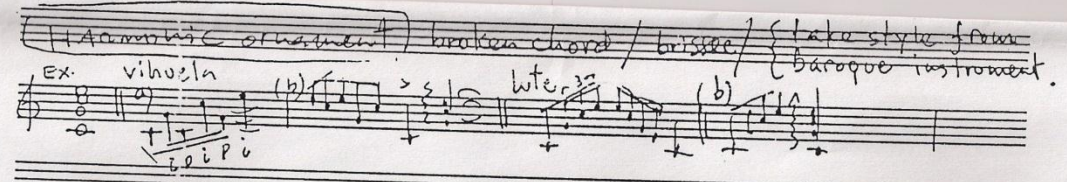
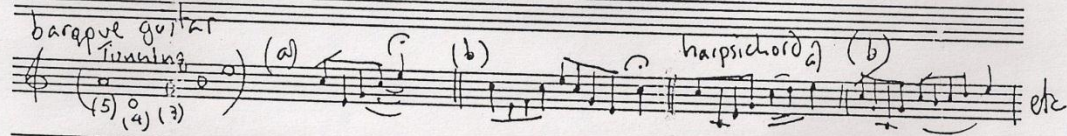
Renaissance: ① passing tones ② cambiata de FOX. ③ Glosas

① 
 ② 
 ("cambiata" uses the neighbor tones.)

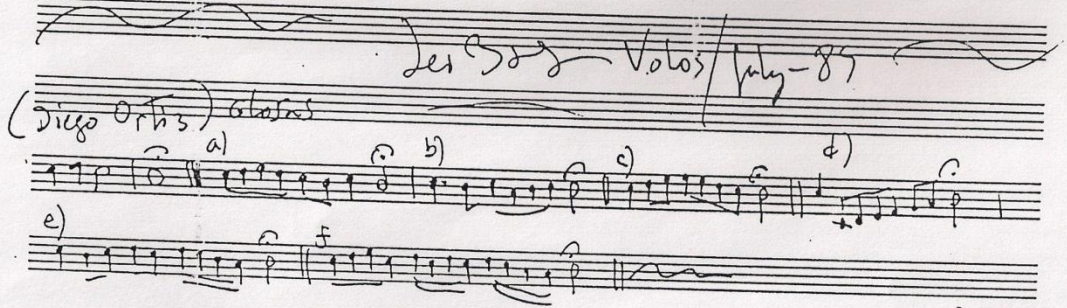
③ For the Glosas see Diego Ortiz ex:

Baroque: **A Melodic ornament** "Simple" { mordent / trill / passing tone / tirata }
 { appoggiatura / gruppetto / double tirata... }

 (mordent) a) b) c) (trillo) a) (b)
 (tirata (coulé) a) (b)
 (passing tone (simple as renaissance))
 (appoggiatura) a) b) c)
 (gruppetto) a) b) (double tirata a)

Melodic ornament: compound { combination of 2 simple ornaments }
B Rhythmic Ornament { style "ingale" pointer / couler / lower }

 pointer a) b) french overture couler (lombard) lower (soft)

A Harmonic ornament broken chord / trissee / { take style from }
 { Baroque instrument }
 Ex. vihuela 
 baroque guitar 
 harpsichord a) (b) etc.

Compound harmonic orn. { combination of harmonic + melodic }

Les 300 Volos / July-89
 (Diego Ortiz) Glosas

 a) b) c) d) e)

LEO BROWER (EXERCISI PER LA DOUBLE BAROCA) 2012

note di passaggio e proprie di accordo

EX I Paso Composto di: passing tone and proper chord tone

(n. pass.)

EX II Paso appreso con la note di passaggio

appreso
La minore

n. di pass

EX III La variazione si sviluppa per condensazione gradale

(a) (b) (c) (d)

(a) (b)

GRADING OF CHACONS (24)

La minore (Re min) (Mi 7) (Re min/si min) Mi 7 La minore

I.

II.

III.

IV.

V.

VI.

VII.

3

3

appreso passivo

appreso passivo

3

Piccolo Brevi
Santo Tirso, 1995

LEO BROUWER - INQUÉRITO PARA INVESTIGAÇÃO

Esta entrevista insere-se no Projecto Educativo que conclui o Mestrado em Ensino da Música da UA, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho. A breve investigação debruça-se sobre a figura de Leo Brouwer enquanto pedagogo.

É com este intuito que venho solicitar a gentil colaboração dos que tiveram a oportunidade de encontrar e de se confrontar com o *maestro* num contexto de ensino, com o objectivo de traçar um perfil da personalidade e da influência de Leo Brouwer na pedagogia.

| | |
|--|-------------------------------------|
| Nome e Apelido: (Facultativo) | Aluno A |
| Idade na altura: | 28 |
| Situação académica/profissional na altura: | estudante/professor/outro: __Músico |

1ª Parte: Parecer objectivo

- I. No caso de se lembrar, qual o material (peça/estudo) trabalhado?

