



Paulo André Ferreira
Margaça

CULTURAS NA GUITARRA – FLAMENCO



**Paulo André Ferreira
Margaça**

CULTURAS NA GUITARRA – Flamenco

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

Agradecimentos

Aos meus pais, Carlos e Rosália que, além de todo sacrifício para o meu crescimento e educação, me deram os ingredientes essenciais para esta caminhada: a vida, o amor e o rumo.

Ao meu irmão, Dário, pelo amor e companheirismo compartilhados.

À minha mulher, namorada e melhor amiga Sandra, pelo incentivo na busca deste objectivo, pelo incansável apoio e confiança renovada diariamente e por tudo aquilo que, inúmeras vezes, deixei de lhe dar...

À minha filha, Vitória, que juntamente com a minha mulher são o meu grande suporte emocional.

A todos os meus Professores porque foram os responsáveis pela construção das bases que me permitem evoluir a nível académico, profissional e pessoal.

Ao meu orientador, Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, pela pertinência das suas observações, críticas, sugestões, ensinamentos, disponibilidade, amizade e confiança.

Aos meus alunos, porque eles são realmente a razão pela qual eu me sinto uma pessoa válida para a sociedade ao ter oportunidade de contribuir para o seu crescimento intelectual e emocional e porque de forma directa e indirecta colaboraram para a realização deste trabalho.

o júri

presidente

Prof. Doutor Pedro João Agostinho Figueiredo Rodrigues
assistente convidado da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Ricardo Iván Barceló Abeijón
professor auxiliar convidado da Universidade do Minho

Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Ao Professor Doutor Paulo Vaz de Carvalho pelo seu constante apoio e orientação.

Aos alunos que se inscreveram neste projecto educativo porque só com o seu esforço e dedicação foi possível alcançar todos os objectivos projectados inicialmente.

A todas as pessoas que colaboraram para que a realização deste trabalho fosse possível.

palavras-chave

Flamenco, guitarra flamenca, toque, baile, cante jondo, jaleo, palo, downstroke, upstroke, punteado, rasgueado, golpe, polegar, trémolo flamenco e alzapúa.

resumo

O presente trabalho, integrado no âmbito do Mestrado em Música para o Ensino Vocacional da Universidade de Aveiro, pretende confrontar um grupo de alunos de guitarra clássica do ensino oficial com o Flamenco, cultura estranha ao universo em que se insere o repertório da guitarra clássica. Tal projecto não pretende substituir os conteúdos do ensino regular mas, simplesmente, incentivar o contacto dos estudantes de guitarra clássica com outro género musical, bem como avivar o interesse das instituições oficiais pela implementação de outras culturas musicais no percurso académico dos alunos.

O documento de apoio ao trabalho é composto por:

- a) Apresentação histórica que engloba a etimologia da palavra Flamenco, as origens do Flamenco, a história do Flamenco e principais géneros e suas características;
- b) Compilação e demonstração de técnicas guitarrísticas flamencas (punteado, rasgueado, golpe, técnica do polegar, trémolo flamenco, alzapúa, entre outras);
- c) Descrição do modo como foram implementados todos os conteúdos programáticos durante o projecto educativo, e das estratégias adoptadas para ultrapassar as dificuldades dos alunos.

keywords

Flamenco, guitarra flamenca, toque, baile, cante jondo, jaleo, palo, downstroke, upstroke, punteado, rasgueado, golpe, polegar, trémolo flamenco e alzapúa.

abstract

The following work integrated into the framework of the Master's degree in Music for the Vocational Education, of the University of Aveiro, wants to confront a group of classical guitar students from the official teaching with Flamenco, strange culture to the world in which the classical guitar repertoire is inserted. This project does not intend to replace the contents of the general education, but simply to encourage the contact between classical guitar students and another genre, as well as revive the interest of the state institutions for the implementation of other musical cultures in the students' course.

The document to support the work consists of:

- a) Historical presentation that includes the etymology of the word Flamenco, the origins of Flamenco, Flamenco history and the main genres and their characteristics;
- b) Compilation and demonstration of Flamenco Guitar techniques (punteado, rasgueado, golpe, thumb technique, flamenco tremolo, alzapúa, among others),
- c) Description of how all the syllabuses have been implemented during the educational project and the adopted strategies to overcome students' difficulties.



Universidade de Aveiro

CULTURAS NA GUITARRA

FLAMENCO

Este projecto educativo integra-se no plano curricular do Mestrado em Música para o Ensino Vocacional da Universidade de Aveiro, frequentado por Paulo André Ferreira Margaça sob a direcção do Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho.

Aveiro
Dezembro 2011

Índice

<i>Reflexão prévia</i>	7
<i>Nota Prévia</i>	8
<i>Capítulo I</i>	11
Apresentação do projecto educativo: <i>Culturas na Guitarra - Flamenco</i>	13
<i>Capítulo II (Planificações das sessões)</i>	25
<i>A. Primeira Fase</i>	27
1. Jornada de 21 de Dezembro (Planificação da sessão I)	29
a. Etimologia da Palavra “Flamenco”	29
b. Origens do Flamenco	30
c. Comentário	36
2. Jornada de 21 de Dezembro (Planificação da sessão II)	38
a. Posições na Guitarra Flamenca	39
b. Simbologia de acção na Guitarra Flamenca	40
c. Punteado	41
d. Rasgueado	42
3. Jornada de 21 de Dezembro (Planificação da sessão III)	44
a. Estudio por Soleá de G. Graf-Martinez	44
4. Jornada de 22 de Dezembro (Planificação da sessão I)	45
a. Palmas	46
b. Compassos Flamencos	46
c. Principais Géneros	48
d. Principais escolas flamencas	52
5. Jornada de 22 de Dezembro (Planificação da sessão II)	53
a. Rasgueado Tradicional	54
b. Rasgueado Moderno	55
6. Jornada de 22 de Dezembro (Planificação da sessão III)	57
a. Estudio por Soleá de G. Graf-Martinez	57

<i>B. Segunda Fase</i>	58
1. Jornada de 29 de Março (Planificação da sessão I)	60
a. História Flamenca	60
2. Jornada de 29 de Março (Planificação da sessão II)	73
a. Rasgueado triplo	74
b. Golpe com o anelar	75
c. Golpe com o médio	77
d. Golpe com o médio + anelar	77
e. Golpe com o polegar	78
3. Jornada de 29 de Março (Planificação da sessão III)	79
a. Sencillos I (Tangos)	79
b. Estudio por Soleá de G. Graf-Martinez	80
4. Jornada de 30 de Março (Planificação da sessão I)	81
a. Golpe com a mão	82
b. Rumba – Compás I de G. Graf-Martinez	82
5. Jornada de 30 de Março (Planificação da sessão II)	83
a. Rumba – Compás II de G. Graf-Martinez	83
b. Rumba – Compás III de G. Graf-Martinez	84
c. Soleá – Compás com Tresillo I de G. Graf-Martinez	84
6. Jornada de 30 de Março (Planificação da sessão III)	85
a. Polegar	86
b. Naino II (Tangos) de G. Graf-Martinez	87
c. Estudio por Soleá de G. Graf-Martinez	88
<i>C. Terceira Fase</i>	89
1. Jornada de 28 de Junho (Planificação da sessão I)	90
2. Jornada de 30 de Junho (Planificação da sessão II)	106
3. Jornada de 05 de Julho (Planificação da sessão III)	114
4. Jornada de 07 de Julho (Planificação da sessão IV)	116
5. Jornada de 12 de Julho (Planificação da sessão V)	117
6. Jornada de 13 de Julho (Planificação da sessão VI)	118
a. Trémolo Flamenco	118
b. Alzapúa	119
c. Exercícios complementares	120
7. Jornada de 14 de Julho (Planificação/relatório da sessão VII)	127

<i>Capítulo III</i>	129
<i>A. Primeira Fase</i>	131
1. Jornada de 21 de Dezembro (Relatório da sessão I)	131
2. Jornada de 21 de Dezembro (Relatório da sessão II)	133
3. Jornada de 21 de Dezembro (Relatório da sessão III)	136
4. Jornada de 22 de Dezembro (Relatório da sessão I)	137
5. Jornada de 22 de Dezembro (Relatório da sessão II)	139
6. Jornada de 22 de Dezembro (Relatório da sessão III)	141
7. Balanço da Primeira Fase	142
<i>B. Segunda Fase</i>	147
1. Jornada de 29 de Março (Relatório da sessão I)	147
2. Jornada de 29 de Março (Relatório da sessão II)	148
3. Jornada de 29 de Março (Relatório da sessão III)	151
4. Jornada de 30 de Março (Relatório da sessão I)	152
5. Jornada de 30 de Março (Relatório da sessão II)	154
6. Jornada de 30 de Março (Relatório da sessão III)	156
7. Balanço da Segunda Fase	157
<i>C. Terceira Fase</i>	162
1. Jornada de 28 de Junho (Relatório da sessão I)	162
2. Jornada de 30 de Junho (Relatório da sessão II)	164
3. Jornada de 05 de Junho (Relatório da sessão III)	168
4. Jornada de 07 de Julho (Relatório da sessão IV)	170
5. Jornada de 12 de Julho (Relatório da sessão V)	172
6. Jornada de 13 de Julho (Relatório da sessão VI)	174
7. Balanço da Terceira Fase	181
 <i>Capítulo IV</i>	 185
Concerto Final	187
 <i>Capítulo V</i>	 193
Análise Crítica	195
 <i>Bibliografia</i>	 199

Reflexão prévia

O projecto educativo previsto no final do Curso Mestrado em Música para o Ensino Vocacional é, um período de uma prática de extensão e aplicação experimental de conhecimentos adquiridos. Como tal, serve, complementarmente, de campo de observação da competência dos estagiários na criação e implementação de um projecto educativo.

Este curso forma futuros professores, com diferentes perfis, consequência natural das suas personalidades, dos seus percursos académicos e artísticos, que terão reflexo na sua futura actividade docente. Na minha opinião, este momento académico deverá servir para exprimir a individualidade de cada estagiário, oferecendo-lhe um quadro crítico, com o objectivo principal de potenciar e aperfeiçoar as suas capacidades pedagógicas e organizativas.

Pessoalmente, pelo facto de possuir alguma experiência pedagógica (lecciono há 12 anos), o meu projecto educativo representa a continuação de um percurso já iniciado, mas com uma grande diferença: desta vez vou aproveitar a experiência artística e de docência do Prof. Doutor Paulo Vaz de Carvalho que pode detectar lacunas nos meus exercícios.

Uma das minhas expectativas em relação a este projecto educativo é poder aprender e interagir com profissionais de experiência sólida; penso, por isso, que será uma prática docente enriquecedora, no domínio da formação pessoal, da aprendizagem do instrumento (postura, técnica, leitura, repertório, etc.) e da planificação de técnica e de repertório a distribuir a cada aluno.

Termino com o desejo de ver concretizadas todas as minhas expectativas e, sobretudo, com a vontade de corresponder às expectativas do meu orientador e dos meus futuros alunos.

Nota Prévía

Local

O local escolhido para a realização do projecto educativo foi o Conservatório Regional de Música de Vila Real, que em traços gerais, é um conservatório novo, com uma arquitectura de referência, com condições logísticas muito boas, com salas devidamente equipadas e dois auditórios; o auditório número um possui equipamento permanente de áudio, luz, projecção e está preparado para efectuar captações ao vivo. Portanto, uma escola com excelentes condições para leccionar e/ou realizar actividades/concertos.

Alunos participantes

No âmbito do projecto educativo implementado durante o ano lectivo 2009/2010 no Conservatório Regional de Música de Vila Real, tivemos ensejo de trabalhar com os seguintes alunos de iniciação, 1º e 2º Graus: Luís Gaspar (Iniciação), Catarina Mourão (1ºGrau), Guilherme Rodrigues (externo, equivalente a um 1ºGrau), Diogo Costa (2º Grau), Catarina Dinis (2ºGrau), João Gonçalves (2ºGrau), Armando Capela (2ºGrau), Ilda Branco (2ºGrau) e Guilherme Melo (2ºGrau).

A prática pedagógica, em três fases distintas, consistiu, não só na planificação e leccionação das aulas a estes alunos, mas também na organização de um concerto público final preenchido por actuações dos alunos em grupo e/ou individualmente. Nele se expuseram os seguintes conteúdos técnicos da guitarra flamenca abordados neste projecto educativo: punteado, rasgueado moderno, golpe com o anelar, golpe com a mão, técnica do polegar.

A concretização deste trabalho apoiou-se, designadamente, na pesquisa e consulta bibliográfica. A investigação realizada não recorreu só a fontes primárias, no entanto, é constituída por citações e resumos de bibliografia sobre matéria alvo. O presente trabalho não pretende ser um livro de investigação, mas sim de divulgação, não se destinando, por isso, a ser consultado por investigadores mas a proporcionar sugestões de roteiro de

aprendizagem a comunidades de iniciantes.

Assim se explica a ausência de referência pormenorizada à fonte bibliográfica de cada informação contida nos textos. Paralelamente à pesquisa bibliográfica, foram recolhidos dados através de antologias em formato vídeo e em sites.

As planificações contemplam os itens constituintes do trabalho técnico e musical a realizar com os alunos. As opções nelas contidas tiveram como condicionantes:

- a. O nível verificado num teste diagnóstico realizado a todos os alunos na primeira fase;
- b. O meu percurso académico, como estudante de Guitarra Clássica e como aluno de um curso vocacionado para o ensino artístico;
- c. A minha experiência na área docente.

A maior parte desta tese foi elaborada antes de ser decretada a adesão da Universidade de Aveiro ao acordo ortográfico, pelo que nela não se respeitará esta nova convenção.

Para facilitar a leitura do documento foram colocados os elementos pela ordem que se segue:

a. Capítulo I (Apresentação do projecto educativo) - explicação do intuito deste projecto educativo.

b. Capítulo II (Exposição das três fases e caderno de apoio às sessões) - Exposição das planificações das três fases do projecto educativo. Nela se descreve a matéria trabalhada com os alunos durante o projecto educativo: a referência aos povos que estão relacionados com a origem do Flamenco, a história desta cultura, os géneros musicais flamencos mais comuns, as várias posições na guitarra flamenca e alguns símbolos específicos. Também aborda as escalas e harmonias mais utilizadas no flamenco, as várias escolas flamencas, o metrónomo flamenco e todos os exercícios técnicos da guitarra flamenca trabalhados nas sessões.

c. Capítulo III (Apresentação do concerto final) - Descrição do concerto final com referência aos seus participantes e programa.

d. Capítulo IV (Exposição dos relatórios das sessões do projecto educativo) - Enunciado de todas as dificuldades dos alunos nas sessões e quais as estratégias adoptadas para as superar.

e. Capítulo V (Análise crítica) – Considerações sobre a escola, a prática docente com os alunos e a orientação científico-pedagógica.

O grau de adesão dos alunos ao projecto educativo manifesta-se no vídeo do concerto final (o concerto encontra-se na pasta concerto final do DVD em anexo).

Capítulo I

(Apresentação do projecto educativo.)

Capítulo I

Culturas na Guitarra - Flamenco

Aquando da escolha do presente tema, foram considerados alguns factores de interesse: a transmissão da cultura musical flamenca é pouco significativa em Portugal; este tema não é abordado ao longo do plano curricular implementado nos conservatórios de música; as técnicas flamencas complementam a formação dos alunos de guitarra clássica; o projecto proporciona aos alunos o contacto com outro estilo musical e consequentemente amplia a sua formação artística promovendo e incentivando o estudo do instrumento.

Assinala-se que o repertório original e transcrito para guitarra clássica oferece as possibilidades de exercício de actividade de concertista, participação em grupos de música de câmara (ex: guitarra e flauta, guitarra e violino, orquestra de guitarras, etc.) e de adaptação a estilos musicais distintos (ex: Música Clássica, Flamenco, Bossa Nova, etc.), entre outras; por isso grande parte dos alunos, no seu percurso académico, toma contacto somente com algumas possibilidades que o seu instrumento lhe confere, contribuindo este projecto educativo para estimular o jovem guitarrista a conhecer esta realidade ou informá-lo e despertá-lo para esta realidade.

Normalmente, os alunos crescem, como executantes e como músicos, preocupados em cumprirem os programas adoptados pelos conservatórios. Durante a sua formação académica são confrontados, por via de regra, só com a música erudita e participam em audições ao longo do ano lectivo. Usualmente não conhecem outros estilos musicais que podem ser executados no seu instrumento (ex: Flamenco, Bossa Nova, Música Celta, Folk e Country).

A implementação deste projecto educativo pode ajudar a combater esta lacuna.

Apesar de existirem inúmeros casos de workshops ou master classes nos conservatórios e academias, é difícil encontrar casos de regularidade suficiente para criarem uma verdadeira familiaridade do aluno com outras culturas musicais. Em Portugal, nenhum conservatório ou academia implementa, oficialmente, no percurso curricular dos seus alunos disciplinas prática/teóricas de culturas alternativas. Portanto, só é possível ter contacto com outras culturas numa escola privada ou em regime particular.

O estudo do flamenco, faz-se em algumas escolas em Portugal: Dançarte Academia de Dançalocal, Escola de Flamenco e Sevilhanas Sofia Abraços, Escola Flamenca, Escola de Flamenco Marta Chasqueira, Pro.Dança, entre outras. No entanto, são poucas as que proporcionam o contacto com a guitarra flamenca, a Escola Flamenco Xavier Llonch, a Academia de Música de Oeiras ou a Escola de Jazz do Porto são dos poucos exemplos que se pode encontrar.

O ensino do Flamenco em Espanha

Em Espanha, o acesso à cultura flamenca é idêntico, ou seja, só é possível contactar com esta cultura em escolas privadas porque, oficialmente, não há disciplinas de flamenco nos conservatórios ou nas universidades. No entanto, a Espanha distingue-se por possuir um número elevado de escolas ou academias privadas de flamenco.

O Flamenco é uma das manifestações mais representativas da cultura espanhola, nomeadamente Andaluza, por isso, devia ser incluída nos percursos académicos dos alunos do Conservatórios ou das Universidades como uma fonte de reflexão sobre o passado e o presente da Espanha. Não há nenhuma disciplina de Flamenco na Universidade de Granada, Córdova, Sevilha ou de Málaga, o que se pode encontrar são "sessões de Flamenco", na extensão Universitária.

Nos "Cursos para Estrangeiros" da Universidade de Málaga, é possível contactar com a arte flamenca. *Antropologia Cultural: Flamenco* foi o nome que atribuíram a este curso opcional e é constituído pelos seguintes conteúdos programáticos:

Curso Básico de Folclore e Flamenco Andaluz:

Unidade 1: Introdução e objectivos.

Unidade 2: Introdução geral.

Unidade 3: Conceito geral do folclore.

Unidade 4: O que é o flamenco.

Unidade 5: Folclore e flamenco.

Unidade 6: Cantes Pré-flamencos.

Unidade 7: Folclore da Andaluzia.

Unidade 8: Folclore na literatura de Andaluzia.

Unidade 9: Festivais, Feiras e Romarias.
Unidade 10: Religiosidade Popular.
Unidade 11: A música da Andaluzia.
Unidade 12: Conceitos gerais de musicologia.
Unidade 13: Origens do flamenco.
Unidade 14: Estrutura dos *cantes* flamencos.
Unidade 15: Cantes flamencos.
Unidade 16: Cantes sem guitarra.
Unidade 17: A métrica do canto flamenco.
Unidade 18: A voz no flamenco.
Unidade 19: Cantes em compasso ternário 1.
Unidade 20: Os cafés cantantes.
Unidade 21: Cantes em compassos mistos.

Curso Avançado de Folclore e Flamenco Andaluz:

Unidade 1: Apresentação.
Unidade 2: Introdução geral.
Unidade 3: O vinho no folclore e flamenco.
Unidade 4: Cante e Toros.
Unidade 5: Cantes Pré-flamencos: mulheres temporárias...
(II).
Unidade 6: Literatura Popular.
Unidade 7: Cantes derivados do folclore galego-asturiense.
Unidade 8: Filosofia popular: provérbios.
Unidade 9: As superstições populares andaluzes.
Unidade 10: O folclore nos contos populares da Andaluzia.
Unidade 11: Catarse flamenca.
Unidade 12: Quejío flamenco.
Unidade 13: Cantes em compasso binário.
Unidade 14: Ritmo, compassos e palmas.
Unidade 15: Cantes derivados do fandango.
Unidade 16: A guitarra flamenca.
Unidade 17: O flamenco na literatura.
Unidade 18: O flamenco nos escritores estrangeiros.
Unidade 19: Flamenquismo e anti-flamenquismo na
Geração de 98.

- Unidade 20: O flamenco na comédia.
- Unidade 21: O flamenco na Geração de 27.
- Unidade 22: Os cantes de Ida e Volta.
- Unidade 23: Flamenco e música clássica.
- Unidade 24: Letras flamencas.
- Unidade 25: Bibliografia do folclore e flamenco.

Na Universidade de Huelva também é possível contactar com esta cultura mas o tipo de ensino é diferente. A concepção e desenvolvimento desta proposta docente são apoiados nas novas formas de comunicação: trata-se de um projecto de educação on-line onde o contacto básico será efectuado via internet. A Universidade de Huelva oferece um plano de estudos avançados de flamenco através de três propostas distintas:

1ª Mestrado universitário - O aluno propõe um tema investigação científica.

2ª Título de especialista - Estão disponíveis quatro especialidades nesta opção: o toque, o cante, o baile e o jornalismo flamenco.

3ª Cursos de formação complementar - estão disponíveis vinte cursos; qualquer pessoa interessada no mundo do flamenco pode inscrever-se nos cursos que desejar:

1. Teoria geral do flamenco
2. Estética e teoria da arte flamenca
3. Literatura Flamenca
4. Música e Cultura Andaluza
5. História do Flamenco
6. O canto
7. A dança
8. A guitarra
9. Flamenco e educação
10. Flamenco e meios de comunicação
11. Flamenco e sociedade do conhecimento
12. História da dança flamenca
13. História do canto flamenco
14. História da guitarra flamenca
15. Flamenco numa perspectiva de género
16. Produção e gestão cultural

17. Workshop de análise: dança
18. Workshop de análise: canto
19. Workshop de análise: guitarra
20. Workshop de flamenco: meios de comunicação

A universidade Alcalá de Henares (Madrid) também oferece cursos idênticos aos anteriores na aula de Flamencologia.

Neste momento, a não implementação do flamenco nos cursos oficiais é da responsabilidade governamental porque já foram propostas e editadas soluções pedagógicas:

- *“Introducción al flamenco en el currículum escolar”* de Miguel López Castro publicado em 2004: Este livro contempla diferentes experiências, materiais e propostas metodológicas para o uso de aulas de flamenco no ensino infantil primário e secundário.

- *“El hechizo del flamenco”: una propuesta didáctica para primaria*”, investigação realizada por M^a Luisa Cano Martínez y José F. Ortega Castejón;

- *“Flamenco, pedagogía de la diferencia y formación inicial del profesorado de música”*, investigação realizada por José A. Rodríguez-Quiles e editada em Dezembro de 2006 pela revista electrónica de LEEME.