Sonata Op. 61 – J. Turina

- II. Quais os aspectos técnicos trabalhados (assinalar com um X)?

| MÃO DIREITA | | MÃO ESQUERDA | |
|-------------|---|--------------|---|
| Harpejos | - | Ligados | - |
| Som | - | Escalas | - |
| Pulsação | - | Extensões | - |
| Acordes | - | Posições | - |

Outros:

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

- III. Que aspectos musicais foram trabalhados (assinalar com um X)?

| | | | |
|---------|---|-------------|---|
| Forma | x | Fraseado | x |
| Análise | - | Transcrição | - |

| | | | |
|---------------|---|------------|---|
| Estilo | x | Agógicas | - |
| Interpretação | x | Tonalidade | - |
| Ornamentação | - | | |

Outros: [Clique aqui para introduzir texto.](#)

- IV. De que modo o encontro com o *maestro* Leo Brouwer alterou e/ou enriqueceu a obra que estava a ser trabalhada?

Confirmou todos os aspectos importantes dos quais já estava a trabalhar na altura.

- V. Os ensinamentos e as técnicas sugeridas foram aplicadas? Se sim, com qual grau de sucesso?

Não houve questões técnicas relevantes ao ponto de serem ou não aplicadas, o encontro com o maestro L. Brouwer incidiu principalmente em questões musicais.

- VI. A sua maneira de ver a música alterou-se a partir de então? Se sim, como?

A maneira de ver a obra sim a música não. Não foi tanto a alteração mas sim a confirmação de que estava no bom caminho.

2ª Parte: Parecer subjectivo

- I. Ficou com a impressão de estar na presença de um compositor (x), de um guitarrista (x), de um director de orquestra (x), ou de um professor (x)? (Assinalar com um X)

- II. Fazendo um balanço da experiência, como definiria a sua postura como músico antes e depois do encontro com Leo Brouwer?

Estas experiências são sempre positivas, além de que é um dos compositores guitarristas com uma obra extensa e para todos os níveis de aprendizagem. É sempre uma mais-valia poder contactar directamente com o compositor.

Em particular:

- a) O que é que Brouwer trouxe de novo à sua execução/interpretação?

Vontade de tocar

- b) Sentiu no seu discurso alguma influência ou relacionamento com outras artes?

Sim, mas acima de tudo a arte de “bem viver”

- III. Em que medida sentiu o “autoritarismo magistral” do artista?

| | nada | pouco | muito | demasiado |
|--|------|-------|-------|-----------|
| Rigor | | | x | |
| Sentido de liberdade | | | x | |
| Consideração da iniciativa pessoal | | x | | |
| Pendor para imposição de gosto pessoal | x | | | |
| Encorajamento | | | x | |

Pode indicar outras atitudes de condicionamento psicológico? Se sim, quais?

Clique aqui para introduzir texto.

Muito obrigado pela colaboração.

LEO BROUWER - INQUÉRITO PARA INVESTIGAÇÃO

Esta entrevista insere-se no Projecto Educativo que conclui o Mestrado em Ensino da Música da UA, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho. A breve investigação debruça-se sobre a figura de Leo Brouwer enquanto pedagogo.

É com este intuito que venho solicitar a gentil colaboração dos que tiveram a oportunidade de encontrar e de se confrontar com o *maestro* num contexto de ensino, com o objectivo de traçar um perfil da personalidade e da influência de Leo Brouwer na pedagogia.

| | |
|--|--|
| Nome e Apelido: (Facultativo) | Aluno B |
| Idade na altura: | 30 |
| Situação académica/profissional na altura: | estudante/professor/outro: __Professor |

1ª Parte: Parecer objectivo

- I. No caso de se lembrar, qual o material (peça/estudo) trabalhado?

Sonata de Alberto Ginastera

- II. Quais os aspectos técnicos trabalhados (assinalar com um X)?

| MÃO DIREITA | | MÃO ESQUERDA | |
|-------------|-------------------------------------|--------------|-------------------------------------|
| Harpejos | <input checked="" type="checkbox"/> | Ligados | <input checked="" type="checkbox"/> |
| Som | <input checked="" type="checkbox"/> | Escalas | <input type="checkbox"/> |
| Pulsção | <input type="checkbox"/> | Extensões | <input type="checkbox"/> |
| Acordes | <input checked="" type="checkbox"/> | Posições | <input type="checkbox"/> |

Outros:

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

- III. Que aspectos musicais foram trabalhados (assinalar com um X)?

| | | | |
|---------|-------------------------------------|-------------|-------------------------------------|
| Forma | <input checked="" type="checkbox"/> | Fraseado | <input checked="" type="checkbox"/> |
| Análise | <input checked="" type="checkbox"/> | Transcrição | <input type="checkbox"/> |
| Estilo | <input checked="" type="checkbox"/> | Agógicas | <input checked="" type="checkbox"/> |

| | | | |
|---------------|---|------------|--|
| Interpretação | x | Tonalidade | |
| Ornamentação | | | |

Outros: [Clique aqui para introduzir texto.](#)

- IV. De que modo o encontro com o *maestro* Leo Brouwer alterou e/ou enriqueceu a obra que estava a ser trabalhada?

Contextualizou melhor a obra, clarificou os efeitos percussivos e a sua perspectiva musical ajudou-me a construir uma interpretação mais consciente.

- V. Os ensinamentos e as técnicas sugeridas foram aplicadas? Se sim, com qual grau de sucesso?

Sim, sobretudo as suas ideias sobre os rasgueados e os diferentes efeitos percussivos ajudaram-me a melhorar a minha performance desta sonata.

- VI. A sua maneira de ver a música alterou-se a partir de então? Se sim, como?

Não sei responder, mas a sua forte personalidade musical ficou-me retida claramente na memória.