- *Estrategias didácticas para el tratamiento del Flamenco en el aula*”, investigação realizada por Juan Rafael Muñoz Muñoz.

O presente projecto educativo, para além de combater esta carência em Portugal, pretendeu mudar a visão dos jovens guitarristas em relação ao seu próprio instrumento confrontando os aprendizes de guitarra com outra realidade por eles pouco vivenciada e despertando-os para a versatilidade do instrumento mostrando-lhes outro caminho que os enriquecerá como executantes e músicos.

O projecto pretendeu também promover e incentivar o estudo do instrumento com a inclusão de:

1. Uma master class, experiência ainda não vivenciada pelos alunos do Conservatório de Música de Vila Real. Com a master class, orientada pelo professor Aires Pinheiro, os alunos puderam apresentar obras que trabalharam durante o ano a outro professor e consequentemente obter novas opiniões/visões das mesmas obras, promover o intercâmbio musical entre os alunos e o convívio de diversos níveis etários e vivências musicais sem relação directa com

o Flamenco.

2. Uma palestra, orientada pelo professor Aires Pinheiro, onde foi apresentado um compositor que os alunos normalmente não conhecem (Duarte Costa) onde os alunos tomaram contacto com alguns estudos de guitarra baseados no folclore português.
3. Foram proporcionadas novas experiências aos alunos, enquanto solistas com a realização de um concerto final, garantindo a oportunidade de divulgar o seu trabalho e de o ver recompensado.

Este projecto realizou-se em três fases distintas. A primeira fase ocorreu no primeiro período de aulas lectivas (nas férias do Natal), a segunda fase no segundo período (nas férias da Páscoa) e a terceira e última fase no fim do último período lectivo (consultar quadro I).

Quadro I
(Calendário das sessões)

Fase	Dia	Nº de sessões do 1º grupo	Nº de sessões do 2º grupo	Nº total de sessões
1ª	21/12/09	3	3	5
	22/12/09	3	3	5
2ª	29/03/10	3	3	5
	30/03/10	3	3	5
3ª	28/06/10	6	5	10
	30/06/10	6	5	10
	05/07/11	7	6	11
	07/07/11	7	6	11
	12/07/11	3	3	4
	13/07/11	3	3	4
	14/07/11	3	3	3

Para que este projecto tivesse o impacto pretendido era fundamental dividi-lo em 3 ciclos de sessões separadas. Se a informação fosse compactada e fornecida intensivamente em duas semanas os alunos não conseguiriam assimilar a carga teórica (etimologia da palavra flamenco, origens do flamenco, história do flamenco, entre outros) e dominar a parte prática (punteado, rasgueado, os diferentes golpes, a técnica do polegar, entre outros) porque não tinham capacidade para reter, processar e dominar tanta informação num curto período. Ao analisar as consequências de uma master class ou de um workshop tradicional verificamos facilmente que a grande

maioria dos alunos retém alguma informação prática/teórica, mas não toda ou quase toda (consultar quadro II).

Quadro II
(Quadro geral do projecto educativo)

Fase	Dia	Sessão	Hora	Grupo	Conteúdo Programáticos
1ª	21/12/09	Nº 1	11H	1	Etimologia da palavra <i>Flamenco</i> . Povos/acometimentos que estão relacionados com a origem da cultura musical flamenca.
			12H	2	
		Nº 2	14H	1	Posições na Guitarra Flamenca. Simbologia de acção na Guitarra Flamenca. Exercícios técnicos: Punteado (Exercício I) e Rasgueado (Exercício II).
			16H	2	
		Nº 3	18H	1+2	Estúdio por Soleá (Exercício III).
		22/12/09	Nº 1	11H	1
	12H			2	
	Nº 2		14H	1	Exercícios técnicos: Rasgueado Tradicional (Exercício IV) e Rasgueado Moderno (Exercício V).
			16H	2	
	Nº 3	18H	1+2	Estúdio por Soleá (Exercício III).	
2ª	29/03/10	Nº 1	11H	1	História Flamenca.
			12H	2	
		Nº 2	14H	1	Exercícios técnicos: Rasgueado Triplo – Tresillo, Golpe com o Anelar (Exercício VI - <i>Garrotín</i>), Golpe com o Médio, Golpe com o Médio e Anelar, Golpe com o Polegar (Exercício VII - <i>Garrotín</i>).
			16H	2	
		Nº 3	18H	1+2	Sencillos I - Tangos (Exercício I) e Estúdio por Soleá (Exercício III).
		30/03/10	Nº 1	11H	1
	12H			2	
	Nº 2		14H	1	Exercícios técnicos: Rumba – Compás II (Exercício IX), Rumba – Compás III (Exercício X) e Soleá – Compás com Tresillo I (Exercício XI).
			16H	2	
	Nº 3	18H	1+2	Estúdio por Soleá (Exercício III) e Naino II – Tangos (Exercício XII)	
3ª	28/06/10	Nº 1	11H00	Luís Gaspar	"Flamenco Nº1" – Jürg Hochweber
		Nº 1	11H30	Diogo Costa	"Flamenco Nº2" – Jürg Hochweber
		Nº 1	12H00	Catarina Dinis	"Flamenco Nº3" – Jürg Hochweber
		Nº 1	12H30	Catarina Mourão	"Flamenco Nº4" – Jürg Hochweber
		Nº 1	13H00	Guilherme Varela	"Flamenco Nº5" – Jürg Hochweber
		-	13H00	-	Almoço
		Nº 1	14H30	João Gonçalves	"Flamenco Nº9" – Jürg Hochweber
		Nº 1	15H00	Armando Capela	"Flamenco Nº13" – Jürg Hochweber
		Nº 1	15H30	Ilda Branco	"Mantón I (Soleá)" – G. Graf-Martinez
		Nº 1	16H00	Guilherme Melo	"Caí I" – G. Graf-Martinez
		-	16H30	-	Lanche
		Nº 1	17H00	Grupo 1+2	Estudo NºXXXIX – E. Pujol, Sencillos I – Tangos – G. Graf-Martinez e Estúdio por Soleá – G. Graf-Martinez

Quadro II
Quadro geral do projecto educativo)

Fase	Dia	Sessão	Hora	Grupo	Conteúdo Programáticos
3a	30/06/10	Nº 2	11H00	Luís Gaspar	"Flamenco Nº1" – Jürg Hochweber
		Nº 2	11H30	Diogo Costa	"Flamenco Nº2" – Jürg Hochweber
		Nº 2	12H00	Catarina Dinis	"Flamenco Nº3" – Jürg Hochweber
		Nº 2	12H30	Catarina Mourão	"Flamenco Nº4" – Jürg Hochweber
		Nº 2	13H00	Guilherme Varela	"Flamenco Nº5" – Jürg Hochweber
		-	13H00	-	Almoço
		Nº 2	14H30	João Gonçalves	"Flamenco Nº9" – Jürg Hochweber
		Nº 2	15H00	Armando Capela	"Estudo Nº32" – E. Pujol
		Nº 2	15H30	Ilda Branco	"Rumbita I (Rumba)" – G. Graf-Martinez
		Nº 2	16H00	Guilherme Melo	"Mantón II (Soleá)" – G. Graf-Martinez
		-	16H30	-	Lanche
		Nº 2	17H00	Grupo 1+2	Estudo NºXXXIX – E. Pujol, Sencillos I – Tangos – G. Graf-Martinez, Estúdio por Soleá – G. Graf-Martinez, Naino II (Tangos) - G. Graf-Martinez e La Gitanita - Jürg Hochweber
	05/07/11	Nº 3	11H00	Luís Gaspar	"Flamenco Nº1" – Jürg Hochweber
		Nº 3	11H30	Diogo Costa	"Flamenco Nº2" – Jürg Hochweber
		Nº 3	12H00	Catarina Dinis	"Flamenco Nº3" – Jürg Hochweber
		Nº 3	12H30	Catarina Mourão	"Flamenco Nº4" – Jürg Hochweber
		Nº 3	13H00	Guilherme Varela	"Flamenco Nº5" – Jürg Hochweber
		-	13H00	-	Almoço
		Nº 3	14H30	João Gonçalves	"Flamenco Nº9" – Jürg Hochweber
		Nº 3	15H00	Armando Capela	"Flamenco Nº13" – Jürg Hochweber "Estudo Nº32" – E. Pujol
		Nº 3	15H30	Ilda Branco	"Mantón I (Soleá)" – G. Graf-Martinez "Rumbita I (Rumba)" – G. Graf-Martinez
		Nº 3	16H00	Guilherme Melo	"Cai I" – G. Graf-Martinez "Mantón II (Soleá)" – G. Graf-Martinez
-	16H30	-	Lanche		
Nº 3	17H00	Grupo 1+2	Estudo NºXXXIX – E. Pujol, Sencillos I – Tangos – G. Graf-Martinez, Estúdio por Soleá – G. Graf-Martinez, Naino II (Tangos) - G. Graf-Martinez e La Gitanita - Jürg Hochweber		
-	19H00	Grupo 1+2	Audição		

Quadro II
(Quadro geral do projecto educativo)

Fase	Dia	Sessão	Hora	Grupo	Conteúdo Programáticos
3a	07/07/10	Nº 3	11H00	Luís Gaspar	"Flamenco Nº1" – Jürg Hochweber
		Nº 3	11H30	Diogo Costa	"Flamenco Nº2" – Jürg Hochweber
		Nº 3	12H00	Catarina Dinis	"Flamenco Nº3" – Jürg Hochweber
		Nº 3	12H30	Catarina Mourão	"Flamenco Nº4" – Jürg Hochweber
		Nº 3	13H00	Guilherme Varela	"Flamenco Nº5" – Jürg Hochweber
		-	13H00	-	Almoço
		Nº 3	14H30	João Gonçalves	"Flamenco Nº9" – Jürg Hochweber
		Nº 3	15H00	Armando Capela	"Flamenco Nº13" – Jürg Hochweber "Estudo Nº32" – E. Pujol
		Nº 3	15H30	Ilda Branco	"Mantón I (Soleá)" – G. Graf-Martinez "Rumbita I (Rumba)" – G. Graf-Martinez
		Nº 3	16H00	Guilherme Melo	"Caí I" – G. Graf-Martinez "Mantón II (Soleá)" – G. Graf-Martinez
		-	16H30	-	Lanche
		Nº 3	17H00	Grupo 1+2	Estudo NºXXXIX – E. Pujol, Sencillos I – Tangos – G. Graf-Martinez, Estúdio por Soleá – G. Graf-Martinez, Naino II (Tangos) - G. Graf-Martinez e La Gitanita - Jürg Hochweber
		-	19H00	Grupo 1+2	Audição
		12/07/11	Flamenco	14H00	1
	Master Class		14h00	2	Master class com o professor Aires Pinheiro.
	Flamenco		15H30	2	Aperfeiçoamento das peças a solo.
	Master Class		15H30	1	Master class com o professor Aires Pinheiro.
	-		17H00	1+2	Pausa para lanche.
	Flamenco		18H00	1+2	Aperfeiçoamento do repertório de música de câmara.
	Flamenco		19H00	1+2	Audição de classe (sem público).
	13/07/11	Flamenco	14H00	1	Aperfeiçoamento das peças a solo.
		Master Class	14h00	2	Master class com o professor Aires Pinheiro.
		Flamenco	15H30	2	Aperfeiçoamento das peças a solo.
		Master Class	15H30	1	Master class com o professor Aires Pinheiro.
		-	17H00	1+2	Pausa para lanche.
		Flamenco	18H00	1+2	Aperfeiçoamento do repertório de música de câmara.
		Flamenco	19H00	1+2	Audição e preparação do concerto final.
		Palestra	20H00	1+2	Apresentação do guitarrista/compositor Duarte Costa e entrega dos diplomas de participação na master class do professor Aires Pinheiro.

Quadro II
(Quadro geral do projecto educativo)

Fase	Dia	Sessão	Hora	Grupo	Conteúdo Programáticos
3ª	14/07/10	Flamenco	14H00	1+2	Aperfeiçoamento das peças a solo.
		Flamenco	15H30	1+2	Aperfeiçoamento do repertório de música de câmara.
		-	16H30	-	Pausa para lanche.
		Flamenco	17H00	1+2	Ensaio geral.
		-	18H00	-	Pausa para descanso.
		Concerto Final	19H00	1+2	Concerto final e entrega dos diplomas de participação no projecto educativo - <i>Culturas na Guitarra</i> .

Visto que os alunos inscritos tinham poucas bases técnicas e alguns ainda não tinham tido contacto com o instrumento, estes fundamentos que levaram a dividir os onze dias em três momentos distintos ganham maior importância. Foi igualmente importante criar dois grupos de trabalho para que o ritmo de aprendizagem fosse mais significativo e qualitativo.

O primeiro, era composto por cinco elementos com poucos/nenhuns recursos técnicos e por isso precisavam de trabalhar, separadamente, determinados aspectos técnicos iniciais (consultar página 19)

Lista de alunos do grupo I



Nome: Guilherme Luís Borges Varela Rodrigues
Instrumento: Guitarra Clássica
Ano de escolaridade: 6º Ano (2º Ciclo)
Nível: Curso livre (equivalente a um 1ºGrau)



Nome: Luís Henrique Coutinho Gaspar
Instrumento: Guitarra Clássica
Ano de escolaridade: 4º Ano (1º Ciclo)
Nível: Iniciação



Nome: Catarina Gonçalves Mourão
Instrumento: Guitarra Clássica
Ano de escolaridade: 5º Ano (2º Ciclo)
Nível: 1º Grau



Nome: Catarina Alves Dinis
Instrumento: Guitarra Clássica
Ano de escolaridade: 6º Ano (2º Ciclo)
Nível: 2º Grau



Nome: Diogo Edgar Dias Costa
Instrumento: Guitarra Clássica
Ano de escolaridade: 6º Ano (2º Ciclo)
Nível: 2º Grau

O segundo grupo, com quatro elementos, era composto por alunos que possuíam pelo menos um ano de contacto com o instrumento. Estes alunos, numa primeira análise, iriam atingir níveis técnicos superiores aos níveis do primeiro grupo. Portanto, foi pertinente separá-los para que o orientador estivesse mais atento às suas dificuldades e mais disponível para cada um.

Lista de alunos do grupo II



Nome: João Pedro Cerveira Gonçalves
Instrumento: Guitarra Clássica
Ano de escolaridade: 6º Ano (2º Ciclo)
Nível: 2º Grau



Nome: Armando João Botelho Capela
Instrumento: Guitarra Clássica
Ano de escolaridade: 12º Ano
Nível: 2º Grau



Nome: Ilda Linhares Branco
Instrumento: Guitarra Clássica
Ano de escolaridade: 8º Ano (3º Ciclo)
Nível: 2º Grau



Nome: Guilherme Coelho de Melo
Instrumento: Guitarra Clássica
Ano de escolaridade: 8º Ano (3º Ciclo)
Nível: 2º Grau

Capítulo II

(Exposição das três fases e caderno de apoio às sessões.)

Capítulo II

A. Primeira Fase

Para que este projecto educativo atingisse o sucesso pretendido planificámos cuidadosamente os conteúdos programáticos da primeira fase. O aluno contactava pela primeira vez com esta cultura musical, portanto, era vital que ficasse entusiasmado porque, após o termo das sessões, ficaria várias semanas sem a monitorização do professor. Se não ficasse motivado, provavelmente, só voltaria a pensar nesta corrente musical na segunda fase, ou seja, um período lectivo depois.

Para evitar que o aluno perdesse o interesse pela cultura musical flamenca, esta fase contemplou sessões práticas privilegiando o contacto com algumas das técnicas guitarrísticas flamencas e, alternadamente, foram introduzidas sessões teóricas para que aluno percebesse as origens e o percurso histórico desta cultura (consultar sessão nº1 dos quadros I e II).

Esta fase teve a duração de dois dias (21 e 22 de Dezembro de 2009):

- O primeiro dia iniciou-se com uma sessão teórica, para cada grupo, onde foram abordados dois temas: A Etimologia da palavra “Flamenco” e os povos/acontecimentos que estão directamente relacionados com a origem desta cultura musical. Na segunda sessão os alunos aprenderam as várias posições na Guitarra Flamenca, a simbologia de acção na Guitarra Flamenca e tomaram contacto com algumas técnicas guitarrísticas flamencas: Punteado e Rasgueado. A última sessão foi dedicada aos dois grupos e trabalhou-se o *Estúdio por Soleá* de Gerhard GRAF-MARTINEZ (consultar quadro III).

Quadro III
(Planificação de 21 de Dezembro)

Sessão	Hora	Grupo	Conteúdo Programáticos
Nº 1	11H	1	Etimologia da palavra <i>Flamenco</i> . Povos/acontecimentos que estão relacionados com a origem da cultura musical flamenca.
	12H	2	
Nº 2	14H	1	Posições na Guitarra Flamenca. Simbologia de acção na Guitarra Flamenca. Exercícios técnicos: Punteado (Exercício I) e Rasgueado (Exercício II).
	16H	2	
Nº 3	18H	1+2	Estúdio por Soleá (Exercício III).

- No segundo dia foram introduzidos temas que apesar de terem um carácter teórico estão intrinsecamente ligados à prática da guitarra flamenca. Palmas, compassos flamencos, géneros flamencos e principais escolas flamencas foram os temas abordados na primeira sessão. Na segunda sessão foram recordados os exercícios do dia anterior e introduzidas duas novas técnicas: Rasgueado Tradicional e Rasgueado Moderno. A terceira sessão serviu para concluir a abordagem ao *Estúdio por Soleá* – G. GRAF-MARTINEZ iniciada no dia anterior (consultar quadro IV).

Quadro IV
(Planificação de 22 de Dezembro)

Sessão	Hora	Grupo	Conteúdo Programáticos
Nº 1	11H	1	Palmas e compassos flamencos. Principais géneros e escolas flamencas.
	12H	2	
Nº 2	14H	1	Exercícios técnicos: Rasgueado Tradicional (Exercício IV) e Rasgueado Moderno (Exercício V).
	16H	2	
Nº 3	18H	1+2	Estúdio por Soleá (Exercício III).

Capítulo II

A. Primeira Fase

1. Jornada de 21 de Dezembro (Planificação da sessão I)

a. *Etimologia da Palavra "Flamenco"*

As verdadeiras origens do flamenco são ainda um verdadeiro enigma assim como a origem exacta do termo Flamenco. A primeira vez que o flamenco foi mencionado na literatura, remonta a 1774 no livro "*Cartas marruecas*" de José Cadalso¹. No entanto a origem do termo "flamenco" continua a ser um tema bastante debatido.

A palavra "flamenco" significa originalmente (de acordo com os dicionários de espanhol) "Flamengo" e "Flamingo" (Grosseiro e Leviano). Como as pessoas que viviam esta cultura flamenca eram "grosseiras e levianas" a palavra já existente foi-lhes aplicada.

Contudo, existem outras teorias, como a de Blas Infante², expressa no seu livro "*Orígenes de lo Flamenco*" onde sugere que a palavra tem origem árabe e é retirada da pronúncia das palavras "felag" e "mengu" ou "fella mengu" (que significa algo como "camponês de passagem" ou "fugitivo camponês" ou ainda "vagabundo camponês"). Esta designação foi aplicada a todos os que fugiram para a montanha e o uso continuado dessas duas palavras transformou-as numa só "Flamenco". Os próprios fugitivos (Judeus, Muçulmanos e Ciganos) acabaram por adoptar o termo e aplicá-lo à sua música.

Na farsa *El Soldado Fanfarrón*, escrita por González del Castillo³ no século XVIII, uma das personagens disse: "El melitar, que sacó para mi esposo, un flamenco". Mais tarde Estébanez Calderón⁴, em *Cenas da Andaluzia*, também usou a palavra flamenco para substituir a palavra faca ou navalha. O cigano, para se defender usava uma faca, era um elemento íntimo da sua identidade religiosa e chamava-lhe "flamenco". Felix Grande⁵ defende que o termo pode ter surgido da palavra flamenco usada pelo cigano, que era uma faca com um estilo particular, e depois aproveitaram-na para denominar esta nova expressão artística.

¹ José Cadalso (1741-1782) - escritor espanhol do século XVIII.

² Blas Infante Pérez de Vargas (1885-1936) - político espanhol, considerado oficialmente como o "Pai de Andaluzia".

³ Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800) - dramaturgo espanhol, autor de peças de teatro cómico.

⁴ Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) - conhecido como "El Solitario", foi um historiador e flamencologista.

⁵ Félix Grande (1937) - poeta, flamencologista e crítico espanhol.

Rodríguez Marín⁶ sugeriu outra hipótese: os que praticavam o *cante* (canto), normalmente vestiam uma jaqueta curta, eram altos e quebrados de cintura, perseguidos e mal tratados, uma autêntica reminiscência da ave *Zamcuda* conhecida por flamingo. Portanto, para Rodríguez Marín⁶ a palavra flamenco surgiu inspirada nesta ave, conhecida dos andaluzes.

b. Origens do Flamenco

Tentar reconstruir a história do *cante* é uma tarefa muito árdua. As pesquisas efectuadas para encontrar a verdadeira origem do Flamenco são pouco conclusivas porque não existem relatos ou testemunhos escritos da emergência e desenvolvimento da Arte Flamenca. A informação disponível, na esmagadora maioria, é baseada na transmissão oral, portanto, fontes pouco objectivas e fidedignas. Até meados do século XVIII, não há informações documentadas acerca da forma como o Flamenco progrediu, das formas que eram praticadas, dos estilos que estavam definidos e dos intérpretes especializados.

Não há nenhuma teoria universal sobre as origens do Flamenco, apenas alguns flamencologistas formaram teorias muito díspares. Ninguém pode afirmar quando surgiu o flamenco, no entanto, admitem que este se desenvolveu ao longo dos séculos graças à miscigenação cultural de diferentes povos que habitaram a Espanha, tensões sociais e exclusão de grupos étnicos (no sul de Espanha): Ciganos, Judeus e Muçulmanos.

Também é claro para todos que o berço do Flamenco foi a Andaluzia - ali surgiu e se desenvolveu um estilo musical que superou qualquer regionalismo e se converteu numa arte fascinante. Os locais de origem dos primeiros testemunhos foram Sevilla, Jerez e Cádiz, três cidades de Andaluzia consideradas a "Santíssima Trindade" do Flamenco.

Definir o local de nascimento não significa saber a sua origem ou identidade, porque desde o século VII o sul de Espanha foi invadido por várias civilizações/culturas e estas contribuíram fortemente para o seu surgimento. Esta arte desenvolveu-se num processo onde incidiu uma gama ampla e rica de influências que ao longo do tempo e, de forma evolutiva, lhe deu forma. Os povos que passaram em Andaluzia ao longo da história e a fusão das suas

⁶ Francisco Rodríguez Marín (1855-1943) - poeta espanhol.

culturas tiveram como resultado o folclore andaluz. Este folclore é semelhante ao flamenco e surgiu muito antes de este se estabelecer, por isso, é considerado a base musical e poética do cante flamenco. Os principais povos são: fenícios (1100 a.C.), judeus (1100 a.C.), gregos (800 a.C.), celtas (600 a.C.), cartagineses (535 a.C.), romanos (século 200 a.C.), Vândalos (séc. V), Visigodos (séc. V), afro-americanos (séc. VII), muçulmanos (séc. VIII), mouros (711), árabes (séc. VIII), Bizantinos (séc. VIII) e ciganos (1462).

Do legado deixado pelos povos, podem salientar-se as *melodias salmodiales*, o sistema musical grego importado pelos romanos, os modos frígio e jónico inspirado no *canto bizantino* (Tropario De La Resurrección – Tono 4), os antigos sistemas musicais hindus, os cânticos muçulmanos, as canções folclóricas moçárabes (de onde veio a *jarchas*⁷ e as *zambas*⁸) e as primeiras danças espanholas.

Até ao século XV, todos esses povos compartilhavam o mesmo espaço geográfico que se chamava Al-Andalus, mas em 1478, quando a região foi reconquistada pelos Reis Católicos, foi decretada, pelos reis de Castela Fernando e Isabel, uma perseguição a todos os que seguissem outras religiões, fossem nómadas ou considerados de raça impura (nomeadamente os judeus, ciganos e muçulmanos). Essas leis foram executadas pela Inquisição e todos os que recusaram converter-se ao cristianismo foram expulsos da região. Francisco Jimenez de Cisneros, cardeal de Toledo, com o objectivo de alcançar uma pureza racial e unidade religiosa foi o principal responsável por implantar a Inquisição.

Esta medida provocou prejuízos demográficos em Espanha que perdeu parte das suas classes profissionais, mercantis e trabalhadoras. Frederico García Lorca⁹, comentando este facto, disse: “Espanha perdeu uma civilização admirável, uma poesia, uma arquitectura, uma astronomia e um requinte que eram únicos no mundo.”

Os referidos povos refugiaram-se nas montanhas e noutros locais desabitados para sobreviver e como consequência, as culturas de que eram portadores (os judeus, os muçulmanos e os ciganos) fundiram-se numa só contra um inimigo comum – a Inquisição.

⁷ Jarcha - composição lírica popular da Espanha muçulmana.

⁸ Zambra – Festa mourisca com música e alegria. Posteriormente festa dos ciganos de Andaluzia.

⁹ Frederico García Lorca (1898-1936) - poeta lírico e dramaturgo espanhol, uma das primeiras vítimas da Guerra Civil Espanhola, foi executado pelos nacionalistas. Juntamente com Manuel de Falla organizou o primeiro “Concurso de Cante Jondo” em Granada (1922).

Estes povos, agrupados nas regiões das montanhas desabitadas, provocaram uma miscigenação das diferentes culturas e originaram uma nova forma de expressão cultural - o *Cante Jondo*¹⁰, que ficou marcado pela melancolia, pelo fatalismo e pelo sentimento trágico da vida. Neste ambiente, criaram e desenvolveram novas formas musicais, aparecendo os primeiros executantes e o estilo flamenco definiu-se tal como se conhece hoje.

Ciganos, árabes, mouriscos e judeus foram os povos que mais contribuíram para o nascimento deste estilo musical adoptado por Espanha, que é, há mais de duzentos anos, considerada a pátria do Flamenco. Saber mais sobre as origens do flamenco significa saber mais sobre estes povos; neste contexto é pertinente aprofundar o percurso de cada um deles na história de Andaluzia.

Ciganos

As pessoas Roma juntamente com os Sintos e os Calon ou Calé são designadas vulgarmente por Ciganos (Gitanos). Não se sabe ao certo se estes povos, originários do norte da Índia, vieram dos vales do Indus, de Rajasthan ou das montanhas Hindukush; viveram espalhados pelo mundo, especialmente na Europa e subsistiram como minoria étnica nos países onde se fixavam. Os ciganos tiveram um importante papel no desenvolvimento do Flamenco e estão directamente ligados ao seu surgimento.

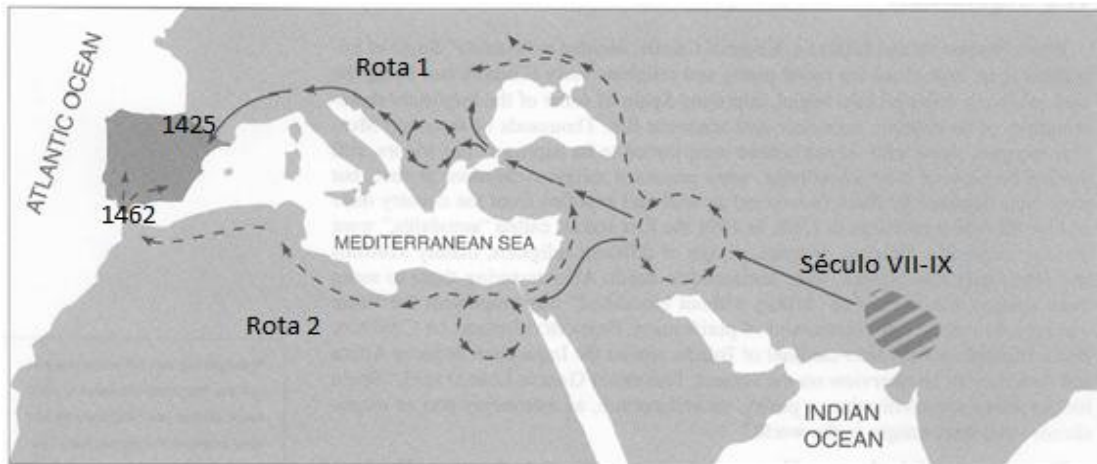
Iniciaram a sua peregrinação por volta do século VII-IX e os historiadores identificam duas rotas:

1ª Saíram do Paquistão, foram para oeste seguindo o sol, cruzaram a Pérsia, Arménia, Turquia e entraram na Europa no século XIV (consultar figura I - rota 1).

2ª Ao longo da margem do mediterrâneo, a norte do mar Negro (consultar figura I – rota 2).

¹⁰ Cante Jondo – Canto profundo. Os temas, ordinariamente, estão relacionados à solidão, angústias e tristezas. Os estilos que mais se destacam são: Seguiriya, Soleá e Martinete.

Figura I



11

Durante os séculos XIV e XV, os ciganos espalharam-se por todo o continente e chegaram a Espanha (Jaca, Navarra), em 1425, procurando climas mais quentes e adequados ao seu estilo de vida.

Chegaram a Andaluzia, concretamente a Jaén, em 1462 e tiveram uma boa recepção porque se apresentaram como humildes peregrinos. Apesar da hospitalidade não se integraram na sociedade Andaluza, não respeitaram a estrutura jurídica estabelecida, nem modo de vida e dedicaram-se ao furto. A boa relação entre os ciganos e o povo de Andaluzia deteriorou-se e, em 1499, um decreto emitido pelos Reis Católicos iniciou um período de perseguição e expulsão dos ciganos. Os Reis Católicos tiveram como principais objectivos acabar com o estilo de vida desta etnia e impor, recorrendo a penas severas, a sua integração. No século XVI, os ciganos foram proibidos de falar a sua língua, usar seus nomes, vestir suas roupas e, quando se recusaram a ser baptizados, foram intimidados pela Inquisição.

Nos primeiros registos escritos aparecem os ciganos como protagonistas das festas flamencas e este tem sido um dos argumentos para justificar a influência cigana na origem do Flamenco. Possuíam principalmente uma cultura oral e as suas músicas eram passadas às novas gerações através de actuações em comunidade. A música, para os ciganos, era indispensável no dia-a-dia e vital nas datas festivas. Uma voz e um acompanhamento rítmico (como as palmas, ou os golpes dos pés no chão) eram elementos suficientes para garantir a animação.

¹¹ Imagem retirada de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume II**. Germany, 2002.

Árabes

Apesar da presença deste povo se fazer sentir por toda a Espanha, foi em Andaluzia que se encontrou a maior influência da cultura árabe. Este facto faz com que seja reconhecido o contributo árabe na origem do *cante* flamenco.

Os Árabes, no século VII, atravessaram o Estreito de Gibraltar e invadiram a Andaluzia onde permaneceram até ao século XV. Durante este período influenciaram significativamente a vida quotidiana do povo andaluz porque introduziram novas culturas agrícolas (arroz, cana de açúcar, limões, alperces, entre outros), construíram redes de irrigação notáveis, foram mestres de ofícios (fabricação de papel, tecelagem, metal e processamento de couro e cerâmica), entre outros.

A cultura musical Árabe, além de avançada, tem a sua origem nas melodias persas, o seu *cante* é muito melismático e com constantes modulações. Estas características também definem o género Flamenco e são evocadas para provar a influência deste povo na origem do Flamenco. O compositor espanhol Manuel de Falla (1876-1946) comenta: "... mas a maioria dos elementos Árabes aparecem nas formas da *Siguiriya*¹²...".

O Flamenco e a música árabe pertencem a um vasto espectro de correntes musicais que integram o chamado orientalismo musical. A semelhança entre estas duas correntes é evidente e isso pode-se verificar facilmente nos melismas utilizados. Estes são um signo comum e característico de ambos os géneros musicais.

Mouriscos

Os mouros (mouriscos), oriundos da Líbia, Tunísia, Argélia, Marrocos e Mauritânia, foram islamizados e governados pelos árabes no século VII. Liderados pelo comandante e governador de Tanger, Tarik Ibu Zayad, atravessaram o Estreito de Gibraltar e chegaram à Andaluzia, Jerez de la Frontera, em 711.

É também reconhecida a influência deste povo no nascimento da arte flamenca porque, tal como os ciganos, foram expulsos, mas ao contrário destes, a grande maioria dos mouros decidiu abdicar das suas crenças e costumes para permanecer no país. A influência dos mouros na origem do *cante* foi possível à custa desta longa permanência e contacto com o povo

¹² Siguiriya – Cante flamenco trágico, sombrio, dolorido e triste, que a princípio tinha o nome de Playera. Pertence à categoria do Cante Jondo.

andaluz. A cultura mourisca resistiu à dura realidade de vida dos mouros e muitos elementos musicais sobreviveram à sua derrota militar em 1492.

No entanto, a questão que se coloca à participação cigana nas origens do Flamenco é a mesma que se coloca à dos mouros: porque é que o Flamenco não surgiu noutras regiões onde os mouros foram até mais numerosos, por exemplo no norte da África?

Judeus

Outra influência considerada no Flamenco é a dos Judeus. Judeu (do hebraico = Yehudi, plural = Yehudim, originado no termo Yehudá) é o nome étnico/religioso/cultural dado aos seguidores dos preceitos do judaísmo ou, mais amplamente, aos membros de uma comunidade judaica e seus descendentes.

A época judaica, em Andaluzia, começou muito antes da cristã - cerca de 1100 a.C. Juntamente com os fenícios vieram do Mediterrâneo Oriental e atravessaram o estreito Gibraltar. Nos primeiros séculos viviam em perfeita harmonia com a população Andaluz e eram bem sucedidos manifestando boas habilidades manuais e agilidade mental. O seu apogeu situa-se entre o século IX e XII, durante o reinado de Omais.

Os judeus utilizaram o termo Sefarad para se referirem à Espanha e mais tarde com a Inquisição, em 1492, alguns foram expulsos por recusarem converter-se ao cristianismo. Sefardies foi o nome dado aos que se recusaram converter e marranos foi o nome dado a todos os judeus convertidos ao cristianismo.

Verifica-se uma semelhança entre alguns *cantes* hebreus e o *cante jondo*. Alguns estudos (ex. artigo publicado em 1930 pelo escritor Israelita Máximo José Khan, pseudónimo de Medina Azara) mostram que a música judaica se incorporou em algumas formas flamencas. Carlos Arbelos¹³ afirma que uma das melodias usadas para celebrar o Yom Kippur¹⁴ é praticamente igual ao lamento de uma *siguiriya*¹². Hipólito Rossy, corroborando esta ideia, disse: "O povo de Israel, por sua convivência de séculos com os espanhóis, ainda na Espanha muçulmana, teve a oportunidade de influenciar o *cante jondo*¹⁰, como em muitas outras actividades humanas em que estava presente, lado a lado com os espanhóis."

¹³ Carlos Arbelos (1944-2010) – crítico de flamenco, jornalista e activista político.

¹⁴ Yom Kippur – um dos dias mais importantes do judaísmo e é observado com um período de jejum de 25 horas e reza intensa.

Acredita-se que alguns instrumentistas e cantores eram judeus - La Petenera¹⁵ é um exemplo. O povo Judeu influenciou a vida espanhola durante séculos; possuidor de uma avançada cultura musical de talentos artísticos impressionantes, acabou por ser expulso pela inquisição.

Máximo José Khan, "à semelhança dos ciganos, os judeus não criaram o *cante* flamenco, mas colaboraram na sua conservação junto com os andaluzes e murcianos. Há pelo menos dois cantes cuja procedência judia será dificilmente negada, as antigas saetas¹⁶ (pura liturgia sinagoga) e a petenera¹⁷".

c. Comentário

O Flamenco possui origens dúbias e enigmáticas. Não se pode definir com clareza a data de origem, apenas se sabe que o seu desenvolvimento se dá ao longo de vários séculos. Sabe-se, no entanto, que nasceu na Baixa Andaluzia (região Sul da Espanha).

Contrariamente a uma crença generalizada, os ciganos espanhóis não foram os únicos criadores da misteriosa arte flamenca. Tratou-se de um processo lento de formação que recebeu influência do povo andaluz e dos povos que passaram por Andaluzia, como os Mouriscos, Judeus, Árabes, Hindus, Paquistaneses, entre outros. Estas culturas tão diversas, com forte influência da cultura cigana que trouxe a sua própria personalidade, originaram e enriqueceram as raízes da Arte Flamenca. Seria pouco provável que estes povos, que povoaram durante muito tempo Andaluzia, não colocassem os seus sentimentos nas músicas, danças e instrumentos musicais.

Os ciganos têm responsabilidade na criação do *cante* original, no entanto, eles criam-no com influências musicais extrínsecas, quiçá Andaluzas. Apenas no sul de Andaluzia se encontram ciganos capazes de interpretar esta nova arte - o Flamenco. O facto de os ciganos estarem espalhados por todo o

¹⁵ La Petenera - Cantora, nasceu em Paterna de Rivera, na província de Cádiz e ficou conhecida por possuir um forte poder de sedução.

¹⁶ Saeta - Canção antiga da Espanha católica, cuja forma e estilo têm evoluído ao longo de muitos séculos. Evocam emoções fortes e são cantadas, na maioria das vezes, durante as procissões públicas.

¹⁷ Petenera - *Palo* (consultar nota de rodapé nº45) flamenco antigo, idêntico a duas danças espanholas do século XVI: Zarabanda e Jácara. Consiste em ciclos de 12 tempos com acentuações no 1º, 4º, 7º, 9º e 11º tempos.

mundo e apenas em Andaluzia se cantar o *Cante Jondo*¹⁰ atesta esta opinião, porque se fosse um cante originalmente cigano aparecia no mundo inteiro.

O termo Flamenco é aplicado a todas as pessoas envolvidas no flamenco, "Nem todos os flamencos tocam flamenco"¹⁸. Flamenco é um modo especial de vida, um jeito especial de cantar, dançar, vestir ou fazer algo relacionado com esta arte (ex. Jaleos).

Apesar de nascer do povo, o Flamenco não pode ser considerado música popular porque os músicos amadores não conseguem interpretá-lo adequadamente. Para Marius Schneider trata-se de uma "arte popular"¹⁹.

¹⁸ Gerardo Nuñez numa entrevista a Anja Vollhardt.

¹⁹ Marius Schneider, musicólogo.

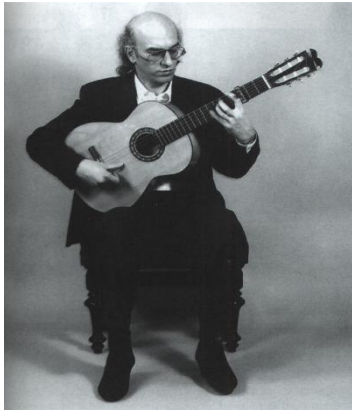
Capítulo II

A. Primeira Fase

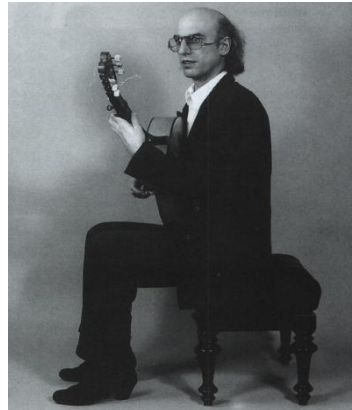
2. Jornada de 21 de Dezembro (Planificação da sessão II)

a. Posições na Guitarra Flamenca

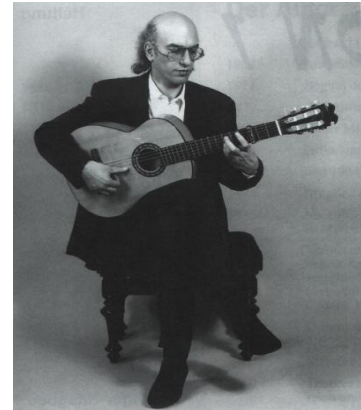
Ao longo de toda a história flamenca foram adoptadas diferentes posições, no entanto, nenhuma delas surgiu para substituir a anterior. Ao observar os actuais guitarristas flamencos pode verificar-se facilmente que não há uma posição primordial, contudo, algumas são mais adoptadas que outras.



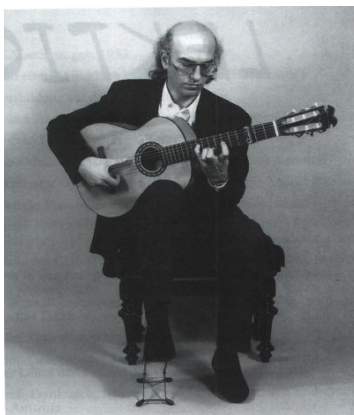
Posição Tradicional²⁰



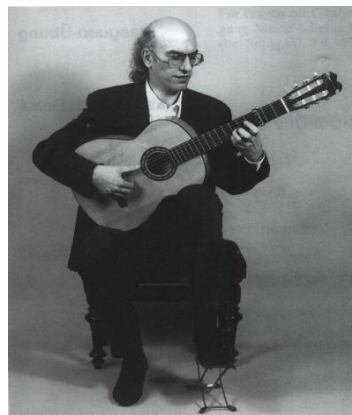
Posição Tradicional



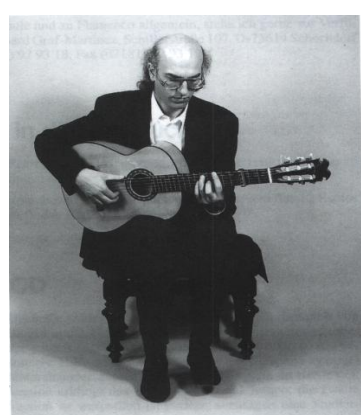
Posição Normal



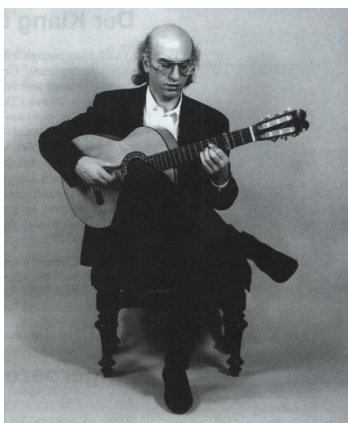
Posição de Manolo-Sanlúcar



Posição de Sabicas



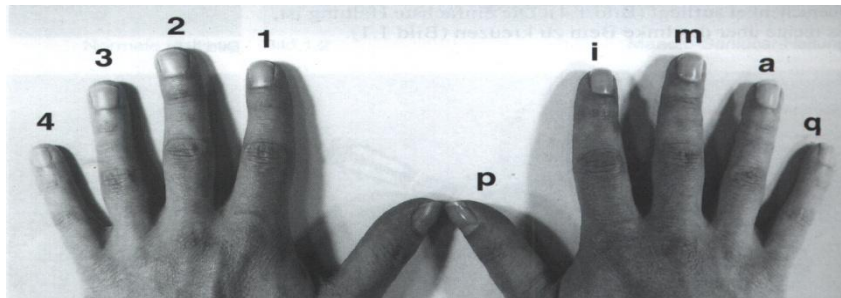
Posição de Gitano



Posição de Paco de Lúcia, uma das mais adoptadas pelos novos guitarristas flamencos.

²⁰ Imagens retiradas de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

b. Simbologia de acção na Guitarra Flamenca



21

Os símbolos dos dedos das mãos são:

Mão Esquerda

- 1** para o indicador
- 2** para o médio
- 3** para o anelar
- 4** para o mindinho

Mão Direita

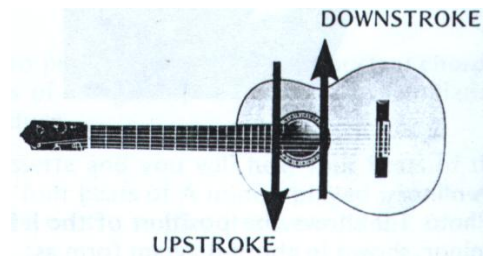
- p** para o polegar
- i** para o indicador
- m** para o médio
- a** para o anelar
- q/e/ñ** para o mindinho

O p, a, m e i são símbolos standard adoptados pela guitarra nos seus vários estilos. O uso do mindinho (q/e) é específico do flamenco e não existe nenhum símbolo standard para o designar.

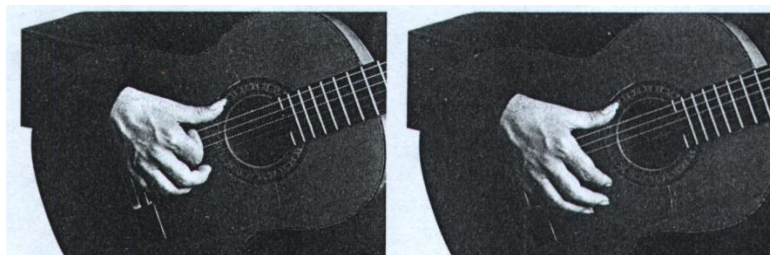
Outra simbologia muito importante no flamenco é ↑ e ↓.

↑- Significa que um dedo específico da mão direita dirige-se, num movimento rápido e percutido, dos graves para os agudos (downstroke).

22



↓- Significa que um dedo específico da mão direita se dirige, num movimento rápido e percutido, dos agudos para os graves (upstroke).