2ª Parte: Parecer subjectivo

- I. Ficou com a impressão de estar na presença de um compositor (x), de um guitarrista (x), de um director de orquestra (x), ou de um professor ([Clique aqui para introduzir texto.](#))? (Assinalar com um X)

- II. Fazendo um balanço da experiência, como definiria a sua postura como músico antes e depois do encontro com Leo Brouwer?

Fiquei certamente mais rico por conhecer essa figura mítica do mundo guitarrístico, mas a minha postura relativamente à música não se alterou.

Em particular:

- a) O que é que Brouwer trouxe de novo à sua execução/interpretação?

Sobretudo fez-me rever a necessidade de procurar construir uma interpretação rigorosa de acordo com o texto musical.

- b) Sentiu no seu discurso alguma influência ou relacionamento com outras artes?

Sim, a literatura e a artes plásticas.

- III. Em que medida sentiu o “autoritarismo magistral” do artista?

| | nada | pouco | muito | demasiado |
|--|------|-------|-------|-----------|
| Rigor | | | x | |
| Sentido de liberdade | | | x | |
| Consideração da iniciativa pessoal | | | x | |
| Pendor para imposição de gosto pessoal | | | x | |
| Encorajamento | | | x | |

Pode indicar outras atitudes de condicionamento psicológico? Se sim, quais?

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

Muito obrigado pela colaboração.

LEO BROUWER - INQUÉRITO PARA INVESTIGAÇÃO

Esta entrevista insere-se no Projecto Educativo que conclui o Mestrado em Ensino da Música da UA, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho. A breve investigação debruça-se sobre a figura de Leo Brouwer enquanto pedagogo.

É com este intuito que venho solicitar a gentil colaboração dos que tiveram a oportunidade de encontrar e de se confrontar com o *maestro* num contexto de ensino, com o objectivo de traçar um perfil da personalidade e da influência de Leo Brouwer na pedagogia.

| | |
|--|---|
| Nome e Apelido: (Facultativo) | Aluno C |
| Idade na altura: | 26 |
| Situação académica/profissional na altura: | estudante/professor/outro: __estudante e professora |

1ª Parte: Parecer objectivo

- I. No caso de se lembrar, qual o material (peça/estudo) trabalhado?

El Decameron Negro

- II. Quais os aspectos técnicos trabalhados (assinalar com um X)?

| MÃO DIREITA | | MÃO ESQUERDA | |
|-------------|---|--------------|---|
| Harpejos | | Ligados | X |
| Som | X | Escalas | |
| Pulsção | | Extensões | |
| Acordes | X | Posições | |

Outros:

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

- III. Que aspectos musicais foram trabalhados (assinalar com um X)?

| | | | |
|---------|---|-------------|---|
| Forma | X | Fraseado | X |
| Análise | X | Transcrição | |
| Estilo | | Agógicas | |

| | | | |
|---------------|---|------------|--|
| Interpretação | X | Tonalidade | |
| Ornamentação | | | |

Outros: [Clique aqui para introduzir texto.](#)

- IV. De que modo o encontro com o *maestro* Leo Brouwer alterou e/ou enriqueceu a obra que estava a ser trabalhada?

O seu conhecimento profundo da obra e o seu vasto conhecimento musical e do instrumento, ajudaram à interpretação da obra. Para além disso, a sua rápida percepção de cada intérprete fazia com que facilmente percebesse as qualidades de cada um e o que cada um precisava ainda de trabalhar.

- V. Os ensinamentos e as técnicas sugeridas foram aplicadas? Se sim, com qual grau de sucesso?

Sim, com bastante sucesso.

- VI. A sua maneira de ver a música alterou-se a partir de então? Se sim, como?

Não. Chamou a atenção para alguns aspectos técnicos e reforçou aspectos que já trabalhava na época, no que diz respeito à sonoridade e à interpretação. No entanto, cada contacto que tive com cada músico foi condicionando e moldando sempre a minha forma de interpretar.

2ª Parte: Parecer subjectivo

- I. Ficou com a impressão de estar na presença de um compositor (X), de um guitarrista (X), de um director de orquestra (X), ou de um professor ([Clique aqui para introduzir texto.](#))? (Assinalar com um X)

- II. Fazendo um balanço da experiência, como definiria a sua postura como músico antes e depois do encontro com Leo Brouwer?

A minha postura não mudou, embora o encontro tenha enriquecido alguns aspectos da minha interpretação.

Em particular:

- a) O que é que Brouwer trouxe de novo à sua execução/interpretação?

Alguns aspectos técnicos, como a emissão dos acordes e o trabalho dos ligados ascendentes, na época; aspectos relativos à sonoridade, aumentando a gama de intensidades usada e levando mais longe determinados aspectos interpretativos.

- b) Sentiu no seu discurso alguma influência ou relacionamento com outras artes?

Não tenho uma memória nítida desse aspecto.

III. Em que medida sentiu o “autoritarismo magistral” do artista?

| | nada | pouco | muito | demasiado |
|--|------|-------|-------|-----------|
| Rigor | | | X | |
| Sentido de liberdade | | | X | |
| Consideração da iniciativa pessoal | | | X | |
| Pendor para imposição de gosto pessoal | | X | | |
| Encorajamento | | | X | |

Pode indicar outras atitudes de condicionamento psicológico? Se sim, quais?

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

Muito obrigado pela colaboração.

LEO BROUWER - INQUÉRITO PARA INVESTIGAÇÃO

Esta entrevista insere-se no Projecto Educativo que conclui o Mestrado em Ensino da Música da UA, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho. A breve investigação debruça-se sobre a figura de Leo Brouwer enquanto pedagogo.

É com este intuito que venho solicitar a gentil colaboração dos que tiveram a oportunidade de encontrar e de se confrontar com o *maestro* num contexto de ensino, com o objectivo de traçar um perfil da personalidade e da influência de Leo Brouwer na pedagogia.

| | |
|--|--|
| Nome e Apelido: (Facultativo) | Aluno D |
| Idade na altura: | 28/29 anos |
| Situação académica/profissional na altura: | estudante/professor/outro: __estudante e professor |

1ª Parte: Parecer objectivo

I. No caso de se lembrar, qual o material (peça/estudo) trabalhado?

A solo: Andante e Polonaise de N. Coste.

Em Duo: Toccata e Tarantella de Pierre Petit

II. Quais os aspectos técnicos trabalhados (assinalar com um X)?

| MÃO DIREITA | | MÃO ESQUERDA | |
|-------------|--------------------------|--------------|--------------------------|
| Harpejos | <input type="checkbox"/> | Ligados | <input type="checkbox"/> |
| Som | <input type="checkbox"/> | Escalas | <input type="checkbox"/> |
| Pulsação | <input type="checkbox"/> | Extensões | <input type="checkbox"/> |
| Acordes | <input type="checkbox"/> | Posições | <input type="checkbox"/> |

Outros:

Não foram referidas questões técnicas a corrigir.

III. Que aspectos musicais foram trabalhados (assinalar com um X)?

| | | | |
|---------|--------------------------|-------------|--------------------------|
| Forma | <input type="checkbox"/> | Fraseado | X |
| Análise | <input type="checkbox"/> | Transcrição | <input type="checkbox"/> |

| | | | |
|---------------|---|------------|--|
| Estilo | X | Agógicas | |
| Interpretação | X | Tonalidade | |
| Ornamentação | X | | |

Outros: Apenas em jeito informativo, lembro-me que a primeira frase de Brouwer após apresentarmos a Toccata (eu e o meu colega António Andrade) foi: “Alto nível técnico e artístico”. Foi obviamente incentivante para mim.

- IV. De que modo o encontro com o *maestro* Leo Brouwer alterou e/ou enriqueceu a obra que estava a ser trabalhada?

Foi interessante constatar a semelhança de ideias entre o Maestro e o meu Professor. Foi igualmente importante perceber a sua visão abrangente e multifacetada da Música e da Guitarra.

- V. Os ensinamentos e as técnicas sugeridas foram aplicadas? Se sim, com qual grau de sucesso?

Sim, com alto nível de sucesso.

- VI. A sua maneira de ver a música alterou-se a partir de então? Se sim, como?

Não muito pelo que já escrevi antes. Ganhei outro nível de confiança por perceber as semelhanças entre o que já fazia e o que pensava Brouwer.

2ª Parte: Parecer subjectivo

- I. Ficou com a impressão de estar na presença de um compositor (X), de um guitarrista (X), de um director de orquestra (X), ou de um professor (X)? (Assinalar com um X)

- II. Fazendo um balanço da experiência, como definiria a sua postura como músico antes e depois do encontro com Leo Brouwer?

Tal como já mencionei, o encontro não produziu grandes alterações pelas razões já expostas.

Em particular:

- a) O que é que Brouwer trouxe de novo à sua execução/interpretação?

Confiança e arrojo.

- b) Sentiu no seu discurso alguma influência ou relacionamento com outras artes?

Pintura: constante relação com imagem, luz, cor.

- III. Em que medida sentiu o “autoritarismo magistral” do artista?

| | nada | pouco | muito | demasiado |
|--|------|-------|-------|-----------|
| Rigor | | | X | |
| Sentido de liberdade | | | X | |
| Consideração da iniciativa pessoal | | | X | |
| Pendor para imposição de gosto pessoal | | X | | |
| Encorajamento | | | X | |

Pode indicar outras atitudes de condicionamento psicológico? Se sim, quais?

No ponto anterior não diria “autoritarismo” mas antes “autoridade”. Não vi outras atitudes que me condicionassem.

Muito obrigado pela colaboração.

LEO BROUWER - INQUÉRITO PARA INVESTIGAÇÃO

Esta entrevista insere-se no Projecto Educativo que conclui o Mestrado em Ensino da Música da UA, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho. A breve investigação debruça-se sobre a figura de Leo Brouwer enquanto pedagogo.

É com este intuito que venho solicitar a gentil colaboração dos que tiveram a oportunidade de encontrar e de se confrontar com o *maestro* num contexto de ensino, com o objectivo de traçar um perfil da personalidade e da influência de Leo Brouwer na pedagogia.

| | |
|--|---|
| Nome e Apelido: (Facultativo) | Aluno E |
| Idade na altura: | 27 (El Escorial) e 38 (Fafe) |
| Situação académica/profissional na altura: | estudante/professor/outro: __ Professor |

1ª Parte: Parecer objectivo

I. No caso de se lembrar, qual o material (peça/estudo) trabalhado?

***Duas peças para Duo de Guitarras: Música Incidental Campesina, de L. Brouwer e Suite Uruguaya de R. Barceló, na primeira vez, e Estudos 2 e 3 de R. Barceló, na 2ª vez.