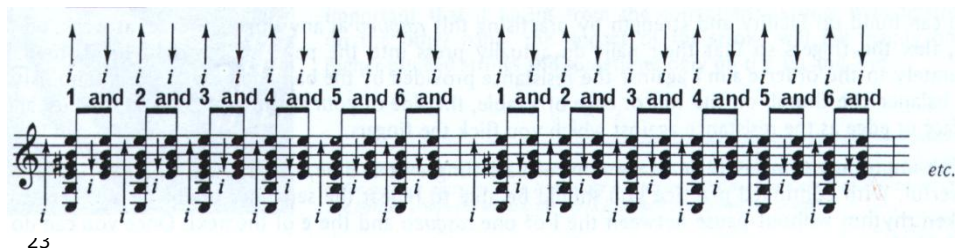
Downstroke²²

Upstroke

²¹ Imagem retirada de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

²² Imagens retiradas de MARTÍN'S, Juan - **El arte flameco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978.

Neste exemplo, o indicador é o único dedo utilizado para efectuar os ataques.



cj

- Pequena barra: o indicador da mão esquerda pressiona duas cordas.

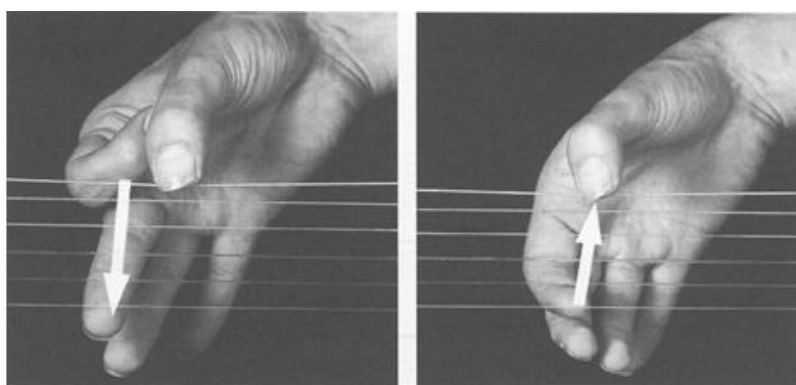


23

Posição de Lá Maior

c. *Punteado*

Esta técnica consiste na utilização do indicador em movimentos Downstroke e Upstroke (vídeo I).



Downstroke²⁴

Upstroke

Nota: Os estrangeirismos downstroke e upstroke foram adoptados porque simplificam a identificação destes dois movimentos. Golpe para baixo ou golpe para cima seriam formas de identificação menos práticas e causariam, aos alunos, alguma confusão com os outros golpes.

²³ Imagem retirada de MARTÍN'S, Juan - **El arte flamenco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978.

²⁴ Imagem retirada de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Exercício I

(Faixa 1-3 / vídeo II)

Sencillos I (Tangos)²⁵

G. GRAF-MARTINEZ

Executar este exercício com os outros dedos: a, m e ñ/e.

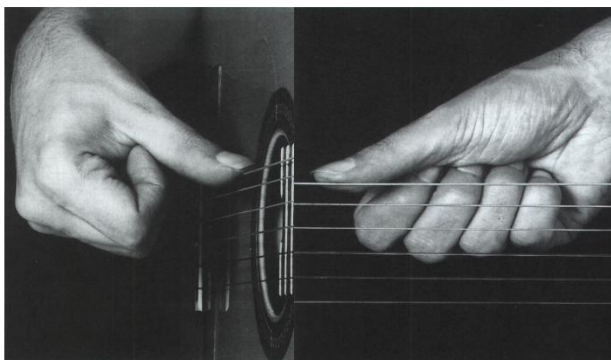
d. Rasgueado

Rasgueado (três dedos) – consiste na utilização dos dedos *a*, *m* e *i*.

No primeiro período do exercício, posição inicial, os dedos da mão direita (*a*, *m* e *i*) estão de certa forma presos na palma da mão (ou no polegar) e prontos a efectuar, um de cada vez, movimentos downstroke.

²⁵ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

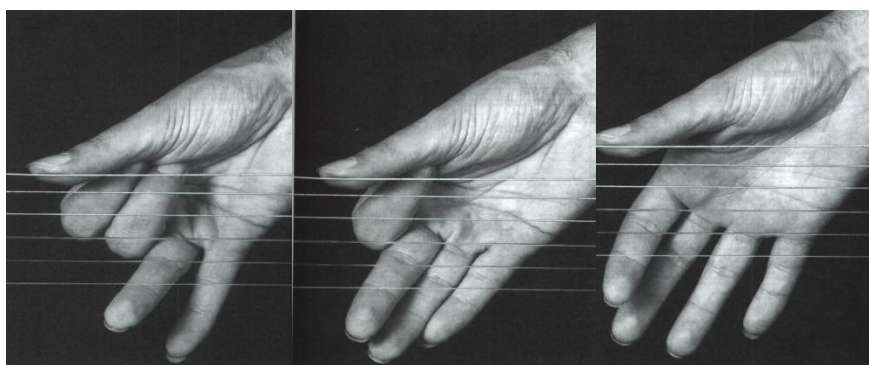
1º Período



26

Depois, no 2º período, os movimentos terão que ser efectuados velozmente, o mais percutido possível e pela seguinte ordem *a, m e i* (vídeo III).

2º Período



27

Exercício II²⁸

(Faixa 4-6 / vídeo IV)

A musical score for Exercise II. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It shows three measures of music with notes on the 4th, 3rd, and 2nd strings. Below the staff are guitar tablature lines for Treble (T), Alto (A), and Bass (B) clefs. The tablature shows fingerings: 1, 2, 0 for the first measure; 1, 2, 0 for the second measure; and 1, 2, 0 for the third measure. Arrows point from the notes to the tablature. The letters 'a', 'm', and 'i' are written below the first three notes respectively.

²⁶ Imagens retiradas de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

²⁷ Imagens retiradas de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

²⁸ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Capítulo II

A. Primeira Fase

3. Jornada de 21 de Dezembro (Planificação da sessão III)

A essência desta arte passa pela partilha de sentimentos em grupo, portanto, pretende-se com este exercício introduzir esse espírito nos alunos e estimular o sentido de pulsação, característica vital no flamenco.

Exercício III²⁹

(Faixa 7-9 / vídeo V)

Estudio por Soleá

G. GRAF-MARTINEZ

The musical score is presented in three systems, each with four measures. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the guitar line. The guitar line includes fret numbers for strings T, A, and B. The first system has a key signature of one flat (Bb). The second system has a key signature of two flats (Bb, Eb). The third system has a key signature of two flats (Bb, Eb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fret numbers.

²⁹ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

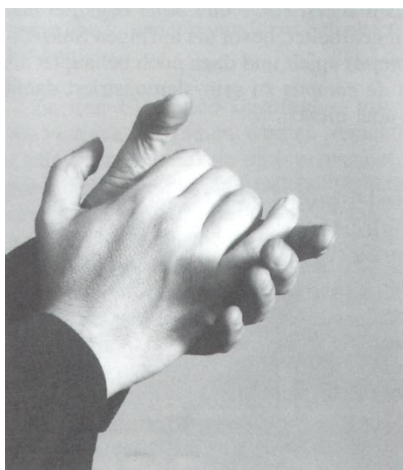
Capítulo II

A. Primeira Fase

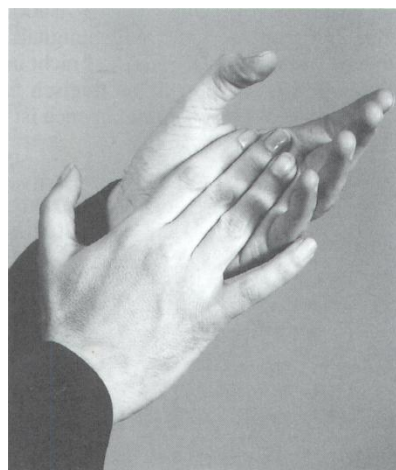
4. Jornada de 22 de Dezembro (Planificação da sessão I)

a. Palmas

Palmas, a sua execução no flamenco exige um domínio rítmico e uma noção do compasso flamenco muito segura. Por vezes, as escalas são as verdadeiras protagonistas da secção rítmica. Existem dois tipos de palmas: as surdas e as fortes/claras.



Palmas surdas³⁰



Palmas fortes/claras

b. Compassos Flamencos

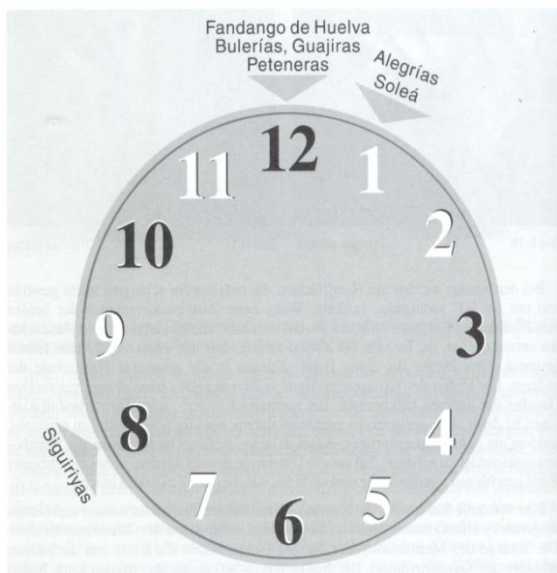


Bild 5.18

Reloj del Flamenco



31

Relógio Flamenco

Metrónomo Flamenco

³⁰ Imagens retiradas de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

³¹ Imagem retirada de GRANADOS, Manuel – **Manual Didactico de la Guitarra Flamenca Nº1**. Edita: Ventilador-Music, 1ªEdición Barcelona, 2001.

O metrónomo flamenco é diferente do metrónomo que normalmente se usa na música erudita. Baseia-se em ciclos de 12 tempos acentuando o 1º, 3º, 6º, 8º e 10º tempos. Esta acentuação que não é regular (de três em três tempos e de dois em dois tempos) é muito explorada pelos intérpretes flamencos. Cada género flamenco caracteriza-se por começar num determinado tempo do ciclo.

Se um intérprete quiser executar uma *Alegría* ou uma *Soleá* terá que começar no tempo número um. Se quiser executar um *Fandango de Huelva* ou uma *Bulería* terá que começar no tempo número doze. Por último, se pretende executar uma *Siguiríya* terá que começar no tempo número oito (Vídeo XXX).

Soleares COMPÁS



Seguiriyas COMPÁS

32

³² Imagem retirada de MARTÍN'S, Juan - **El arte flamenco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978.

c. Principais Estilos

Soleares (no singular Soleá) – Composição típica do flamenco, que integra canto e dança. Escreve-se em compasso ternário simples (3/8) e tempo allegretto. A sua forma possui uma introdução, normalmente executada pela guitarra, e consiste em ciclos de 12 tempos com acentuações no 3º, 6º, 8º, 10º e 12º tempos.

Primeira Soleares³³

Juan Martín's

Alegrías em Mi – *Alegrías*, tiveram origem nos portos de Cádiz, possuem um toque alegre e um espírito de diversão leve e despreocupado. Conseguem expressar muita intensidade e o sentimento é normalmente otimista e corajoso. Pertencem a uma grande família de toques chamada Cantinas; são geralmente interpretadas por Cante, Dança e acompanhamento guitarrístico, possuem um compasso ternário e estão, normalmente, na tonalidade maior. No flamenco, este estilo alterna com as Bulerías e estas assentam em ciclos de 12 tempos com acentuações no 3º, 6º, 8º, 10º e 12º tempos.

Alegrías³³

Juan Martín's

³³ Imagem retirada de MARTÍN'S, Juan – **El arte flameco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978.

Bulerías – São canções e danças típicas do folclore andaluz. Essenciais no flamenco, possuem um carácter vivo e animado. Desenvolvem-se em ritmo ternário (normalmente em compasso de 3/4) e tempo ligeiro. Existem variantes consoante a sua procedência geográfica (bulerías sevillanas, jerezanas e gaditanas) e a forma de interpretação (ao golpe, cantadas com pausas ou ligadas para executar a dança de forma arrastada).

Primeira Bulerias³⁴ Juan Martín's

1
2

i 1 *i* 2 *i* 3 *i* 4 *i* 5 *i* 6 *i* 7 *i* 8 *i* 9 *i* 10 *i* 11 *i* 12

i 1 *i* 2 *i* 3 *i* 4 *i* 5 *i* 6 *i* 7 *i* 8 *i* 9 *e a m i* *i* 10 11 *i* 12

Sevillanas – Danças típicas do folclore andaluz, característica de Sevilha, embora dançada de maneira habitual noutras regiões. Têm compasso ternário (3/4 ou 3/8) e tempo vivo. Consideram-se variantes da seguidilla, mas apresentam tempo mais rápido.

Sevillana³⁴ Juan Martín's

e a m i *i* 2 *i* 3 *i* 4 *i* 5 *i* 6 *e a m i* *i* 1 *i* 2

i 2 *i* 3 *i* 4 *i* 5 *i* 6 *e a m i* *i* 1 *i* 2

i 3 *i* 4 *i* 5 *i* 6 *e a m i* *i* 1 2 3 4 5 6 1 2

SALIDA
i m *i* m *i* m *i* m *i* m

³⁴ Imagem retirada de MARTÍN'S, Juan – **El arte flamenco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978.

Fandangos de Huelva – Danças antigas do folclore ibérico que apresentam diversas formas, de acordo com a área geográfica a que pertencem: fandango, malaguenha, rondenã, granadinas, murcianas. Normalmente é executada em compasso ternário simples (3/4), embora possa admitir também o binário composto (6/8), sempre num tempo moderadamente rápido. Pode ser de género vocal ou instrumental, e é habitualmente acompanhado por guitarra, castanholas e outros instrumentos de percussão. De origem popular, foi incluída na música culta, tal como testemunham obras como "As bodas de Fígaro", de W.A.Mozart, o ballet "D. Juan", de Gluck, e algumas obras de Scarlatti, Bomtempo, Freitas Branco, Albéniz, Granados ou Falla.

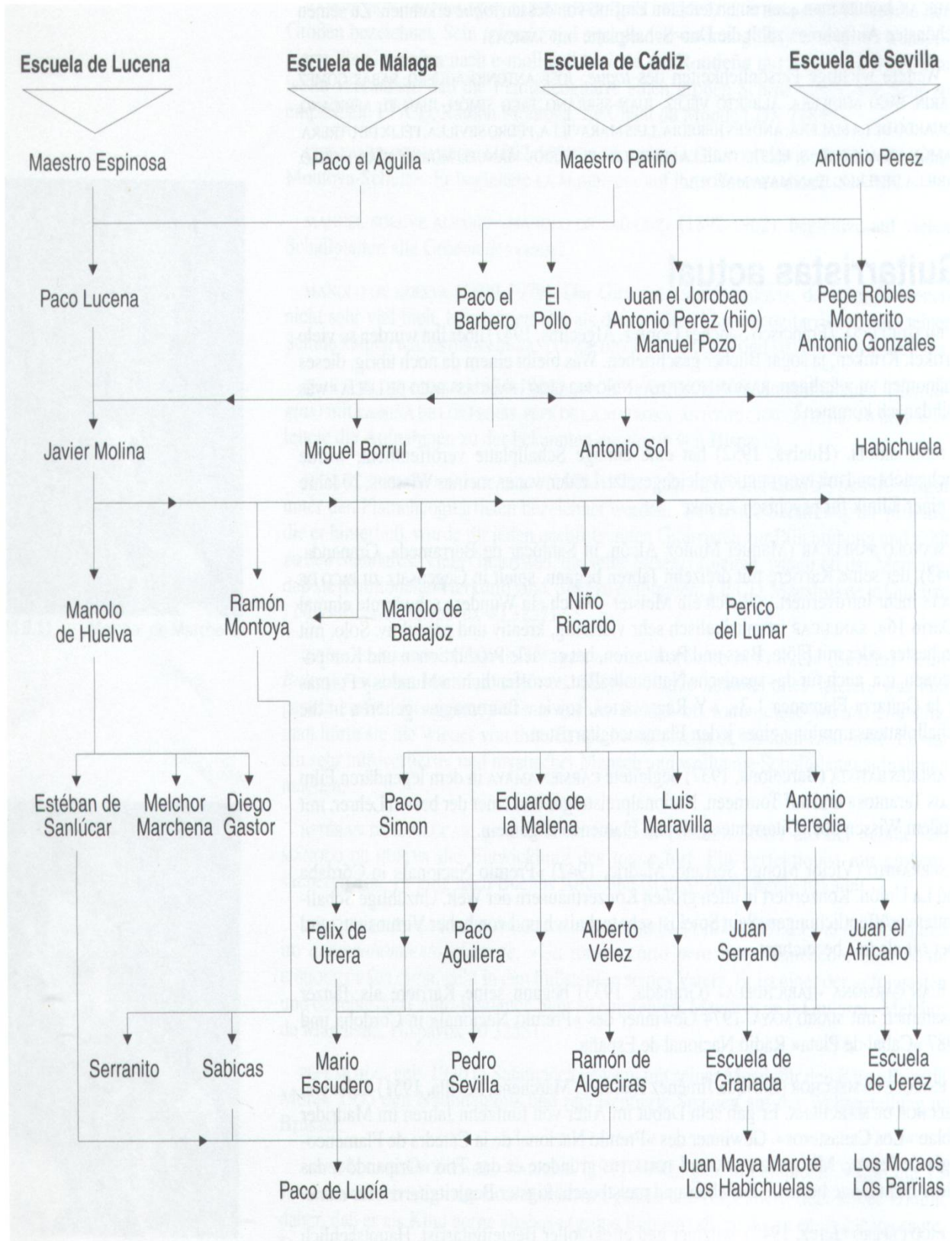
Fandangos de Huelva³⁵

Juan Martín's

The musical score is presented in three systems. System A (measures 1-12) features a vocal line with lyrics and a guitar line with fret numbers and fingering. System B (measures 13-20) continues the vocal and guitar parts. System C (measures 21-24) is labeled 'Falseta 1' and consists of a guitar instrumental section. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics.

³⁵ Imagem retirada de MARTÍN'S, Juan – **El arte flamenco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978.

d. Principais escolas de flamenco



Capítulo II

A. Primeira Fase

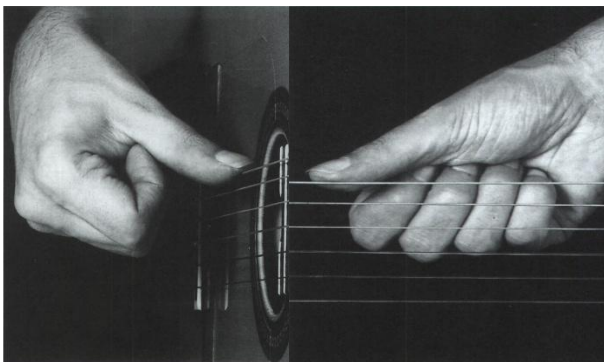
5. Jornada de 22 de Dezembro (Planificação da sessão II)

a. Rasgueado Tradicional

Esta técnica consiste na utilização dos dedos *e*, *a*, *m* e *i* e obtém-se do seguinte modo:

- No 1º período, posição inicial, os dedos da mão direita (*e*, *a*, *m* e *i*) estão fixos na palma da mão (ou no polegar) e prontos a efectuar, um de cada vez, movimentos downstroke.

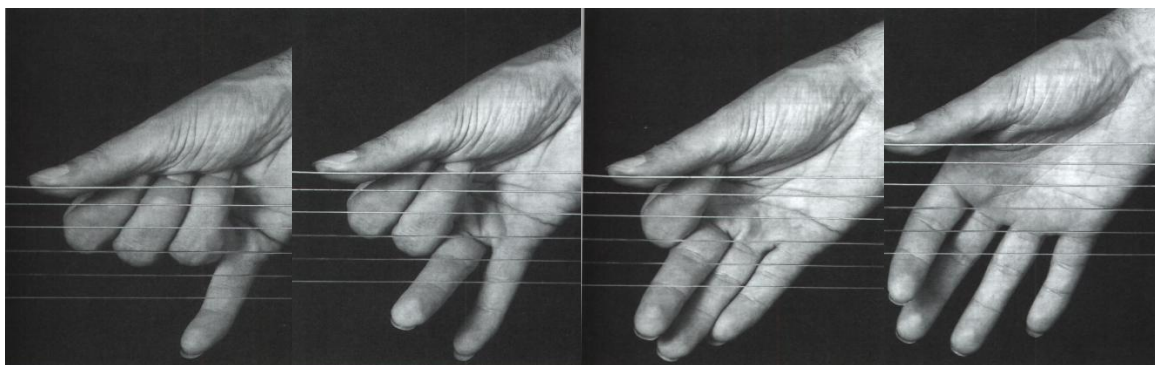
1º Período



38

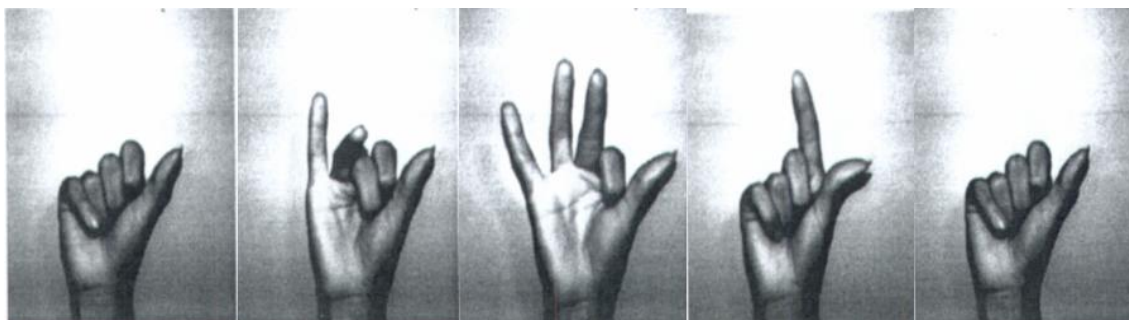
- No 2º período, os movimentos terão que ser efectuados velozmente, o mais percutido possível e pela seguinte ordem *e*, *a*, *m* e *i* (vídeo VI).

2º Período



b. Rasgueado Moderno

Baseia-se na utilização dos dedos *a*, *m* e *i*.



40

Este rasgueado, como o tradicional, tem dois períodos. No primeiro, a posição inicial é semelhante (os dedos da mão direita estão fixos na palma da mão) note-se: agora somente os dedos *a*, *m* e *i* serão utilizados para efectuar movimentos downstroke. O que distingue este rasgueado do anterior é que não recorre ao *e* e o *i* tem que efectuar no fim um movimento upstroke.

No segundo período, os movimentos terão de ser efectuados velozmente, o mais percutido possível e pela seguinte ordem *a*, *m*, *i* e *i*, sendo o segundo *i* um movimento upstroke (vídeo VIII).

³⁹ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

⁴⁰ Imagens retiradas de ARORA, Nitin – **Rasgueados Are forem Everyone**. Edita: Nitin Arora, 2ª Edição, 1996.



Rasgueado⁴¹

Rasgueado continuo

Exercício V

(Faixa 13-15 / vídeo IX)

Naino I (Tangos)⁴²

G. GRAF-MARTINEZ

⁴¹ Imagens retiradas de ARORA, Nitin – **Rasgueados Are forem Everyone**. Edita: Nitin Arora, 2ªEdição, 1996.