II. Quais os aspectos técnicos trabalhados (assinalar com um X)?

| MÃO DIREITA | | MÃO ESQUERDA | |
|-------------|---|--------------|---|
| Harpejos | | Ligados | x |
| Som | x | Escalas | |
| Pulsação | | Extensões | |
| Acordes | x | Posições | |

Outros:

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

III. Que aspectos musicais foram trabalhados (assinalar com um X)?

| | | | |
|---------|---|-------------|---|
| Forma | x | Fraseado | x |
| Análise | x | Transcrição | |

| | | | |
|---------------|---|------------|---|
| Estilo | | Agógicas | x |
| Interpretação | x | Tonalidade | |
| Ornamentação | | | |

Outros: Destacou especialmente aspectos de dinâmica na sua obra e nas minhas peças originais, outras possibilidades expressivas.

- IV. De que modo o encontro com o *maestro* Leo Brouwer alterou e/ou enriqueceu a obra que estava a ser trabalhada?

Esclareceu certos fraseados e sugeriu repetições que não estavam na partitura publicada da sua obra, assim como deu bons conselhos sobre o equilíbrio dinâmico, nas peças para duas guitarras.

- V. Os ensinamentos e as técnicas sugeridas foram aplicadas? Se sim, com qual grau de sucesso?

Sim, com bons resultados.

- VI. A sua maneira de ver a música alterou-se a partir de então? Se sim, como?

O Brouwer transmitiu vários conceitos, claros e simples, apoiados na sua grande experiência em diferentes campos musicais, que marcaram bastante a minha maneira de ver a música para guitarra. Também abordou aspetos técnicos comuns de um pontos de vista diferente. É de destacar que não se limitava a dar uma aula individual, pelo contrário tirava partido de essa aula para comunicar conhecimentos úteis a todos os músicos presentes.

2ª Parte: Parecer subjectivo

- I. Ficou com a impressão de estar na presença de um compositor ([Clique aqui para introduzir texto.](#)), de um guitarrista ([Clique aqui para introduzir texto.](#)), de um director de orquestra ([Clique aqui para introduzir texto.](#)), ou de um professor (Na realidade, fiquei com a ideia de estar perante a um homem culto, excelente músico e comunicador, com uma visão ecléctica da música em geral, e uma enorme experiência)? (Assinalar com um X)

- II. Fazendo um balanço da experiência, como definiria a sua postura como músico antes e depois do encontro com Leo Brouwer?

Posso dizer que enriqueceu os meus conhecimentos artísticos e técnicos, e que os seus comentários estimulantes foram muito positivos também na minha vertente de compositor.

Em particular:

- a) O que é que Brouwer trouxe de novo à sua execução/interpretação?

Em particular, alguns recursos técnico-musicais, que facilitam a clareza da interpretação.

- b) Sentiu no seu discurso alguma influência ou relacionamento com outras artes?

Sim, até com as Artes Marciais orientais, pela sua filosofia do equilíbrio das energias, mas especialmente com a Literatura e o Cinema.

III. Em que medida sentiu o “autoritarismo magistral” do artista?

| | nada | pouco | muito | demasiado |
|--|------|-------|-------|-----------|
| Rigor | | x | | |
| Sentido de liberdade | | | x | |
| Consideração da iniciativa pessoal | | | x | |
| Pendor para imposição de gosto pessoal | | x | | |
| Encorajamento | | | x | |

Pode indicar outras atitudes de condicionamento psicológico? Se sim, quais?

Delicadeza exterior e firmeza interior.

Muito obrigado pela colaboração.

LEO BROUWER - INQUÉRITO PARA INVESTIGAÇÃO

Esta entrevista insere-se no Projecto Educativo que conclui o Mestrado em Ensino da Música da UA, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho. A breve investigação debruça-se sobre a figura de Leo Brouwer enquanto pedagogo.

É com este intuito que venho solicitar a gentil colaboração dos que tiveram a oportunidade de encontrar e de se confrontar com o *maestro* num contexto de ensino, com o objectivo de traçar um perfil da personalidade e da influência de Leo Brouwer na pedagogia.

| | |
|--|--|
| Nome e Apelido: (Facultativo) | Aluno F |
| Idade na altura: | 18 |
| Situação académica/profissional na altura: | estudante/professor/outro: __estudante |

1ª Parte: Parecer objectivo

I. No caso de se lembrar, qual o material (peça/estudo) trabalhado?

Dos temas populares cubanos (Brouwer); Torrija (Moreno Torroba)

II. Quais os aspectos técnicos trabalhados (assinalar com um X)?

| MÃO DIREITA | | MÃO ESQUERDA | |
|-------------|---|--------------|---|
| Harpejos | | Ligados | |
| Som | x | Escalas | |
| Pulsção | x | Extensões | x |
| Acordes | | Posições | x |

Outros:

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

III. Que aspectos musicais foram trabalhados (assinalar com um X)?

| | | | |
|---------|---|-------------|---|
| Forma | x | Fraseado | x |
| Análise | | Transcrição | |
| Estilo | x | Agógicas | x |

| | | | |
|---------------|---|------------|--|
| Interpretação | x | Tonalidade | |
| Ornamentação | | | |

Outros: [Clique aqui para introduzir texto.](#)

- IV. De que modo o encontro com o *maestro* Leo Brouwer alterou e/ou enriqueceu a obra que estava a ser trabalhada?

O encontro foi uma importante chamada de atenção sobre a importância da qualidade do som, exploração tímbrica e sobre a necessidade de um fraseio adequado.

- V. Os ensinamentos e as técnicas sugeridas foram aplicadas? Se sim, com qual grau de sucesso?

Sim. Pouco a pouco os conceitos de fraseio e exploração tímbrica foram sendo incorporados na minha forma de tocar.

- VI. A sua maneira de ver a música alterou-se a partir de então? Se sim, como?

Sim. O encontro pessoal com a figura do guitarrista-compositor foi bastante marcante na minha forma de ver a música. Foi o princípio da consciência que a música é um organismo vivo, moldável e íntimo.

2ª Parte: Parecer subjectivo

- I. Ficou com a impressão de estar na presença de um compositor ([Clique aqui para introduzir texto.](#)), de um guitarrista ([Clique aqui para introduzir texto.](#)), de um director de orquestra ([Clique aqui para introduzir texto.](#)), ou de um professor (É difícil separar as facetas da personalidade musical. Num contexto de Professor-Aluno todas as capacidades como guitarrista, compositor estão presentes.)? (Assinalar com um X)

- II. Fazendo um balanço da experiência, como definiria a sua postura como músico antes e depois do encontro com Leo Brouwer?

A minha postura vai-se construindo com encontros quotidianos. No caso do Leo Brouwer, foi o papel vivo de guitarrista-compositor (na linha de todos os vihuelistas, aluadistas, guitarristas de Jazz) que causou mais impacto. O facto de tocar a sua própria música, independentemente, de se gostar ou não, foi para mim uma revelação.

Em particular:

- a) O que é que Brouwer trouxe de novo à sua execução/interpretação?

Cuidado constante com a forma de produzir o som.

b) Sentiu no seu discurso alguma influência ou relacionamento com outras artes?

Não consigo precisar. Recordo a sua facilidade de improvisar ao piano e de falar de uma forma constante em música para filmes.

III. Em que medida sentiu o “autoritarismo magistral” do artista?

| | nada | pouco | muito | demasiado |
|--|------|-------|-------|-----------|
| Rigor | | | x | |
| Sentido de liberdade | | | x | |
| Consideração da iniciativa pessoal | | | x | |
| Pendor para imposição de gosto pessoal | | x | | |
| Encorajamento | | | x | |

Pode indicar outras atitudes de condicionamento psicológico? Se sim, quais?

Não.

Muito obrigado pela colaboração.

LEO BROUWER - INQUÉRITO PARA INVESTIGAÇÃO

Esta entrevista insere-se no Projecto Educativo que conclui o Mestrado em Ensino da Música da UA, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho. A breve investigação debruça-se sobre a figura de Leo Brouwer enquanto pedagogo.

É com este intuito que venho solicitar a gentil colaboração dos que tiveram a oportunidade de encontrar e de se confrontar com o *maestro* num contexto de ensino, com o objectivo de traçar um perfil da personalidade e da influência de Leo Brouwer na pedagogia.

| | |
|--|--|
| Nome e Apelido: (Facultativo) | Aluno G |
| Idade na altura: | Entre os 33 e os 40 anos |
| Situação académica/profissional na altura: | estudante/professor/outro: __Professor de guitarra e estudante de composição |

1ª Parte: Parecer objectivo

I. No caso de se lembrar, qual o material (peça/estudo) trabalhado?

***Como aluno de guitarra: Per Suonare a Tre – Leo Brouwer (Gtra, Viola e flauta)

Como aluno de guitarra e composição: Estudo Numerus Nove – José Mesquita Lopes, Glosa sobre um tema de Teresa – José Mesquita Lopes

Como aluno de Composição: Passeios da Cidade (Orquestra, Coro e Percussão) – J.

Mesquita Lopes, Ecos da Eternidade (Ensemble de Guitarras), Sol y Aire (Trio de guitarras)

II. Quais os aspectos técnicos trabalhados (assinalar com um X)?

| MÃO DIREITA | | MÃO ESQUERDA | |
|-------------|---|--------------|---|
| Harpejos | X | Ligados | X |
| Som | X | Escalas | |
| Pulsação | | Extensões | |
| Acordes | X | Posições | |

Outros:

Exercícios de aquecimento da mão esquerda (todos os dedos, ex: escala cromática em oitavas)

III. Que aspectos musicais foram trabalhados (assinalar com um X)?

| | | | |
|---------------|---|-------------|---|
| Forma | X | Fraseado | X |
| Análise | X | Transcrição | |
| Estilo | X | Agógicas | X |
| Interpretação | X | Tonalidade | X |
| Ornamentação | X | | |

Outros: Expressão que envolve a sua linguagem atonal e aleatória nos anos setenta. Foi trabalhada também a interacção de conjunto dos 3 instrumentos, tendo o compositor tocado ao piano as partes de viola e flauta (parcialmente) mas de uma maneira elucidativa e eficaz.