⁴² Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Capítulo II
A. Primeira Fase

6. Jornada de 22 de Dezembro (Planificação da sessão III)

Com este exercício, abordado na sessão III da jornada de 21 de Dezembro, pretende-se continuar a introduzir o espírito flamenco nos alunos, estimular o sentido de pulsação e conseguir uma interpretação mais afirmativa.

Exercício III⁴³

(Faixa 7-9 / vídeo V)

Estudio por Soleá

G. GRAF-MARTINEZ

The image displays a musical score for 'Estudio por Soleá' in 3/4 time, arranged for guitar and voice. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a guitar line. The vocal line is written in a treble clef with a 3/4 time signature. The guitar line is written in a bass clef with a 3/4 time signature. The first system contains four measures of music, with the vocal line starting on the note 'i' and the guitar line starting on the note '0'. The second system contains four measures of music, with the vocal line starting on the note 'i' and the guitar line starting on the note '0'. The third system contains four measures of music, with the vocal line starting on the note 'i' and the guitar line starting on the note '0'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The guitar line includes a 'T' (Tercera) and 'A' (Ala) section, and the vocal line includes a 'B' (Bater) section. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music book or a digital score.

⁴³ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Capítulo II

B. Segunda Fase

A segunda fase teve grande importância porque, entre a primeira e a terceira fase, encontrava-se um longo período de espera sem a monitorização do professor. Com a implementação desta fase foi possível evitar que os alunos abandonassem o estudo das técnicas flamencas e assegurar que os conhecimentos teóricos da primeira fase estavam assimilados e os processos práticos dominados.

Tal como a primeira fase, esta também teve a duração de dois dias (29 e 30 de Março de 2010).

O primeiro dia (29 de Março) iniciou-se com uma introdução e contextualização histórica do flamenco, fez-se referência às diferentes épocas flamencas e aos seus protagonistas. A segunda sessão começou com uma revisão das técnicas abordadas na fase anterior, *Rasgueado* e *Punteado*. Depois introduziu-se técnicas novas: Golpe com o Anelar, Golpe com o Médio, Golpe com o Médio e Anelar, *Rasgueado Triplo – Tresillo* e Golpe com o Polegar. Na última sessão, dedicada aos dois grupos, trabalhou-se o Estúdio por Soleá e Sencillos I de G. GRAF-MARTINEZ (consultar quadro V).

Quadro V
(Planificação de 29 de Março)

Sessão	Hora	Grupo	Conteúdo Programático
Nº 1	11H	1	História Flamenca.
	12H	2	
Nº 2	14H	1	Exercícios técnicos: Rasgueado Triplo – Tresillo, Golpe com o Anelar (Exercício VI - <i>Garrotín</i>), Golpe com o Médio, Golpe com o Médio e Anelar, Golpe com o Polegar (Exercício VII - <i>Garrotín</i>).
	16H	2	
Nº 3	18H	1+2	Sencillos I - Tangos (Exercício I) e Estúdio por Soleá (Exercício III).

O segundo dia (30 de Março) contemplava unicamente sessões práticas. Na primeira sessão introduziu-se a técnica, Rumba – Compás I, e o restante tempo serviu para aperfeiçoar os exercícios 1,2,4,5 e 6. A segunda sessão foi dedicada à introdução de novas técnicas: Rumba – Compás II, Rumba – Compás III e Soleá – Compás com Tressillo I. A terceira sessão serviu para concluir a abordagem ao Estúdio por Soleá e iniciar um novo estudo, Naino II – Tangos (consultar quadro VI).

Quadro VI
(Planificação de 30 de Março)

Sessão	Hora	Grupo	Conteúdo Programático
Nº 1	11H	1	Exercícios técnicos: Golpe com o Anelar (Exercício VI - <i>Garrotín</i>), Golpe com o Polegar (Exercício VII - <i>Garrotín</i>) e Rumba – Compás I (Exercício VIII).
	12H	2	
Nº 2	14H	1	Exercícios técnicos: Rumba – Compás II (Exercício IX), Rumba – Compás III (Exercício X) e Soleá – Compás com Tressillo I (Exercício XI).
	16H	2	
Nº 3	18H	1+2	Estúdio por Soleá (Exercício III) e Naino II – Tangos (Exercício XII)

Capítulo II

B. Segunda Fase

1. Jornada de 29 de Março (Planificação da sessão I)

a. História Flamenca

Foi numa situação socioeconómica difícil que as culturas musicais dos judeus, ciganos e mouros se começaram a fundir. Perseguidos e sofridos, começaram, em segredo, a exteriorizar o seu sofrimento e expressaram-se em lamentos que constituíram a origem do flamenco. Muitos dos estilos flamencos ainda reflectem o espírito desesperado, a luta, a esperança, o orgulho e a alegria das festas nocturnas dessa época.

O Flamenco tem mais de 200 anos e possui três expressões artísticas vitais: o *cante* (canto), o *toque* (guitarra flamenca) e o *Baile* (dança). Das três vertentes do Flamenco o *cante* foi a primeira a surgir, seguindo-se, pouco depois, o *baile* e os *jaleos*⁴⁴. A guitarra flamenca surge no início do século XIX e, mais recentemente, outros instrumentos como o *cájon* e as *castanholas* foram também introduzidos. O *toque* e o *baile* podem também ser utilizados sem o *cante*, embora o *cante* permaneça no coração da tradição flamenca.

A partir do final do século XVIII tomou-se contacto com uma nova arte, embora o seu processo de desenvolvimento se tenha iniciado há mais tempo. A Andaluzia foi a região onde se desenvolveu esta nova expressão artística. Ricardo Molina⁴⁵ disse: “Flamenco é o grito elementar de um povo que se afundou na pobreza e na ignorância. Para esse povo, só existem as necessidades primárias e as emoções instintivas. O *Cante* simboliza o desespero, o desencorajamento, o lamento, a desconfiança, a superstição, a maldição, a magia, uma alma ferida ou uma confissão escura do sofrimento de um povo oprimido. Cantar é a auto-terapia, a tragédia, sem encenação para impressionar a plateia.”

Na sua interpretação distinguem-se as melodias angustiadas ou amarguradas que reflectem o sentimento de opressão dos povos errantes que imigraram para a Andaluzia e que foram perseguidos e expulsos. Reflectem também a vida amarga destes povos que por serem tratados como verdadeiros estranhos, vendo-se obrigados a procurar lugares pouco

⁴⁴ Jaleo – acompanhamento do cante com palmas, gritos de incentivo, exclamações, etc. Usado nos estilos festivos, por exemplo: anda, eso, así se baila, toma que toma, que guapa, vamo ya e viva Dios.

⁴⁵ Ricardo Molina (1917-1968), poeta espanhol e membro da revista *Cântico*. Com conhecimento profundo sobre o cante flamenco, investigou-o utilizando o pseudónimo *Eugenio Solís*.

povoados, com um clima mais frio e húmido e com uma vegetação muito escassa (nomeadamente as montanhas).

Historicamente o flamenco divide-se em seis períodos que abaixo são apresentados.

Os períodos do Flamenco

Período Pré-Flamenco

(até ao último terço do séc. XVIII)

A informação documentada sobre este período é praticamente inexistente, pouco diversificada e, conseqüentemente, as certezas em relação á sua verdadeira origem ainda são poucas. A transmissão verbal dos factos, personalidades e acontecimentos que originaram a arte flamenca permaneceram na penumbra e só a partir do século XVIII se encontraram testemunhos escritos.

Os ciganos chegaram a Andaluzia no início do século XV e até ao século XVIII espalharam-se por toda a região. Formaram núcleos nos lugares onde se instalaram, adaptaram-se aos modos e costumes do lugar, diferenciaram-se nos seus *cantes* e criaram diferentes estilos. As suas influências podem ser encontradas posteriormente nos estilos dos *cantes* andaluzes e/ou flamencos, por isso, não se pode pensar na história do *cante* andaluz sem o relacionar com os núcleos ciganos. É importante sublinhar que os ciganos também usufruíram de um legado musical deixado por importantes culturas.

Neste período, as *danças* e *cantes* populares eram as grandes preferências dos executantes. As exhibições não eram públicas, surgiam em família ou próximo dos amigos. Todos os presentes participavam nas *Juergas*⁴⁶ a cantar, dançar, bater palmas, *jaleos*⁴⁴ ou a ouvir activamente. Somente nestes encontros de pessoas com o mesmo espírito era possível escutar a verdadeira alma flamenca.

Período Primitivo

(1800-1860)

Também não se sabe muito sobre este período, consequência normal de uma transmissão oral, mas é certo que o *cante* nasceu numa pequena região

⁴⁶ Juergas – festa flamenca onde cantores, guitarristas e bailarinos colocam em prática as suas artes.

da baixa Andaluzia — na trilogia dos povos de Triana, Jerez e Cadiz, precisamente onde mais ciganos se fixaram. A falta de informação fidedigna leva Luis López Ruiz a considerar este período parte da pré-história do flamenco.

Na época primitiva ou primeira época, o flamenco consistia apenas no *cante a palo seco*⁴⁷. Por isso *La Tonás*⁴⁸ é creditada (pela maioria dos especialistas) como o primeiro *palo*⁴⁹ da história flamenca. Em 1775 surge o primeiro registo do primeiro cantor das primeiras *Tonás*, Tio Luis de Juliana que estava instalado em Jerez. A dança surgiu no final do século XVIII e o acompanhamento da guitarra no início do século XIX. Nesta primeira época, muitos cantores utilizavam a guitarra para se acompanharem, prescindindo do guitarrista acompanhador.

As casas dos familiares ou algumas tabernas eram os locais escolhidos pelos cantores e bailarinos para se exibirem. Estas exhibições foram intituladas *Bailes de Candil* (figura II) porque tinham lugar nos quintais dos moradores ao ar livre e a lua era a fonte de iluminação. Quando não havia lua usavam candeeiros de azeite para a substituir, ou seja o *candil*. Os artistas não eram remunerados porque acreditavam que o Flamenco era algo sagrado por isso não se podia vender.



Figura II (El Baile de Candil – 1851)⁵⁰

Um jornal de Cádiz surgiu, em 1820, com uma notícia que promovia um evento festivo flamenco no Teatro De Balón Antonio Monge. A partir desse momento confirmou-se a existência de uma música própria e distinta em Andaluzia. Em 1838 surgiu um novo registo: Estébanez Calderón³ descreveu

⁴⁷ Palo Seco – canto à capela (sem o acompanhamento da guitarra ou outro instrumento), em alguns casos, apenas acompanhado por pequenas percussões. Esta categoria compreende os seguintes estilos: Tonás, Martinetes, Debla, Carceleras, Saetas e Trilla.

⁴⁸ Toná – é o cante flamenco mais primitivo e pertence ao grupo dos Martinetes, Deblas e Carceleras. Sua música, sustentada exclusivamente pela voz, transmite com resolução e abatimento o sombrio mundo que apresenta as suas letras.

⁴⁹ Palo – é o nome que se dá às subclassificações do Flamenco. As músicas flamencas, dependendo das suas características, podem classificar-se de maneiras diferentes: Soleá, Bulería, Alegría, Rumba, Tango, entre outros. Todos esses palos contêm características distintas que os identificam.

⁵⁰ Imagens retiradas de < <http://www.flamencobrasil.com.br/museuvirtual/museu.swf>>.

em *Escenas Andaluzas* o *Baile Triana*, destacando os cantores El Planeta e o seu aluno El Fillo.

Por volta de 1850 a população andaluz (os *payos*) começou a desenvolver um interesse pelo flamenco. Pessoas da classe alta organizavam *Juergas*⁴⁶ privadas e não se importavam de pagar algum dinheiro aos intérpretes. Este é o momento mais marcante deste período porque pela primeira vez os artistas flamencos apresentaram-se em público e foram recompensados pelas suas performances.

Idade de Ouro

(1860-1910)

Durante a chamada idade de ouro ou segunda época, o flamenco desenvolveu-se nos chamados “*cafés cantantes*”, bares, onde havia espectáculos de todo o tipo, especialmente de Flamenco. Foi Silverio Franconetti⁵¹ que trouxe o Flamenco para os cafés cantantes e em 1840 abriu, em Sevilha, o primeiro café, o Café de Silverio (figura III), um local amplo e fechado com palco para cantar e dançar.

A era dos cafés cantantes surge com a abertura de vários cafés em Sevilha (1842). Pouco depois abriram os cafés cantantes não só em Andaluzia, mas em todas as grandes cidades, incluindo Madrid. Nestes cafés, os cantores e guitarristas puderam trabalhar profissionalmente e o *cante* evoluiu, ganhando protagonismo.

No final do século XIX o flamenco estava disperso por toda a Andaluzia e a expressão de sentimentos deixou de ser exibida em reuniões familiares e passou a ser praticada em público (nas cidades, tabernas e reuniões).

A atribuição da primeira chave de ouro (prémio mais ambicionado no Flamenco e que é utilizado para homenagear os artistas que mais se destacam) foi um momento importante na segunda época (*idade de ouro*). Silverio Franconetti (1831-1889), Thomas El Nitri (1830-1890) e Juan Brea (1844-1918) eram os grandes cantores do momento, mas foi Thomas que



Figura III⁵²

⁵¹ Silverio Franconetti (1831-1889), cantor de flamenco da Andaluzia. Foi considerado um cantor de conhecimento enciclopédico porque dominava todos os palos flamencos.

⁵² Imagens retiradas de < <http://www.flamencobrasil.com.br/museuvirtual/museu.swf>>.

conquistou o galardão. As relações destes três cantores não eram muito saudáveis; aos poucos surgiu uma concorrência feroz que depois da atribuição da chave de ouro se intensificou. Apesar de Silvério Franconetti não ter sido galardoado, foi, inegavelmente, um dos maiores responsáveis pelo florescimento do *cante* deste período e marcou-o profundamente ao profissionalizá-lo.

O *baile*, neste período, ganhou destaque nos cafés cantantes e gradualmente alcançou a mesma importância que o *cante*. Nesta fase surgiram bailarinos inigualáveis, como por exemplo, Juana La Macarrona (1870-1947), Rosario la Mejorana (1862-1922), Estampío (1879-1957), Antunez (1871-1938), Coquineras (1871-1935), entre outros.

A guitarra surge na arte flamenca no início do século XIX e acompanhando os cantores em dois modos (Mi e Lá), por isso, alguns *cantes* tinham de ser interpretados a *palo seco*⁴⁷ porque o acompanhamento não se adaptava ao tom do cantor. Para combater esta limitação, surgiu a *Cejilla*⁵³ no flamenco e o instrumento passou a adaptar-se à voz do cantor. A partir desse momento, segunda metade deste século, abriu-se um leque de opções que permitiu aos cantores uma maior liberdade e a guitarra tornou-se parte importante do flamenco, sendo frequentemente solicitada para acompanhar o *cante* e/ou o *baile*.

Os *cafés cantantes* (figura IV) também foram muito importantes para a guitarra flamenca porque os guitarristas que acompanhavam esses dançarinos ou cantores, foram ganhando reputação e conseqüentemente, surgiram em concertos a solo.



Figura IV (Um café cantante de 1890)⁵⁴

Nos *cafés cantantes* apareceram guitarristas de flamenco muito importantes e o primeiro foi Paco de Lucena (1859-1898). A solicitação constante incentivou novos guitarristas e conduziu ao surgimento dos

⁵³ Cejilla (capodastro), pressiona as cordas encurtando o braço, conseqüentemente, aumenta o tom da permitindo ao guitarrista tocar noutras tonalidades.

⁵⁴ Imagem retirada de <<http://www.elembrojo.org/index2.html>>.

primeiros virtuosos, Juan Gandulla Habichuela (1862-1927), Javier Molina (1868-1956), Miguel Borrull (1866-1947) e Ramón Montoya Salazar (1880-1949) são exemplos.

Ópera Flamenca (1910-1950)

Os cafés cantantes começaram a perder clientes e esta perda deu origem ao seu declínio. O flamenco entrou num período extremamente comercial, importante para a sua divulgação, mas perigoso para a sua essência.

Neste período predominaram os espectáculos formados por vários artistas e pela primeira vez o flamenco ambicionou grandes audiências com um público mais vasto. O concerto flamenco abandonou as *tabernas* ou os *cafés cantantes* e deslocou-se para locais que comportavam audiências numerosas (como as praças de touros) a preços populares.



Figura V (Cartaz de Ópera Flamenca 1935)⁵⁵

A grande desvantagem desta nova tendência foi a degradação da qualidade do *cante* Flamenco e por isso este período foi considerado decadente para o flamenco. Há especialistas (Frederico García Lorca⁹, Manuel de Falla⁵⁶, entre outros) que consideram que esta época prejudicou a qualidade e a imagem da arte flamenca.

Em 1926 uma disposição fiscal determinou que todos os espectáculos públicos em espaços fechados, tais como os *cafés cantantes*, teriam que pagar impostos no valor de dez por cento dos lucros. Em contrapartida, os concertos em espaços abertos, com um público mais numeroso e com mais figuras em cartaz, tais como o concerto instrumental e a ópera, contribuía apenas com três por cento.

Esta diferença de sete por cento motivou o empresário mais importante da época, Vedrines, juntamente com o seu cunhado, Alberto Montserrat, a

⁵⁵ Imagem retirada de <<http://www.esflamenco.com/scripts/news/ennews.php?frmIdPagina=236>>.

realizar os concertos de flamenco em grandes espaços sob a designação de *Ópera Flamenca*.

A Ópera Flamenca assumiu o lugar dos *cafés cantantes* e o declínio destes cafés arrastou consigo a qualidade do flamenco. O público em massa gostava de entretenimento ligeiro e acabou por influenciar na qualidade artística porque decidia o que estava em voga.

Inevitavelmente, a maioria dos cantores abandonaram *palos* importantes como a *Soleá*, *Seguiriya*, a *Toná* e a *Bulería* para se dedicarem ao *Fandango* e ao *Cuplé* (género de música ligeira com letra satírica ou jocosa).

Não é surpreendente o elevado número de intérpretes do *Fandango* nestes anos, foi apenas uma consequência natural da exigência do público da Ópera Flamenca (terceira época). Mesmo assim, nasceram bons cantores nestes espectáculos: Juan Valderrama (1916-2004), Pepe Marchena (1903-1976), Manolo Caracol (1909-1973), Centeno (1885-1961), El Niño Gloria (1893-1954), Angelillo (1908-1973), Porrina de Badajoz (1924-1977), José Cepero (1888-1960) e Pastora Pavón Cruz (1890-1969). De Cádiz surgiu Aurelio Sellés (1887-1974), Pericon (1901-1981), La Perla de Cádiz (1925-1975), El Flecha (1907-1982), Macandé (1897-1947) e Manolo Vargas (1925-1970). Finalmente, de Jerez surgiu Terremoto (1936-1981), El Sordera (1927-2001), Maria Soleá (1932-2005) e La Paquera (1934-2004).

Certos analistas (Ricardo Molina⁴⁵, Félix Grande⁵, entre outros) consideram este período uma degradação, no entanto, admitem que também ocorreram factos importantes para a história flamenca.

A partir de 1915 o *baile* evoluiu bastante, consequência natural da incessante solicitação, e as figuras que mais se desatacaram foram: Antonia Mercé – La Argentina (1890-1936), Pastora Imperio (1889-1979), Vicente Escudero (1888-1980), Encarnación López – La Argentinista (1895-1945), Pilar Lopez (1912-2008) e Carmen Amaya (1913-1963).

Em 1922, Manuel de Falla⁵⁶ juntamente com outros intelectuais, como Federico Garcia Lorca¹⁰, decidiram organizar um concurso de *Cante Jondo*¹⁰ em Granada, tendo como principal objectivo combater esta tendência que se apoderava do cante flamenco. Federico Garcia Lorca⁹ em Fevereiro de 1922 explicou o intuito do concurso: “Chegou, pois, a hora em que as vozes de músicos, poetas e artistas espanhóis se unam, por instinto de conservação, para definir e exaltar as claras belezas e sugestões desses cantos.”.

⁵⁶ Manuel de Falla (1876-1946) foi um compositor espanhol.

Em 1929, a bailarina Antonia Mercé – La Argentina (1890-1936) fundou a primeira companhia de Ballet espanhol, que estriou no Théâtre national de l'Opéra-Comique em Paris.

Foi uma época abençoada por grandes artistas da guitarra flamenca, como: El Niño Ricardo (1904-1972), Manolo de Huelva (1892-1976), Melchor de Marchena (1907-1980), Esteban de Sanlúcar (1910-1989) e Sabicas (1912-1990), o grande concertista de guitarra flamenca deste período.

A Ópera Flamenca também foi nefasta para os intérpretes de flamenco porque para sobreviver, grandes artistas como Juan Brea (1844-1918), Enrique El Mellizo (1848-1906), Antonio Chacón (1869-1929), La Niña de los Peines (1890-1969) ou Manuel Torre (1878-1933), tiveram de entrar nesses programas de variedades, em revistas, em espetáculos nas praças de touros, entre outros.

Paralelamente, houve uma classe de cantores que não prescindiu dos *palos*⁴⁹ mais importantes do *Cante Jondo*¹⁰, ou seja, de todos os *palos*⁴⁹ que não foram incluídos nas Óperas Flamencas. Como estavam preocupados com o futuro do *Cante Jondo*¹⁰ mantiveram estes estilos vivos praticando-os em locais privados e nos *cafés cantantes*.

Renascimento

(1950-1970)

Vários acontecimentos, na década de cinquenta, levaram à recuperação do prestígio e dignificação do flamenco, muito degradado na época anterior. Músicos e bailarinos começaram uma busca pela retoma das origens desta arte. Intensificaram-se trabalhos específicos para teatros, nos quais se nota a acentuada influência de uma visão artística mais ampla e uma maior exigência técnica dos bailarinos.

Alguns acontecimentos foram determinantes na revalorização do flamenco:

- A gravação sonora da primeira antologia do *cante* em França (1954), "Antología del Cante Flamenco", por Hispavox. Esta gravação contou com arranjos e compilações de Perico de Cádiz (1894-1964), El Gallina (1910-1991), Jarrito (1925-1995), Bernardo el de los Lobitos (1887-1969) e El Chaqueta (1918-1980). A iniciativa inspirou os intérpretes do *cante* e facilitou as pesquisas dos flamencologistas;

- O desenvolvimento dos *Tablaos*⁵⁷ (figura VI), que incluem a *Zambra*⁸ de Madrid e deram continuidade à herança dos cafés cantantes. O *Tablao*⁵⁷ mais conhecido foi o “Zambra”, seguido por “El Corral de la Morería”, “El Duende”, “Torres Bermejas”, “Café de Chinitas” e “Las Cuevas de Nernesio”.



Figura VI (Tablao)⁵⁸

- O primeiro “Concurso Nacional de *Cante Jondo*” em Córdoba (1956). Este evento levou a uma presença mais forte da arte flamenca na comunicação social. Além disso, entre 1956 e 1964, surgiram diversos concursos de *cante*, *baile* e *toque* (guitarra flamenca) na Andaluzia, que contribuíram para o surgimento de novos intérpretes. Por exemplo, Antonio Fernández Díaz – Fosforito (1932-) ficou conhecido no Concurso Nacional de Flamenco de Córdoba e foi o único que ganhou todos os prêmios porque dominava todos os estilos.

Flamencologia

A bibliografia flamenca aumentou significativamente. Anselmo González Climent (publicou o seu livro intitulado *Flamencologia*), Rafael Lafuente, Ricardo Moulina, Domingo Mafredi, Aziz Balouch, Rafael Lafuente, são alguns exemplos de editores de livros e artigos.

Na cidade de Jerez de la Frontera, a “Cátedra de Flamencología” e “Estudios Folkloricos Andaluces”, fundados em 1958 por um grupo de poetas de Jerez, foram também momentos significativos.

Este período é riquíssimo em novos talentos. No *cante* as figuras proeminentes foram El Flecha de Cádiz (1907-1982), Manolo Vargas (1925-1970), Perla de Cádiz (1925-1975), Pepe de la Matrona (1887-1980), Antonio Mairena (1909-1983), Terremoto de Jerez (1934-1981), El Sordera (1927-2001), José Mercé (1955-), El Perrate (1964-), El Pele (1954-), Fosforito (1932-), considerado por muitos merecedor da quarta chave de ouro, José Monge Cruz – Camarón de La Isla (1950-1992), provavelmente a figura do

⁵⁷ Tablao (ou taberna) – estabelecimento como o bar ou restaurante, onde se pode apreciar apresentações flamencas. Os tablaos são os sucessores dos cafés cantantes.

⁵⁸ Imagem retirada de <<http://mrarteespanol.blogspot.com/2009/11/flamenco-espectaculos-show-tablao.html>>.

cante mais conhecida do mundo, entre muitos outros. No baile destacaram-se Pilar López (1912-2008), Carmen Amaya (1913-1963), Antonio Gades (1936-2004), Mario Maya (1937-2008), El Guito (1942-), Cristina Hoyos (1946-), entre outros. Na guitarra, menos afortunada, evidenciaram-se Luis Maravilla (1914-), Manuel Cano (1926-1990), Serranito (1942-) e Paco de Lucia (1947-) que é considerado o melhor guitarrista flamenco de sempre.

O flamenco torna-se, gradualmente, a forma de expressão artística que reflecte a cultura da Andaluzia, que ao longo dos anos se foi definindo e transformando na mais conhecida expressão da cultura espanhola. Desde então o flamenco tem vindo a desenvolver-se em todo o mundo.

Flamenco Actual

(de 1970 à actualidade)

Nas últimas décadas, com o intuito de reviver o flamenco ocorreram grandes eventos e projectos comuns como o “Cumbre Flamenca” e “Los Veranos de la Villa” em Madrid, a “Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla”, a abertura do centro de flamenco “Fundação Andaluza de Flamenco”, em Jerez (1988).

Presentemente, há um ou mais *Tablaos*⁵⁷ nas grandes cidades. Estes garantem o sustento de muitos profissionais e oferecem aos jovens artistas a oportunidade de desenvolver as suas habilidades. É a melhor escola para os artistas e tornam possível, aos turistas, o contacto com a arte flamenca.

Nos dias de hoje há muita fusão, aparecem novos instrumentos (cajón, piano, saxofone, flauta, contrabaixo, violino, entre outros), percebem-se novos ares e, com a influência revolucionária da guitarra de Paco de Lucia (1947-), o Flamenco funde-se com outros estilos musicais (Bossa Nova, Salsa e Jazz).

Paco de Lucia (1947/-) inova, marca profundamente o estilo flamenco e torna-se a principal fonte de inspiração dos novos virtuosos do toque: Gerardo Nuñez (1961-), Juan Cañizares (1966-), Riqueni (1962-),



Figura VII (Camarón de la Isla e Paco de Lucia)⁵⁹

⁵⁹ Imagem retirada de <<http://conversasfuradas.blogspot.com/>>.

Tomatito (1958-) e Vicente Amigo (1967-).

Enrique Morente (1942-2010, figura VIII), cantor e compositor, considerado um dos mais influentes inovadores deste período, embora, nas suas últimas aparições, retome as raízes. O seu nome é sempre lembrado quando se fala do *novo flamenco* e as suas obras mais representativas são: *Lorca e Omega*. Camarón de la Isla (1950-1992), José Mercé (1955-), Manuel Calderón (1951-), Carmen Linares (1951-) e José Menese (1942-) são cantores muito respeitados na actualidade.

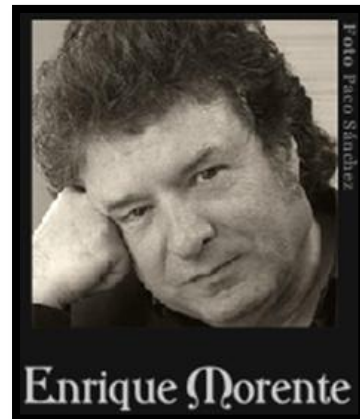


Figura VIII⁶⁰

O *baile*, neste período, também se deixa influenciar por outros estilos e incorpora movimentos da dança contemporânea. A qualidade dos bailarinos deste período é muito elevada e os nomes que mais se destacam são: Javier Barón (1963-), El Mistela (1965-), Javier La Torre (1963-), Eva La Yerbabuena (1970-), Juan Ramirez (1959-), Joselito Fernandez (1947-), Antonio El Pipa (1971-), Farruquito (1982-), Antonio Canales (1961-), Joaquín Cortés (1969-), Belén Maya (1966-), Israel Galván (1973-), Sara Baras (1971-) e Mario Maya (1937-2008).

O flamenco actual é uma derivação recente do flamenco que sofreu influências da música moderna, como a Rumba, a Salsa, o Pop, o Rock e o Jazz.

⁶⁰ Imagem retirada de < <http://www.flamencobrasil.com.br/museuvirtual/museu.swf>>.

Comentário

Resumidamente, pode-se dizer que a Arte Flamenca possui três ferramentas essenciais: o “*Toque*”, o “*Cante*” e o “*Baile*” (guitarra, canto e dança). Quase todos os estilos flamencos se podem interpretar com ou sem dança, havendo dança sem canto e temas puramente vocais.

Actualmente o flamenco possui vários estilos e é executado de diferentes maneiras. Evoluiu, durante mais de duzentos anos, digerindo influências das músicas religiosas tradicionais, das músicas folclóricas e dos ritmos e andamentos da América Latina e África.

Mais importante que a sua história e as suas técnicas é a atitude; flamenco é a manifestação da alma. Ser flamenco é exteriorizar sentimentos e emoções, como a dor, o abandono, a solidão, o desprezo, a alegria, o amor ou o desejo, e compartilhá-los através da música, *cante, baile, toque e jaleos*⁴⁴.

Os especialistas distinguem dois tipos de interpretação flamenca: a cigana e a não cigana (*payo*⁶¹). A interpretação cigana é menos refinada, pensada, ensaiada ou praticada e mais instintiva. As diferenças são muito subtis, por isso, é necessário um conhecimento profundo da arte para as conseguir distinguir. Esta distinção não pretende discriminar, apenas diferenciar porque no passado as grandes figuras do flamenco foram *payos*⁵⁷ e ciganos. No presente, continuam a aparecer lado a lado, e por vezes formando parcerias fantásticas como por exemplo: Antonio Chacón (1869-1929) e Ramón Montoya (1880-1949) ou Camarón de la Isla (1950-1992) e Paco de Lucia (1947-).

O Flamenco é a representação e expressão da história, cultura e sentimento de um povo, o Povo Andaluz, enriquecido artisticamente.

Cristina Hoyos (1946-), excelente bailarina defende que o Flamenco é: “ Uma mescla maravilhosa de todas as culturas que passaram pela Andaluzia, deixou-nos as suas marcas e aqui ganharam forma. A mistura é sempre boa e tudo o que passou por esta terra ajudou a criar algo maravilhoso chamado flamenco”.

⁶¹ Payo – nome atribuído pelos ciganos a todos os intérpretes de flamenco que não pertencem à etnia cigana.

“O Flamenco é o espelho da Andaluzia que sofre paixões gigantes e cala paixões, embaladas pelos leques e pelas mantilhas sobre as gargantas que têm. Tremores de sangue, de neve, e arranhões vermelhos feitos por olhares.”

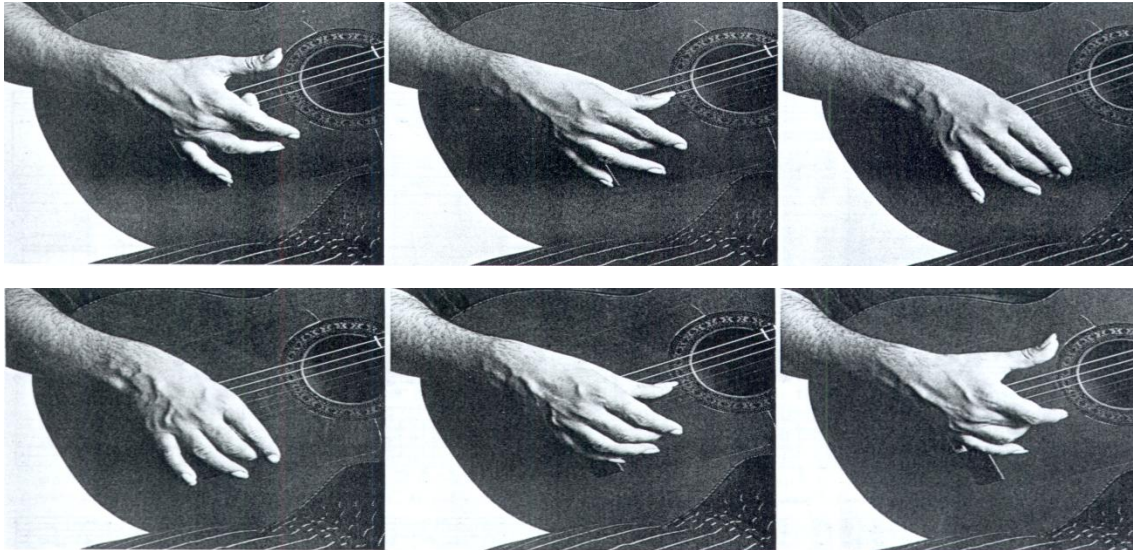
Capítulo II

B. Segunda Fase

2. Jornada de 29 de Março (Planificação da sessão II)

a. Rasgueado triplo (Tresillo)

Consiste na utilização dos dedos i e p.⁶²



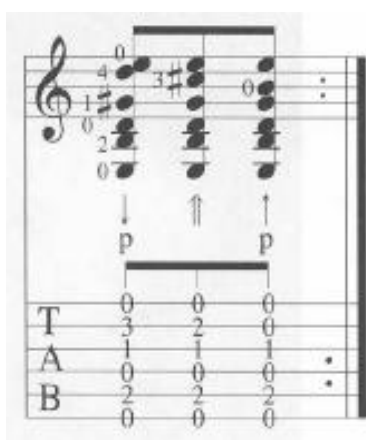
Primeiro, o médio (ou indicador) movimenta-se em downstroke tocando as seis cordas, depois o polegar faz um downstroke tocando também todas as cordas. Por último, o polegar movimenta-se em upstroke finalizando o processo (vídeo X).

T	0	0	0
A	1	1	1
B	0	0	0

⁶² Imagens retiradas de MARTÍN'S, Juan - **El arte flamenco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978.

⁶³ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

No rasgueado triplo podemos alterar a ordem, ou seja, começamos com o *p* (upstroke), depois o *m* (downstroke) e por último o *p* (downstroke). No momento de executar o rasgueado, se estivermos com os dedos da mão direita próximo da sexta corda, deve-se optar por começar com o indicador (ou médio). Ao contrário, se estivermos com os dedos da mão direita próximo da primeira corda devemos começar com o polegar (vídeo XI).



64

b. Golpe com o anelar

O golpe é uma técnica guitarrística muito específica do flamenco. Pode ser executado com o anelar, médio polegar ou com a mão. É um movimento percutido utilizado para dar mais ênfase a determinados pontos rítmicos (vídeo XII).

Golpe com o *a*, técnica indicada pelo símbolo □. É efectuado com uma pequena flexão do *a* da mão direita, chocando simultaneamente a unha e a polpa do dedo com o golpeador (vídeo XIII).

⁶⁴ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.



Posição inicial do anelar⁶⁵

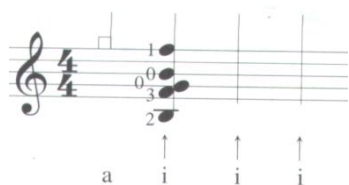


Posição final do anelar



66

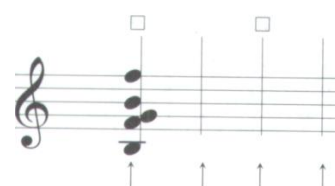
O golpe pode ser executado sozinho, simultaneamente com uma nota ou com acordes.



Golpe sozinho⁶⁷



Golpe com uma nota⁶⁷



Golpe com um acorde⁶⁷

Exercício VI⁶⁷

Garrotín

(Faixa 16-18 / vídeo XIV)

G. GRAF-MARTINEZ

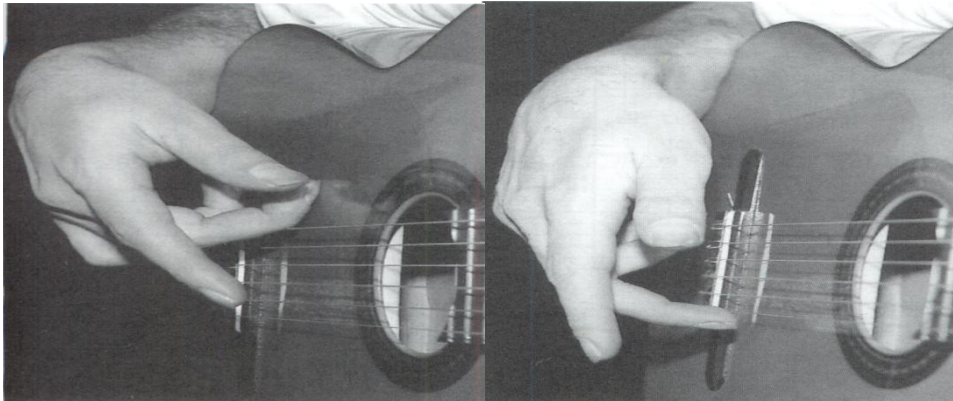
⁶⁵ Imagens retiradas de MARTÍN'S, Juan - **El arte flamenco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978.

⁶⁶ Imagem retirada de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

⁶⁷ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

c. Golpe com o médio

Golpe com o m, técnica indicada pelo símbolo □. O golpe é efectuado chocando a unha do médio da mão direita com a parte superior do tampo e, conseqüentemente, executando também um movimento downstroke (vídeo XV).

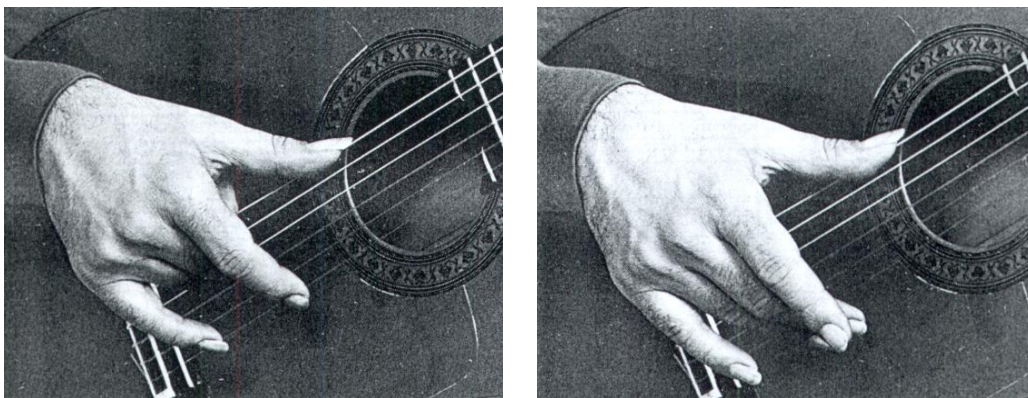


Choque do médio com o tampo⁶⁸

Downstroke

d. Golpe com o médio e anelar

Golpe com o m e a, técnica representada pelo símbolo $\begin{matrix} \uparrow \\ ma \end{matrix}$. Consiste em executar um movimento downstroke com o m e a juntos, conseguindo-se desta forma um movimento bastante violento e agressivo.



Downstroke com médio e anelar⁶⁹
juntos na posição inicial

Fim do movimento

⁶⁸ Imagens retiradas de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

⁶⁹ Imagens retiradas de MARTÍN'S, Juan – **El arte flamenco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978.

e. Golpe com o polegar

Golpe com o p, consiste em executar um movimento downstroke com p e simultaneamente golpear com o anelar (vídeo XVI).

Exercício VII⁷⁰

(Faixa 19-21 / vídeo XVII)

Garrotín

G. GRAF-MARTINEZ

The image displays two systems of musical notation for the exercise 'Garrotín'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff (labeled T, A, B). The treble staff contains melodic lines with notes and rests, and rhythmic markings such as 'a p', 'a m i', and 'p p p'. The bass staff contains a guitar tablature with fret numbers (0, 2, 3, 4) and rhythmic markings. The notation is divided into measures, with some measures marked with 'I.' and 'II.' indicating different fingerings or techniques. The overall structure is a 4/4 time signature.

⁷⁰ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Capítulo II B. Segunda Fase

3. Jornada de 29 de Março (Planificação da sessão III)

Análise do exercício Sencillos I (Tangos) de G. Graf-Martinez para aperfeiçoar o trabalho em conjunto, em pulsação regular para bom desempenho em grupo.

Este exercício também permitiu, aos alunos, reconhecer a importância da sonoridade única de grupo e a sua diferença face à de tocar a solo.

Exercício I

Sencillos I (Tangos)⁷¹

(Faixa 1-3 / vídeo II)

G. GRAF-MARTINEZ

The image shows a musical score for guitar, titled 'Sencillos I (Tangos)' by G. Graf-Martinez. The score is written in 4/4 time and features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of staves. The first system has four measures, and the second system has four measures. Each measure contains a treble staff with notes and fingerings, and a bass staff with chords and fingerings. Above the second system, four chord diagrams are provided for the notes Sib, Do, Sib, and La. The bass staff includes a 'T' (Trio) section and an 'A' (Alone) section, with a 'B' (Bass) section at the end.

Executar este exercício com os outros dedos: a, m e ñ/e.

⁷¹ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Exercício III⁷²
Estudio por Soleá

(Faixa 7-9 / vídeo V)
G. GRAF-MARTINEZ

The image displays a musical score for a guitar exercise titled 'Estudio por Soleá'. The score is organized into three systems, each containing a treble clef staff, a guitar tablature staff (labeled T, A, B), and a set of lyrics. The time signature is 3/4. The lyrics are 'i a m i i i i'. The first system includes a treble staff with notes and stems, a tablature staff with fret numbers (0, 1, 2, 3), and lyrics. The second system includes a treble staff with notes and stems, a tablature staff with fret numbers (3, 1, 2, 3), and a guitar chord diagram above the staff. The third system includes a treble staff with notes and stems, a tablature staff with fret numbers (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0), and a guitar chord diagram above the staff. The score is presented in a clean, black and white format.

⁷² Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Capítulo II
B. Segunda Fase

4. Jornada de 30 de Março (Planificação da sessão I)

a. Golpe com a mão

Golpe com a mão, consiste no choque da mão direita com o tampo e as cordas da guitarra. Esta técnica é bastante utilizada na rumba e é representada por M.



Downstroke do *p*⁷³
com golpe de *a*



Upstroke do *p*



Mão

b. Rumba – Compás I

Exercício VIII⁷⁴
Rumba – Compás I

(Faixa 22-24 / vídeo XVIII)
G. GRAF-MARTINEZ

⁷³ Imagens retiradas de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

⁷⁴ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Capítulo II

B. Segunda Fase

5. Jornada de 30 de Março (Planificação da sessão II)

a. Rumba – Compás II

Exercício IX⁷⁵

(Faixa 25-27 / vídeo XIX)

Rumba – Compás II

G. GRAF-MARTINEZ

II. □

0 2 4 3 1
p p R i i i

T 0 3 2 0
A 4 4 4 4
B 2 2 2 0

R R R R

T 0 0 0 0
A 0 0 2 2
B 2 2 3 0

⁷⁵ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

b. Rumba – Compás II

Exercício X⁷⁶

(Faixa 28-30 / vídeo XX)

Rumba – Compás III

G. GRAF-MARTINEZ

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system, labeled 'Exercício X⁷⁶', is in 4/4 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of quarter notes with stems pointing up, and the bass line consists of quarter notes with stems pointing down. The second system, labeled 'Exercício X⁷⁷', is also in 4/4 time and follows a similar pattern. Both systems include fingering numbers (1, 2, 3) and dynamic markings (p, i). The guitar part is written in standard notation with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

c. Rumba – Compás I

Exercício XI⁷⁶

(Faixa 31-33 / vídeo XXI)

Soleá – Compás com Tresillo I

G. GRAF-MARTINEZ

The image displays a system of musical notation for guitar. The piece is in 3/4 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of quarter notes with stems pointing up, and the bass line consists of quarter notes with stems pointing down. The piece includes a tresillo rhythm, indicated by the '3' above the notes. The guitar part is written in standard notation with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

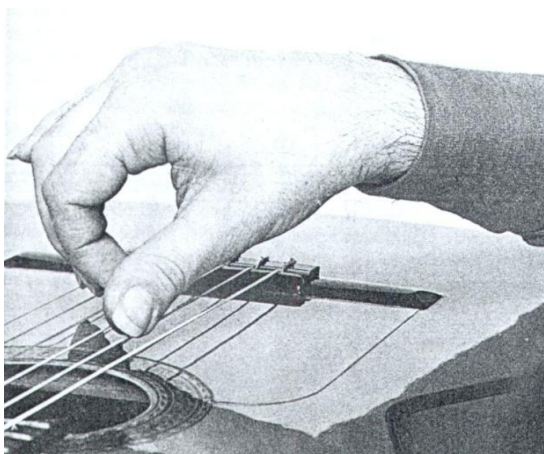
⁷⁶ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Capítulo II
B. Segunda Fase

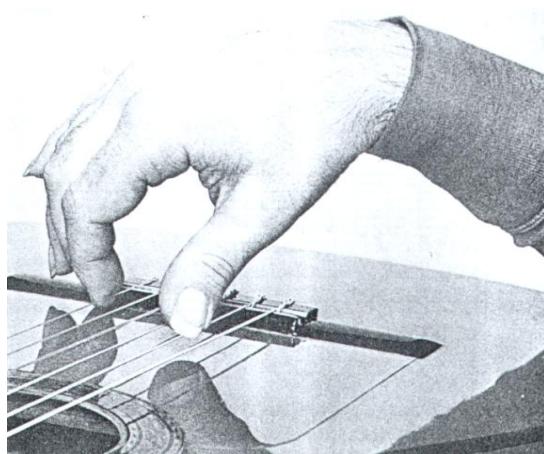
6. Jornada de 30 de Março (Planificação da sessão III)

a. Polegar

O polegar é um dedo muito usado e muito importante na execução da guitarra flamenca. Os guitarristas flamencos exercitam o polegar até à exaustão, executam escalas, cromatismos, arpejos e acordes só com o polegar. Esta sistemática utilização levou-os a criar uma técnica muito própria do polegar.