IV. De que modo o encontro com o *maestro* Leo Brouwer alterou e/ou enriqueceu a obra que estava a ser trabalhada?

Primeiro com a autoridade de ser o autor, de saber o que quer, e de saber o que podem ser interpretações diversas. Confirmou-me alguns conhecimentos e tirou-me várias pequenas dúvidas que a obra me suscitava (dando-me a conhecer alguns limites de liberdade que a obra sugere)

V. Os ensinamentos e as técnicas sugeridas foram aplicadas? Se sim, com qual grau de sucesso?

Claro que tudo o que sugeriu foi testado na prática com sucesso. No caso do *Per Suonare a Tre* deu origem a que estresse a obra poucos anos depois no Festival Internacional de Guitarra de Leiria. É uma das obras que mais gosto deste compositor, pareceu-me que o público gostou da obra e da interpretação.

VI. A sua maneira de ver a música alterou-se a partir de então? Se sim, como?

Sempre que estamos na presença de um compositor, existem alterações (novas perspectivas) na maneira de “ver” uma obra. Não só comecei a perceber melhor esta obra em concreto, mas grande parte do universo composicional do compositor (pois este não se limitou a falar da obra em concreto)

2ª Parte: Parecer subjectivo

I. Ficou com a impressão de estar na presença de um compositor (X), de um guitarrista (X), de um director de orquestra (X), ou de um professor (X)? (Assinalar com um X)

- II. Fazendo um balanço da experiência, como definiria a sua postura como músico antes e depois do encontro com Leo Brouwer?

A minha postura continuou a ser a mesma. Fiquei a perceber também melhor as ideias composicionais e guitarrísticas usadas pelo Maestro. Como professor tem aquilo que qualquer aluno latino (só?) necessita, calor, amizade, conhecimento e prazer no trabalho que se faz.

Em particular:

- a) O que é que Brouwer trouxe de novo à sua execução/interpretação?

À execução pouco mais, à execução das obras dele vários detalhes que seria impossível mencionar aqui todos. À interpretação vários aspectos, mas principalmente a procura de outras obras de outros compositores que também o influenciaram. (Beethoven, Stravinsky, Bartok, Manuel de Falla, Ligeti, etc.

- b) Sentiu no seu discurso alguma influência ou relacionamento com outras artes?

Claro, directamente com a pintura (Paul Klee, etc), com a arquitectura e a pintura (série de ouro ao longo de vários séculos). Também com a ciência e as novas descobertas atómicas da nano estrutura do cosmos. Enfim, partes da ligação global do conhecimento humano.

- III. Em que medida sentiu o “autoritarismo magistral” do artista?

| | nada | pouco | muito | demasiado |
|--|------|-------|-------|-----------|
| Rigor | | | X | |
| Sentido de liberdade | X | | | |
| Consideração da iniciativa pessoal | | X | | |
| Pendor para imposição de gosto pessoal | | X | | |
| Encorajamento | X | | | |

Pode indicar outras atitudes de condicionamento psicológico? Se sim, quais?

O único condicionamento é criado por nós, os seus alunos, não por ele, porque põe (tenta por) os alunos à vontade. O Rigor musical e técnico poderá só atrapalhar a quem não estiver presente de espírito aberto às novas ideias e não sentir a vontade com que o ser humano Leo Brouwer nos está a querer ajudar a descobrir. Claro que tocar num Curso em que estão presentes muitos dos melhores guitarristas portugueses poderá exercer (exerceu) alguma pressão. Quanto ao compositor só não ajuda mais se não puder! Obrigado Maestro.

Muito obrigado pela colaboração.

Aluno H – Professor de guitarra, educação musical e advogado.

Frequentei o curso de L.Brouwer como assistente, com receio, aquando a inscrição no mesmo, que só pudesse comparecer umas poucas de vezes devido à minha vida profissional na altura.

No entanto, em pleno curso consegui conciliar tudo de forma a que acabei por frequentá-lo com uma frequência perto dos 100%.

De qualquer modo, a frequência teve de ser feita como assistente/ouvinte tal como constava na inscrição inicial.

1ª parte

1-- Lembro-me de que foram trabalhadas obras/estudos muito abrangentes – desde as mais básicas (alunos nos primeiros graus), às mais exigentes – pelo variado tipo de alunos que frequentaram.

Exemplos- Prelúdio em ré - de J.S.Bach, Decameron Negro, Estudos Simples, - de Brouwer...etc

2—aspectos trabalhados – todos os dos quadros II e III à excepção da “transcrição” (pelo menos não me lembro de ter sido focada)

IV – O curso com L.Brouwer foi das lições mais ricas que tive enquanto assistente/executante em relação à intervenção desse mestre com todos os inscritos, pela abrangência de pontos abordados ao nível da técnica musical e guitarrística, interpretação/expressividade, cheia de riqueza, clareza de explicação e enorme sabedoria. Brouwer é a Música personalizada

Lembro-me igualmente que L.Brouwer ouviu uma obra da autoria do Prof. Ricardo Barceló, tocada por este mesmo guitarrista, tendo-a analisado sob ponto de vista formal e composicional tendo tecido largos elogios à obra e ao autor.

Lembro-me que eu próprio “interpelei” Brouwer sobre, entre outras coisas pontuais, aspectos da ornamentação - ao nível da execução e interpretação nos vários períodos estilísticos... e de aspectos de metodologia de trabalho dos grandes guitarristas com quem o mestre trabalhou e teve vivência muito próxima (John Williams, Irmãos Assad, Barrueco, etc)

V – O curso foi levado a sério pela grande maioria dos participantes, tendo-se revelado de contributo de enorme evolução para a generalidade.

VI – Não houve verdadeiramente uma mudança. Houve sim um grande enriquecimento na minha performance musical e guitarrística a após a frequência do curso.