Posição normal⁷⁷



Posição para tocar com o polegar



a)''



b)''



c)''

O impacto do polegar com a corda é feito pela combinação da polpa e unha. Um calo surgirá nesta zona do dedo. Este, aliado a um corte de unha adequado, permite uma boa velocidade e mobilidade do polegar.

Na figura a) o polegar está pronto para atacar a 5ª corda, esse ataque é apoiado e com o *i* e *m* no golpeador em contacto com a 1ª corda (figura b). Por último, o polegar terá que recuperar rapidamente (figura c) de modo a permitir novo ataque (vídeo XXII).

⁷⁷ Imagem retirada de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

b. Naino II (Tangos)

Exercício XII⁷⁸

(Faixa 34-36 / vídeo XXIII)

Naino II (Tangos)

G. GRAF-MARTINEZ

The image displays a musical score for the piece "Naino II (Tangos)" in 4/4 time. The score is presented in four systems, each containing a standard musical staff and a corresponding guitar tablature staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The guitar part is marked with a piano (p) dynamic. The tablature includes fret numbers (0, 1, 2, 3) and fingerings (1, 2, 3) for the strings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

⁷⁸ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – Flamenco – Guitar Method volume I. Germany, 2002.

c. Estudio por Soleá

Exercício III⁷⁹

Estudio por Soleá

(Faixa 7-9 / vídeo V)

G. GRAF-MARTINEZ

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a guitar line. The time signature is 3/4. The vocal line consists of a sequence of notes with lyrics 'i a m i i i i' repeated across the systems. The guitar line includes fretboard diagrams and tablature for the strings (T, A, B). The first system shows a simple rhythmic pattern. The second system introduces a more complex rhythmic pattern with a 4-measure rest in the second measure. The third system features a more intricate rhythmic pattern with a 4-measure rest in the second measure and a final measure with a 4-measure rest.

⁷⁹ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – Flamenco – Guitar Method volume I. Germany, 2002.

Capítulo II

C. Terceira Fase

A terceira fase foi bastante intensa e teve a duração de sete dias. Mais uma vez, sentiu-se necessidade de não concentrar as jornadas numa semana, ou seja, dois dias na última semana de Junho, dois dias na primeira semana de Julho e três dias na segunda semana de Julho. O motivo que legitimou a implementação de três fases no projecto educativo é o mesmo que justifica, na terceira fase, a distribuição dos sete dias por três semanas, fornecer informação faseada de modo a permitir aos alunos assimilar melhor os conceitos teórico/práticos. Este motivo ganha maior significado nesta fase porque esta será mais prática e menos teórica que as anteriores, consequentemente, os alunos necessitam de praticar mais para superar as dificuldades técnicas.

Foram afixados cartazes que anunciavam apenas as datas da terceira fase e os alunos que quisessem inscrever-se pela primeira vez no projecto, só poderiam fazê-lo como ouvintes porque, nas duas fases anteriores, os alunos aprenderam as técnicas guitarrísticas flamencas que iriam utilizar nesta terceira fase. Portanto, todos os alunos teriam que passar, pelo menos, por uma das fases anteriores para apreenderem determinadas técnicas flamencas para superar as dificuldades que o repertório da terceira fase contém.

A metodologia das sessões na terceira fase mudou significativamente. Enquanto nas fases anteriores as sessões eram em grupo e com todos os alunos a participar ao mesmo tempo, nesta fase continuaram a ser em grupo mas tocou um de cada vez. Por um lado, o repertório abordado era para guitarra solo portanto só era possível ouvir um de cada vez. Por outro lado, colocar os alunos a assistir à aula dos colegas era uma experiência nova e muito enriquecedora para eles porque poderiam constatar as dificuldades dos colegas e perceber como as resolviam.

Os alunos que participavam activamente também beneficiaram da assistência dos colegas porque, sempre que tentavam cumprir as indicações sugeridas, nomeadamente as interpretativas, os colegas confirmavam se a intenção musical tinha chegado ou não ao público.

Capítulo II
C. Terceira Fase

1. Jornada de 28 de Junho (Planificação da sessão I)

No dia 28 de Junho cada aluno teve uma sessão individual de 30 minutos para mostrar e trabalhar a sua peça a solo. O dia terminou com uma sessão de música de câmara das 17H às 20H e o repertório foi o seguinte: um duo de guitarras (Estudo N^oXXXIX – E. Pujol) interpretado por Ilda Branco e Guilherme Melo e duas peças para o ensemble de guitarras, Sencillos I - G. Graf-Martinez e Estudio por Soleá - G. Graf-Martinez (consultar quadro VII).

Quadro VII
(Planificação de 28 de Junho)

Sessão	Hora	Aluno	Conteúdo Programático
N ^o 1	11H00-11H30	Luís Gaspar	"Flamenco N ^o 1" – Jürg Hochweber
N ^o 1	11H30-12H00	Diogo Costa	"Flamenco N ^o 2" – Jürg Hochweber
N ^o 1	12H00-12H30	Catarina Dinis	"Flamenco N ^o 3" – Jürg Hochweber
N ^o 1	12H30-13H00	Catarina Mourão	"Flamenco N ^o 4" – Jürg Hochweber
N ^o 1	13H00-13H30	Guilherme Varela	"Flamenco N ^o 5" – Jürg Hochweber
-	13H00-14H30	-	Almoço
N ^o 1	14H30-15H00	João Gonçalves	"Flamenco N ^o 9" – Jürg Hochweber
N ^o 1	15H00-15H30	Armando Capela	"Flamenco N ^o 13" – Jürg Hochweber
N ^o 1	15H30-16H00	Ilda Branco	"Mantón I (Soleá)" – G. Graf-Martinez
N ^o 1	16H00-16H30	Guilherme Melo	"Caí I" – G. Graf-Martinez
-	16H30-17H00	-	Lanche
N ^o 1	17H00-20H00	Grupo 1+2	Estudo N ^o XXXIX – E. Pujol Sencillos I – Tangos – G. Graf-Martinez Estúdio por Soleá – G. Graf-Martinez

Peça do Luís Gaspar para o concerto final.

Exercício XIII⁸⁰

Faixa 37-39

Flamenco 1

Jürg Hochweber

The image displays a musical score for a piece titled "Flamenco 1" by Jürg Hochweber. The score is written on six staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The music consists of eighth-note patterns and rests, with some notes marked with fingerings (1, 2) and accents. The piece concludes with a final chord structure on each staff.

⁸⁰ Exercício retirado de HOCHWEBER, Jürg - **Easy Flamenco**. Jürg Hochweber, Switzerland, 2001.

Peça do Diogo Costa para o concerto final.

Exercício XIV⁸¹

Faixa 40-42

Flamenco 2

Jürg Hochweber



⁸¹ Exercício retirado de HOCHWEBER, Jürg - **Easy Flamenco**. Jürg Hochweber, Switzerland, 2001.

Peça da Catarina Dinis para o concerto final.

Exercício XV⁸²

Faixa 43-45

Flamenco 3

Jürg Hochweber

The musical score for 'Flamenco 3' is presented on nine staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first staff contains two measures with fingerings 'i' and 'i' above the notes and dynamics 'p' below. The second staff continues the melody with various rhythmic patterns. The third staff concludes with a 'Fine' marking. The remaining staves (4-9) continue the piece with complex rhythmic and melodic lines. The score ends with the instruction 'D.C. al Fine' at the bottom right.

⁸² Exercício retirado de HOCHWEBER, Jürg – **Easy Flamenco**. Jürg Hochweber, Switzerland, 2001.

Peça da Catarina Mourão para o concerto final.

Exercício XVI⁸³

Faixa 46-48

Flamenco 4 Jürg Hochweber

The musical score for 'Flamenco 4' is written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins in G major. The first staff contains the first four measures, with dynamic markings 'p' and 'p p'. The second staff contains measures 5-8. The third staff contains measures 9-12, featuring a repeat sign in measure 10 and dynamic markings 'p p p p'. The fourth staff contains measures 13-16. The fifth staff contains measures 17-20. The sixth staff contains measures 21-24. The seventh staff contains measures 25-28, ending with a fermata over the final note.

⁸³ Exercício retirado de HOCHWEBER, Jürg - **Easy Flamenco**. Jürg Hochweber, Switzerland, 2001.

Peça do Guilherme Varela para o concerto final.

Exercício XVII⁸⁴

Faixa 49-51

Flamenco 5

Jürg Hochweber

The musical score for 'Flamenco 5' is presented in a single system with seven staves. It is written in treble clef, one sharp (F#), and common time (C). The piece begins with a 2-measure rest, followed by a melodic line with a repeat sign. The second staff continues the melody with a 'p' dynamic marking. The third staff features a melodic line with a '1' fingering and a 'p' dynamic. The fourth staff shows a melodic line with a '2' fingering and a 'p' dynamic. The fifth staff continues the melody with a 'p' dynamic. The sixth staff features a melodic line with a 'p' dynamic. The seventh staff concludes the piece with two first and second endings, marked '1.' and '2.', and a 'p' dynamic.

⁸⁴ Exercício retirado de HOCHWEBER, Jürg - **Easy Flamenco**. Jürg Hochweber, Switzerland, 2001.

Peça do João Gonçalves para o concerto final.

Exercício XVIII⁸⁵

Faixa 52-54

Flamenco 9

Jürg Hochweber

The image displays a musical score for 'Flamenco 9' by Jürg Hochweber. The score is written on seven staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by a series of rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth-note runs. The notation includes various accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings. The piece concludes with a final chord on the seventh staff.

⁸⁵ Exercício retirado de HOCHWEBER, Jürg – **Easy Flamenco**. Jürg Hochweber, Switzerland, 2001.

Peça do Armando Capela para o concerto final.

Exercício XIX⁸⁶

Faixa 55-57

Flamenco 13

Jürg Hochweber

The musical score for 'Flamenco 13' is presented in a single system with seven staves. The notation includes various rhythmic values (eighth and sixteenth notes), rests, and articulation marks such as accents and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece starts with a 2-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes with various articulations. The subsequent staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and some triplet markings. The piece concludes with a final chord on the seventh staff.

⁸⁶ Exercício retirado de HOCHWEBER, Jürg - **Easy Flamenco**. Jürg Hochweber, Switzerland, 2001.

First musical staff, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a whole note chord of F#4 and C#5, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4. The staff concludes with a whole note chord of F#4 and C#5.

Second musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It begins with a whole note chord of F#4 and C#5, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4. The staff concludes with a whole note chord of F#4 and C#5.

Third musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It begins with a whole note chord of F#4 and C#5, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4. The staff concludes with a whole note chord of F#4 and C#5.

Fourth musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It begins with a whole note chord of F#4 and C#5, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4. The staff concludes with a whole note chord of F#4 and C#5.

Fifth musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It begins with a whole note chord of F#4 and C#5, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4. The staff concludes with a whole note chord of F#4 and C#5.

Sixth musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It begins with a whole note chord of F#4 and C#5, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4. The staff concludes with a whole note chord of F#4 and C#5.

Seventh musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It begins with a whole note chord of F#4 and C#5, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4. The staff concludes with a whole note chord of F#4 and C#5.

Eighth musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It begins with a whole note chord of F#4 and C#5, followed by a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4. The staff concludes with a whole note chord of F#4 and C#5. A *rit.* (ritardando) marking is present above the staff, indicated by a dashed line.

Peça da Ilda Branco para o concerto final.

Exercício XX⁸⁷

(Faixa 58-60 / vídeo XXIV)

Mantón I (Soleá)

G. GRAF-MARTINEZ

The musical score is presented in five systems, each with a treble clef staff and a corresponding guitar tablature staff. The time signature is 3/4. The first system begins with a melodic line featuring triplets and a bass line with fret numbers. The second system includes the lyrics "a m i i a m i i i i" and "p i p i". The third system continues the melodic and bass lines. The fourth system features a key signature change to one sharp (F#) and continues the piece. The fifth system includes a section marked "III." and "II." and ends with a final chord. Dynamics like "p" (piano) are indicated throughout.

⁸⁷ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers (0, 2, 3) and picking directions (p, i).

Second system of musical notation. Similar to the first system, featuring a treble clef melody and a guitar TAB with fret numbers and picking directions.

Third system of musical notation. Continues the melody and guitar TAB with fret numbers and picking directions.

Fourth system of musical notation. This system includes a treble clef melody, a guitar TAB with fret numbers, and a bass line with fret numbers and a dotted line indicating a continuation.

Fifth system of musical notation. The top staff shows a treble clef with chords and rests. The bottom staff shows a guitar TAB with fret numbers and rests. The system concludes with a double bar line and a final chord in the treble clef.

Peça de música de câmara, interpretada por Guilherme Melo e Ilda Branco, para o concerto final.

Estudo XXII⁸⁹

E. Pujol

The musical score is for two guitars, labeled "1ª Guitarra" and "2ª Guitarra". It begins with the tempo marking "Allegretto (♩ = 120)". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score consists of several systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with dynamic markings of *mf* and *p*. The second system includes a section marked "C I" and "B". The third system includes a section marked "C III" and "B". The fourth system includes a section marked "C I" and "B", with a tempo change to "Tempo" and a dynamic marking of *p poco riten.*. The fifth system includes a section marked "C I" and "B". The sixth system includes a section marked "C I" and "B". The score is filled with intricate guitar techniques, including triplets, sixteenth-note runs, and various fingering patterns. The piece concludes with a final cadence.

⁸⁹ PUJOL, Emilio – **Metodo razionale, per chitarra Vol. III.** Edita: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954.

First system of musical notation, treble clef, one sharp key signature. Dynamics: *p*, *mf*, *p*.

Second system of musical notation, including a bass clef staff with figured bass. Dynamics: *p*, *f*. Chord symbols: C) VII, C) V.

Third system of musical notation, treble clef. Dynamics: *p*, *mf*, *p*. Chord symbols: C) II, C) IV, C) V.

Fourth system of musical notation, including a bass clef staff with figured bass. Dynamics: *p*, *p*. Chord symbols: C) V, VII, V, C) IV, C) IV, C) V, C) V, C) II.

Fifth system of musical notation, treble clef. Marking: *Tempo*. Dynamics: *dim.*, *pp*. Chord symbols: C) IX, C) IX.

Sixth system of musical notation, including a bass clef staff with figured bass. Dynamics: *p*, *mf*.

Peças para o ensemble de guitarras.

Exercício I
Sencillos I (Tangos)⁹⁰

(Faixa 1-3 / vídeo II)
G. GRAF-MARTINEZ

The image displays a musical score for guitar ensemble exercise 'Sencillos I (Tangos)'. It is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff with a 4/4 time signature and a bass clef staff labeled 'T A B' (Treble, Alto, Bass). The first system contains 12 measures of music. The second system contains 12 measures, with the final measure ending with a double bar line and repeat dots. Above the second system, four chord diagrams are provided for the notes: Sib (Si bémol), Do (Dó), Sib (Si bémol), and La (La). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with fingerings and articulation marks.

⁹⁰ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Exercício III⁹¹
Estudio por Soleá

(Faixa 7-9 / vídeo V)
G. GRAF-MARTINEZ

The image displays a musical score for 'Exercício III' (Estudio por Soleá) by G. Graf-Martinez. The score is presented in three systems, each consisting of a vocal line and a guitar line. The time signature is 3/4. The vocal line features the lyrics 'i a m i i i i' repeated across the measures. The guitar line includes tablature with fret numbers for the strings (T, A, B) and chord diagrams. The first system has four measures, the second system has four measures, and the third system has four measures. The guitar line includes various chord diagrams and fret numbers for the strings (T, A, B).

⁹¹ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Capítulo II
C. Terceira Fase

2. Jornada de 30 de Junho (Planificação da sessão II)

No dia 30 de Junho a planificação e a metodologia implementada foi muito semelhante à de 28 de Junho. Pequenas diferenças a salientar: o ensemble de guitarras trabalhou mais duas peças: Naino II - G. Graf-Martinez e La Gitanita - J. Hochweber; o Armando Capela tocou o "Estudo Nº32" - E. Pujol; a Ilda Branco tocou a "Rumbita I (Rumba)" - G. Graf-Martinez e o Guilherme Melo tocou o "Mantón II (Soleá)" - G. Graf-Martinez (consultar quadro VIII).

Quadro VIII
(Planificação de 30 de Junho)

Sessão	Hora	Aluno	Conteúdo Programático
Nº 2	11H00-11H30	Luís Gaspar	"Flamenco Nº1" - Jürg Hochweber
Nº 2	11H30-12H00	Diogo Costa	"Flamenco Nº2" - Jürg Hochweber
Nº 2	12H00-12H30	Catarina Dinis	"Flamenco Nº3" - Jürg Hochweber
Nº 2	12H30-13H00	Catarina Mourão	"Flamenco Nº4" - Jürg Hochweber
Nº 2	13H00-13H30	Guilherme Varela	"Flamenco Nº5" - Jürg Hochweber
-	13H00-14H30	-	Almoço
Nº 2	14H30-15H00	João Gonçalves	"Flamenco Nº9" - Jürg Hochweber
Nº 2	15H00-15H30	Armando Capela	"Estudo Nº32" - E. Pujol
Nº 2	15H30-16H00	Ilda Branco	"Rumbita I (Rumba)" - G. Graf-Martinez
Nº 2	16H00-16H30	Guilherme Melo	"Mantón II (Soleá)" - G. Graf-Martinez
-	16H30-17H00	-	Lanche
Nº 2	17H00-20H00	Grupo 1+2	Estudo NºXXXIX - E. Pujol Sencillos I - Tangos - G. Graf-Martinez Estúdio por Soleá - G. Graf-Martinez Naino II (Tangos) - G. Graf-Martinez La Gitanita - Jürg Hochweber

Peça do Armando Capela para o concerto final.

Estudo XXIII⁹²

E. Pujol

The image shows a page of musical notation for guitar. It contains eight staves of music. The first staff is labeled 'Ej. Ex. 32'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The piece is characterized by a dense texture of triplets and slurs, creating a complex rhythmic pattern. The notation includes various fingerings and articulations. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note.

⁹² PUJOL, Emilio - **Metodo razionale, per chitarra Vol. II.** Edita: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1952.

Peça da Ilda Branco para o concerto final.

Exercício XXIV⁹³

(Faixa 64-66 / vídeo XXVI)

Rumbita I (Rumba)

G. GRAF-MARTINEZ

II

p i p i p i

T
A
B

II

T
A
B

II

T
A
B

I

II

T
A
B

T
A
B

⁹³ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Peça do Guilherme Melo para o concerto final.

Exercício XXV⁹⁴

(Faixa 67-69 / vídeo XXVII)

Mantón II (Soleá)

G. GRAF-MARTINEZ

⁹⁴ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

17

ppippippi

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

T
A
B

21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

T
A
B

22

p

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

T
A
B

23

ami i i

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

T
A
B

Peças para o ensemble de guitarras.

Exercício XII⁹⁵

(Faixa 34-36 / vídeo XXIII)

Naino II (Tangos)

G. GRAF-MARTINEZ

⁹⁵ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

La Gitanita (Gipsy Girl)

Jürg Hochweber

Capo = III (recommended)

The first system of the score includes a vocal line and two guitar parts. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with lyrics 'm i m i m i m i m' and a triplet of eighth notes. The guitar parts are in standard tuning with a capo at the third fret. Guitar 1 has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a complex rhythm. Its tablature shows fret numbers 0, 3, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 3, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 3, 1, 0, 3, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 3, 1. Guitar 2 has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a simpler rhythm. Its tablature shows fret numbers 0, 3, 2, 2, 0, 3, 1, 0, 2, 2, 0, 3, 2, 2, 1. Chords Am and E are indicated above the vocal line.

The second system of the score continues the musical notation. The vocal line has a triplet of eighth notes. The guitar parts continue with their respective melodic and rhythmic patterns. The tablature for Guitar 1 shows fret numbers 0, 0, 0, 0, 0, 3, 1, 0, 0, 3, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 3, 1, 0, 0, 0, 0, 5, 5, 3. The tablature for Guitar 2 shows fret numbers 0, 4, 2, 0, 3, 1, 3, 2, 0, 2, 0, 2, 4, 0, 2, 3, 2, 0, 2, 0, 3, 2, 1, 0. The chord Am is indicated above the vocal line.

Musical score system 1. It consists of a vocal line with lyrics "m i m i" and a guitar accompaniment. The guitar part includes a double bass line and a treble clef line with fret numbers. The system contains four measures.

Musical score system 2. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The guitar part includes a double bass line and a treble clef line with fret numbers. The system contains four measures. The word "Fine" appears above the vocal line in the second and third measures.

Musical score system 3. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The guitar part includes a double bass line and a treble clef line with fret numbers. The system contains four measures. The word "D.S. al Fine" appears below the vocal line in the second, third, and fourth measures.

Capítulo II

C. Terceira Fase

3. Jornada de 5 de Julho (Planificação da sessão III)

Na segunda semana de trabalho os dias escolhidos foram os seguintes: 5 e 7 de Julho. A metodologia usada foi semelhante à da semana anterior; diferiu apenas no número de horas dedicadas à música de câmara, que, na semana anterior, foram três horas e nesta passaram a ser duas. A restante hora de trabalho, foi utilizada para realizar audições de classe sem público. Com estas audições detectou-se melhor que tipo de dificuldades tinha cada aluno ao apresentar o seu repertório em público (consultar quadros IX e X).

É importante para um aluno testar as suas capacidades em momentos de tensão. No seu percurso académico, o aluno deve aprender a controlar factores desfavoráveis durante a performance. A implementação destas pequenas audições na terceira fase serviu para estimular esta aprendizagem tão relevante enquanto instrumentistas.

As audições também foram filmadas para que cada aluno, em casa, pudesse fazer uma auto-observação e, através do seu vídeo, relembrar todos os pontos críticos da obra. Ao colocar este método de auto-observação em prática pretendeu-se que o aluno se preparasse convenientemente para o concerto final.

Outro objectivo a atingir nesta segunda semana foi a memorização das peças a solo. Os alunos tiveram como data limite 6 de Julho, portanto, na audição de classe de 7 de Julho já seriam obrigados a tocar de memória, assim como nas audições de 12 e 13 de Julho. Esta exigência teve como propósito estimular a capacidade de memorizar uma peça num curto espaço de tempo, capacidade que os alunos, normalmente, têm mas insistem em não usar.