2ª parte –

Leo Brouwer não dirigiu nenhuma orquestra no curso. Contudo vivenciei essa sua actividade desse mestre em vários concertos que vi ao vivo, nos quais foram solistas grandes guitarristas,

Barrueco, Cotsiolis, Eduardo Isaac ... quer em obras do mestre quer noutras – caso do Concerto de Aranjuez.

Como maestro é sublime, resultado da sua enorme sabedoria e experiência.

Como compositor é um génio.

Como professor é a Música personificada, que se espalha de forma fluida, natural e entusiástica, através das suas intervenções para com os executantes ou intervenientes que o interrogam com questões.

Apesar do seu problema físico no dedo médio da mão direita que o impede de ser um guitarrista concertista, Brouwer é um guitarrista de topo na percepção de todas as questões técnicas, estilísticas e interpretativas. Só está impedido de dar concertos.

L.Brouwer foi a personificação de todos esses elementos no curso.

II – Contribuiu para o meu enriquecimento numa perspectiva de ver a execução guitarrística numa vertente técnica, estilística, na exigência aos aspectos da forma, composição e visão orquestral.

- a) Uma visão global e inter-activa de todos os elementos que expus no ponto II.
- b) Brouwer tem sempre pontos de contacto com outras formas de arte e até das ciências – caso da pintura (a que está intrinsecamente ligado), da arquitectura e da matemática.

III – Apesar do rigor que vi nas suas intervenções, a sua acção primou pelos aspectos da liberdade enquanto visão possível estético-artístico nas interpretações e técnicas guitarrísticas, valorização da iniciativa pessoal e personalidade artística e grande encorajamento .

LEO BROUWER - INQUÉRITO PARA INVESTIGAÇÃO

Esta entrevista insere-se no Projecto Educativo que conclui o Mestrado em Ensino da Música da UA, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho. A breve investigação debruça-se sobre a figura de Leo Brouwer enquanto pedagogo.

É com este intuito que venho solicitar a gentil colaboração dos que tiveram a oportunidade de encontrar e de se confrontar com o *maestro* num contexto de ensino, com o objectivo de traçar um perfil da personalidade e da influência de Leo Brouwer na pedagogia.

| | |
|--|---|
| Nome e Apelido: (Facultativo) | Clique aqui para introduzir texto. |
| Idade na altura: | Clique aqui para introduzir texto. |
| Situação académica/profissional na altura: | estudante/professor/outro: __Clique aqui para introduzir texto. |

1ª Parte: Parecer objectivo

- I. No caso de se lembrar, qual o material (peça/estudo) trabalhado?

- II. Quais os aspectos técnicos trabalhados (assinalar com um X)?

| MÃO DIREITA | | MÃO ESQUERDA | |
|-------------|--------------------------|--------------|--------------------------|
| Harpejos | <input type="checkbox"/> | Ligados | <input type="checkbox"/> |
| Som | <input type="checkbox"/> | Escalas | <input type="checkbox"/> |
| Pulsação | <input type="checkbox"/> | Extensões | <input type="checkbox"/> |
| Acordes | <input type="checkbox"/> | Posições | <input type="checkbox"/> |

Outros:

Clique aqui para introduzir texto.

- III. Que aspectos musicais foram trabalhados (assinalar com um X)?

| | | | |
|---------|--------------------------|-------------|--------------------------|
| Forma | <input type="checkbox"/> | Fraseado | <input type="checkbox"/> |
| Análise | <input type="checkbox"/> | Transcrição | <input type="checkbox"/> |
| Estilo | <input type="checkbox"/> | Agógicas | <input type="checkbox"/> |

| | | | |
|---------------|--|------------|--|
| Interpretação | | Tonalidade | |
| Ornamentação | | | |

Outros: [Clique aqui para introduzir texto.](#)

- IV. De que modo o encontro com o *maestro* Leo Brouwer alterou e/ou enriqueceu a obra que estava a ser trabalhada?

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

- V. Os ensinamentos e as técnicas sugeridas foram aplicadas? Se sim, com qual grau de sucesso?

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

- VI. A sua maneira de ver a música alterou-se a partir de então? Se sim, como?

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

2ª Parte: Parecer subjectivo

- I. Ficou com a impressão de estar na presença de um compositor ([Clique aqui para introduzir texto.](#)), de um guitarrista ([Clique aqui para introduzir texto.](#)), de um director de orquestra ([Clique aqui para introduzir texto.](#)), ou de um professor ([Clique aqui para introduzir texto.](#))? (Assinalar com um X)

- II. Fazendo um balanço da experiência, como definiria a sua postura como músico antes e depois do encontro com Leo Brouwer?

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

Em particular:

- a) O que é que Brouwer trouxe de novo à sua execução/interpretação?

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

- b) Sentiu no seu discurso alguma influência ou relacionamento com outras artes?

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

- III. Em que medida sentiu o “autoritarismo magistral” do artista?

| | nada | pouco | muito | demasiado |
|----------------------|------|-------|-------|-----------|
| Rigor | | | | |
| Sentido de liberdade | | | | |

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| Consideração da iniciativa pessoal | | | | |
| Pendor para imposição de gosto pessoal | | | | |
| Encorajamento | | | | |

Pode indicar outras atitudes de condicionamento psicológico? Se sim, quais?

[Clique aqui para introduzir texto.](#)

Muito obrigado pela colaboração.