Quadro IX
(Planificação de 5 de Julho)

Sessão	Hora	Aluno	Conteúdo Programático
Nº 3	11H00-11H30	Luís Gaspar	"Flamenco Nº1" – Jürg Hochweber
Nº 3	11H30-12H00	Diogo Costa	"Flamenco Nº2" – Jürg Hochweber
Nº 3	12H00-12H30	Catarina Dinis	"Flamenco Nº3" – Jürg Hochweber
Nº 3	12H30-13H00	Catarina Mourão	"Flamenco Nº4" – Jürg Hochweber
Nº 3	13H00-13H30	Guilherme Varela	"Flamenco Nº5" – Jürg Hochweber
-	13H00-14H30	-	Almoço
Nº 3	14H30-15H00	João Gonçalves	"Flamenco Nº9" – Jürg Hochweber
Nº 3	15H00-15H30	Armando Capela	"Flamenco Nº13" – Jürg Hochweber "Estudo Nº32" – E. Pujol
Nº 3	15H30-16H00	Ilda Branco	"Mantón I (Soleá)" – G. Graf-Martinez "Rumbita I (Rumba)" – G. Graf-Martinez
Nº 3	16H00-16H30	Guilherme Melo	"Caí I" – G. Graf-Martinez "Mantón II (Soleá)" – G. Graf-Martinez
-	16H30-17H00	-	Lanche
Nº 3	17H00-19H00	Grupo 1+2	Estudo NºXXXIX – E. Pujol Sencillos I – Tangos – G. Graf-Martinez Estúdio por Soleá – G. Graf-Martinez Naino II (Tangos) - G. Graf-Martinez La Gitanita - Jürg Hochweber
-	19H00-20H00	Grupo 1+2	Audição

Capítulo II
C. Terceira Fase

4. Jornada de 7 de Julho (Planificação da sessão IV)

Quadro X
(Planificação de 7 de Julho)

Sessão	Hora	Aluno	Conteúdo Programático
Nº 4	11H00-11H30	Luís Gaspar	"Flamenco Nº1" – Jürg Hochweber
Nº 4	11H30-12H00	Diogo Costa	"Flamenco Nº2" – Jürg Hochweber
Nº 4	12H00-12H30	Catarina Dinis	"Flamenco Nº3" – Jürg Hochweber
Nº 4	12H30-13H00	Catarina Mourão	"Flamenco Nº4" – Jürg Hochweber
Nº 4	13H00-13H30	Guilherme Varela	"Flamenco Nº5" – Jürg Hochweber
-	13H00-14H30	-	Almoço
Nº 4	14H30-15H00	João Gonçalves	"Flamenco Nº9" – Jürg Hochweber
Nº 4	15H00-15H30	Armando Capela	"Flamenco Nº13" – Jürg Hochweber "Estudo Nº32" – E. Pujol
Nº 4	15H30-16H00	Ilda Branco	"Mantón I (Soleá)" – G. Graf-Martinez "Rumbita I (Rumba)" – G. Graf-Martinez
Nº 4	16H00-16H30	Guilherme Melo	"Caí I" – G. Graf-Martinez "Mantón II (Soleá)" – G. Graf-Martinez
-	16H30-17H00	-	Lanche
Nº 4	17H00-19H00	Grupo 1+2	Estudo NºXXXIX – E. Pujol Sencillos I – Tangos – G. Graf-Martinez Estúdio por Soleá – G. Graf-Martinez Naino II (Tangos) – G. Graf-Martinez La Gitanita – Jürg Hochweber
-	19H00-20H00	Grupo 1+2	Audição

Capítulo II

C. Terceira Fase

5. Jornada de 12 de Julho (Planificação da sessão V)

A planificação dos três dias que encerraram este projecto educativo (12, 13 e 14 de Julho) levaram a actividades muito intensas e diversificadas porque os alunos continuaram a usufruir das sessões de flamenco e, paralelamente, tiveram também a oportunidade de participar numa master class com a duração de dois dias, ministrada pelo professor Aires Pinheiro (consultar quadros XI e XII).

A master class teve como objectivo o contacto dos alunos com um professor externo à instituição de ensino que frequentavam, e com isso alargar o seu leque de influências. Puderam apresentar repertório abordado ao longo do ano lectivo no conservatório e colher novas concepções musicais do mesmo.

No final da master class, os alunos assistiram também à apresentação de um guitarrista/compositor português, Duarte Costa, ministrada pelo mesmo professor. Esta apresentação proporcionou aos alunos do Conservatório de Vila Real a expansão da sua cultura geral ao nível da história da guitarra clássica em Portugal. O tema desta apresentação foi: "O Ensino Não – Oficial da Guitarra em Portugal – O caso de José Duarte Costa".

No último dia, 14 de Julho, o esforço e dedicação dos alunos inscritos neste projecto educativo foram recompensados com o concerto final.

Quadro XI
(Planificação de 12 de Julho)

Actividade	Hora	Grupo	Conteúdo Programático
Flamenco	14H00	1	Aperfeiçoamento das peças a solo.
Master Class	14h00	2	Master class com o professor Aires Pinheiro.
Flamenco	15H30	2	Aperfeiçoamento das peças a solo.
Master Class	15H30	1	Master class com o professor Aires Pinheiro.
-	17H00	1+2	Pausa para lanche.
Flamenco	18H00	1+2	Aperfeiçoamento do repertório de música de câmara.
Flamenco	19H00	1+2	Audição de classe (sem público).

Capítulo II
 C. Terceira Fase
 6. Jornada de 13 de Julho (Planificação da sessão VI)

a. Trémolo Flamenco



Trémolo Flamenco⁹⁷



Trélomo Clássico

A única diferença entre o trémolo clássico e o flamenco é a inclusão de mais uma nota no flamenco, ou seja, passamos a ter cinco semi-colcheias por tempo e essa nota acrescentada é executada com o indicador.

Estudo I⁹⁷

Manuel Granados

C2 ————— C4 ————— C2 —————

P i a m i continua trémolo

C2 ————— C2 ————— C5 ————— C2 —————

P i a m i a i m a P i

P

⁹⁷ Imagens e exercício retirados de GRANADOS, Manuel - **Manual Didactico de la Guitarra Flamenca N°1 e N°2**. Edita: Ventilador-Music, 1ªEdición Barcelona, 2001.

b. Alzapúa

Alzapúa, exercícios em triplo:

Variações entre uma nota do baixo e alzapúa (acção do polegar a descer (downstroke) com golpe e consequente subida (upstroke)).

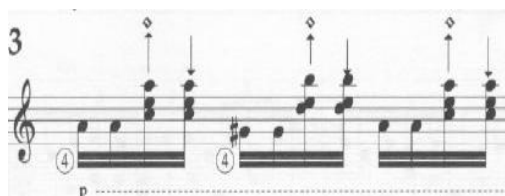


98

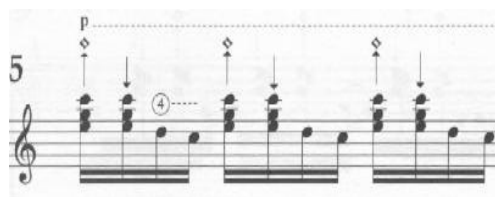
ou



Exercício de alzapúa em valor de semicolcheias. Variações entre dois baixos e alzapúa (acção do polegar a descer (downstroke) com golpe e consequente subida (upstroke)).



ou



Quadro XII
(Planificação de 13 de Julho)

Actividade	Hora	Grupo	Conteúdo Programático
Flamenco	14H00	1	Aperfeiçoamento das peças a solo.
Master Class	14h00	2	Master class com o professor Aires Pinheiro.
Flamenco	15H30	2	Aperfeiçoamento das peças a solo.
Master Class	15H30	1	Master class com o professor Aires Pinheiro.
-	17H00	1+2	Pausa para lanche.
Flamenco	18H00	1+2	Aperfeiçoamento do repertório de música de câmara.
Flamenco	19H00	1+2	Audição e preparação do concerto final.
Apresentação	20H00	1+2	Apresentação do guitarrista/compositor Duarte Costa e entrega dos diplomas de participação na master class do professor Aires Pinheiro.

⁹⁸ Exercícios retirados de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

c. Exercícios Complementares

Exercício XXVII⁹⁹

(Faixa 70-72 / vídeo XXVIII)

Naino III (Tangos)

G. GRAF-MARTINEZ

Exercício XXVIII⁹⁹

(Faixa 73-75 / vídeo XXIX)

Rumba – Compás IV

G. GRAF-MARTINEZ

⁹⁹ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Exercício XXIX¹⁰⁰

Quejío (Taranto)

(Faixa 76-78 / vídeo XXX)

G. GRAF-MARTINEZ

100 Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

II IV II

T
A
B

T
A
B

T
A
B

IV II

T
A
B

Musical notation for the first system. The top staff is a treble clef with a melody in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers and picking directions.

Musical notation for the second system. The top staff is a treble clef with a melody in 4/4 time, including dynamics *p*, *m*, and *p*. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers and picking directions.

Musical notation for the third system. The top staff is a treble clef with a melody in 4/4 time, including dynamics *p*, *p p p i*, and *p*. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers and picking directions.

Musical notation for the fourth system. The top staff is a treble clef with a melody in 4/4 time, including dynamics *p* and *rit.* The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers and picking directions.

Exercício XXX¹⁰¹
Naino V (Tangos)

(Faixa 79-81 / vídeo XXXI)
G. GRAF-MARTINEZ

Cajita III

Musical notation for the first system of 'Cajita III'. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The notation includes a guitar staff with fingerings (III, II, I) and a tablature staff with fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000). The system includes a treble clef staff with notes and a tablature staff with fret numbers. The lyrics 'i a m i i i i a m i a a m i a m i' are written below the guitar staff.

Musical notation for the second system of 'Cajita III'. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The notation includes a guitar staff with fingerings and a tablature staff with fret numbers. The lyrics 'i a m i i i i a m i a a m i a m i' are written below the guitar staff.

Intro 2

Musical notation for the first system of 'Intro 2'. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The notation includes a guitar staff with fingerings and a tablature staff with fret numbers.

Musical notation for the second system of 'Intro 2'. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The notation includes a guitar staff with fingerings and a tablature staff with fret numbers.

¹⁰¹ Exercício retirado de GRAF-MARTINEZ, Gerhard - **Flamenco - Guitar Method volume I**. Germany, 2002.

Falseta

Musical score for the Falseta section. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system includes a melodic line with notes and rests, and a guitar tablature line with fret numbers (7, 5, 3) and fingerings (1, 2, 3, 4). The second system continues the melodic line and tablature, with the word "ami" written below the notes in the second measure. There are also some circled symbols in the first system.

Compás 3

Musical score for Compás 3. It consists of a single system of music with a treble clef staff and a 3/4 time signature. The melodic line features a series of chords and single notes. The guitar tablature line shows fret numbers and fingerings. The word "ami" is written below the notes in the second measure.

Compás 4

Musical score for Compás 4. It consists of a single system of music with a treble clef staff and a 3/4 time signature. The melodic line features triplets and single notes. The guitar tablature line shows fret numbers and fingerings. The word "iami" is written below the notes in the first measure.

Musical score for the first system. The treble clef staff contains the melody with lyrics "i a m i i a m i". The guitar staff shows fret numbers (1, 2, 3, 4) and a capo on the 4th fret. The system is divided into four measures.

Compés 5

Musical score for the second system, labeled "Compés 5". The treble clef staff contains the melody with lyrics "a m i". The guitar staff shows fret numbers (1, 2, 3, 4) and a capo on the 4th fret. The system is divided into four measures.

Compés 6

Musical score for the third system, labeled "Compés 6". The treble clef staff contains the melody. The guitar staff shows fret numbers (1, 2, 3, 4) and a capo on the 4th fret. The system is divided into four measures.

Musical score for the fourth system. The treble clef staff contains the melody. The guitar staff shows fret numbers (1, 2, 3, 4) and a capo on the 4th fret. The system is divided into four measures.

Capítulo II

C. Terceira Fase

7. Jornada de 14 de Julho (Planificação e relatório da sessão VII)

Quadro XIII
(Planificação de 14 de Julho)

Actividade	Hora	Grupo	Conteúdo Programático
Flamenco	14H00	1+2	Aperfeiçoamento das peças a solo.
Flamenco	15H30	1+2	Aperfeiçoamento do repertório de música de câmara.
-	16H30	-	Pausa para lanche.
Flamenco	17H00	1+2	Ensaio geral.
-	18H00	-	Pausa para descanso.
Concerto Final	19H00	1+2	Concerto final e entrega dos diplomas de participação no projecto educativo - <i>Culturas na Guitarra</i> .

A planificação do último dia do projecto educativo concentrou-se exclusivamente na preparação do concerto final e como em todas as sessões da terceira fase, iniciou com a análise do repertório individual (consultar quadro XIII).

Depois de apresentarem o repertório individual, percebeu-se que os alunos estavam extremamente ansiosos com o concerto final e este factor estava a influenciar negativamente as performances dos alunos; ficou acordado que só tocariam no concerto aqueles que se sentissem bem. O mais importante era sentirem-se tranquilos quando se encontrassem a tocar para o público.

Os alunos voltaram a apresentar o repertório individual e confirmou-se que estavam bem preparados, por isso, não havia motivos para estarem receosos. Para se sentirem mais confiantes, foi-lhes transmitida a ideia do quão importante seria presentear o público, nomeadamente os pais, com o excelente trabalho que realizaram. Aparentemente resultou porque os alunos concordaram de imediato participar no concerto.

A sessão de música de conjunto teve uma novidade, o *Cajon* (instrumento de percussão, construído em madeira e com cordas no interior sob o tampo). Este instrumento, inicialmente, distraiu bastante os alunos mas depois habituaram-se à novidade e conseguiram coordenar-se.

No ensaio geral foi apresentada a ordem do programa, as entradas no palco e foi-lhes dito onde deveriam tocar nos diferentes momentos do concerto. Por último, simularam o concerto final. Interpretaram o programa

com sentido discursivo, mostraram-se seguros, conseguiram expor os contrastes dinâmicos, o fraseado e as respirações foram controladas. Para todos os que duvidavam das suas capacidades, este ensaio geral foi, inegavelmente, a melhor resposta.

Capítulo III

(Exposição dos relatórios das sessões do projecto educativo.)

Capítulo III

A. Primeira Fase

1. Jornada de 21 de Dezembro (Relatório da sessão I)

Grupo I

Nesta sessão, a primeira deste projecto educativo, os alunos demonstraram uma enorme curiosidade porque não conheciam esta cultura musical. A sessão iniciou com os alunos a colocar algumas questões. Como as dúvidas eram muitas, foi-lhes sugerido que aguardassem pelo fim da primeira fase e nesse momento, se essas dúvidas persistissem, deveriam colocá-las.

Seguidamente, abordou-se os seguintes conteúdos temáticos: A etimologia da palavra “*Flamenco*” e as suas origens.

A metodologia usada na apresentação destes conteúdos não se apoiou numa explanação literal dos textos da planificação. Apenas foram salientadas as partes vitais dos textos e, simultaneamente, realizaram-se breves esclarecimentos. Esta opção teve em conta o grupo de trabalho, que era bastante jovem e por isso, muito pouco propenso a explicações teóricas exaustivas. Nelas pretendeu-se esclarecer todos os temas alvo.

Os alunos não demonstraram dificuldades nesta sessão; perceberam bem todos os conteúdos temáticos e mostraram-se entusiasmados.

Esta sessão terminou com a audição/visualização de quatro excertos musicais:

- *Callejón de la luna* – Vicente Amigo¹⁰²
- *Seguiriya* – Pepe de la Matrona¹⁰³
- *Buleria* – Joaquín Cortés¹⁰⁴
- *Algeciras* – Paco de Lucía¹⁰⁵

¹⁰² AMIGO, Vicente. *Ciudad de las Ideas*; BMG Music Spain, 2004. 1 DVD (55 min), son, color.

¹⁰³ MATRONA, Pepe de la. *Grands Cantaores du Flamenco*; France, Harmonia Mundi. LDX 274829.

¹⁰⁴ CORTÉS, Joaquín. *Live At The Royal Albert Hall*; Sony Music Entertainment, 2003. 1 DVD (1h42 min), son, color.

¹⁰⁵ FRANCISCO SÁNCHEZ – PACO DE LUCIA. Direcção de Daniel Hernández & Jesús de Diego. Produção de Pablo Usón. Madrid: TVE, ARTE G.E.I.E. Y ALEA TV, 2003. 1 DVD (1h32 min), son, color.

Grupo II

Nesta sessão, comparativamente com o grupo I, os alunos demonstraram menos curiosidade e confessaram que, recentemente, na internet, tinham realizado pesquisas para conhecerem esta cultura musical, baseadas na visualização de pequenos vídeos no *youtube*.

A sessão iniciou-se com a apresentação dos seguintes conteúdos temáticos: A etimologia da palavra "*Flamenco*" e as suas origens.

A metodologia usada na apresentação destes conteúdos foi um pouco diferente da metodologia usada no grupo I. Realizou-se uma abordagem mais profunda, mais apoiada nos textos da planificação e, paralelamente, realizaram-se pequenos esclarecimentos. Esta opção teve em conta o grupo de trabalho, que era mais adulto e por isso mais propenso a explicações teóricas aprofundadas.

Os alunos não demonstraram dificuldades nesta sessão, perceberam bem todos os conteúdos temáticos e mostraram-se mais entusiasmados com a matéria que o grupo I.

Esta sessão foi finalizada com a audição/visualização de quatro excertos musicais:

- *Callejón de la luna* – Vicente Amigo¹⁰²
- *Seguiriya* – Pepe de la Matrona¹⁰³
- *Buleria* – Joaquín Cortés¹⁰⁴
- *Algeciras* – Paco de Lucía¹⁰⁵

Capítulo III

A. Primeira Fase

2. Jornada de 21 de Dezembro (Relatório da sessão II)

Grupo I

Nesta sessão abordaram-se todos os conteúdos que constavam na planificação: posições na guitarra flamenca (página 39), simbologia de acção na guitarra flamenca (página 40), punteado (página 41) e rasgueado (página 42).

Relativamente ao primeiro tema, *Posições na Guitarra Flamenca*, perceberam e conseguiram aplicar durante algum tempo as diferentes posições na guitarra. Considerando que as capacidades técnicas dos alunos ainda estão numa fase inicial, ou seja, a automatizar processos mecânicos, a formar uma postura correcta, entre outras, o ideal seria não alterar muito a posição que estavam a adoptar no conservatório porque grandes mudanças na postura provocam alguma destabilização técnica. A posição de Sabicas, mais próxima da posição clássica, foi por isso a posição sugerida aos alunos.

O segundo tema, *Simbologia de acção na Guitarra Flamenca*, não suscitou quaisquer dúvidas e, conseqüentemente, não foi necessário dispensar muito tempo com esta matéria porque os alunos perceberam facilmente todos os símbolos e o seu significado.

O *punteado*, apesar de ter sido fácil de entender, a sua execução foi bastante difícil. Este grupo era constituído por alunos que estudavam guitarra há pouco mais de dois meses, apenas conheciam a pulsação apoiada e só tinham abordado estudos melódicos. Como esta técnica obrigava a tocar em pulsação simples sobre pequenas harmonias as dificuldades que surgiram foram ultrapassadas.

Para atenuar essas dificuldades efectuou-se um trabalho profundo de mão direita e iniciou-se a prática da pulsação simples; esta técnica era uma novidade para todos os alunos. Realizaram pequenos exercícios cromáticos em pulsação simples e em pulsação apoiada para boa compreensão da diferença entre estas técnicas. Apesar de reagirem e responderem bem aos estímulos, mostraram algumas dificuldades quando passavam da pulsação simples para a pulsação apoiada porque a articulação das falanges dos dedos médio e indicador ainda não era a mais correcta. Só depois deste trabalho se iniciou o

punteado (exercício I – página 42) e este foi praticado com o indicador (i), médio (m) e anelar (a) da mão direita.

O exercício I, *Sencillos I* (Tangos) de G. Graf-Martinez, foi o primeiro estudo trabalhado neste projecto educativo; consiste em executar acordes (com a mão esquerda) e simultaneamente executar a técnica *punteado* (com a mão direita). Foi difícil tocá-lo porque os alunos ainda não tinham estudado encadeamentos harmónicos na guitarra. Para tornar este exercício exequível foi preciso abolir as duas notas inferiores de cada acorde.

O *rasgueado*, segunda técnica a ser abordada nesta sessão, foi rapidamente entendido mas também não foi fácil de praticar porque os alunos demonstraram muita instabilidade na mão direita durante a sua execução. O exercício II serviu para por em prática esta nova técnica e, para que fosse exequível, foi necessário tocar apenas as três notas superiores.

Os alunos compreenderam a estrutura e todos os processos mecânicos destes dois exercícios, mas a sua execução ainda estava longe de ser razoável. Estes estudos permitiram observar que os alunos possuem uma leitura e pulsação apoiada razoáveis. No entanto, não dominam a pulsação simples; possuíam uma técnica pouco madura, demonstravam bastantes dificuldades com a sua postura e ainda não tinham iniciado o estudo do contraponto o que dificultou a execução dos acordes.

Grupo II

Na segunda sessão, os alunos deste grupo demonstrou mais curiosidade porque queriam executar as técnicas guitarrísticas flamencas mas não sabiam como fazê-lo.

Foram abordados todos os conteúdos que constavam na planificação: posições na guitarra flamenca, simbologia de acção na guitarra flamenca, *punteado* e *rasgueado*.

Relativamente ao primeiro tema, *Posições na Guitarra Flamenca*, todos perceberam e conseguiram aplicar as diferentes posições na guitarra. Comparativamente com os alunos do grupo I, as capacidades técnicas destes alunos eram superiores, no entanto, adoptaram a mesma posição.

O segundo tema, *Simbologia de acção na Guitarra Flamenca*, não suscitou quaisquer dúvidas e, conseqüentemente, não foi necessário dispensar

muito tempo a esta matéria porque os alunos perceberam facilmente todos os símbolos e o seu significado.

Os alunos, deste grupo, perceberam e executaram bem a técnica *punteado* e praticaram-na com o indicador (i), médio (m) e anelar (a).

O exercício I, *Sencillos I* (Tangos) de G. Graf-Martinez, que consistia em executar acordes (com a mão esquerda) e, simultaneamente, a técnica *punteado* (com a mão direita), não opôs grandes obstáculos aos alunos. Tiveram apenas dificuldades na execução dos acordes mas, ao contrário do grupo I, não houve necessidade de os simplificar. Este exercício também foi trabalhado com o médio e anelar da mão direita.

O *rasgueado*, segunda técnica abordada nesta sessão, foi rapidamente entendido mas a sua execução não foi fácil porque os alunos evidenciaram pouca independência nos dedos da mão direita. O exercício II (página 43) serviu para por em prática esta nova técnica e praticar a independência do indicador, médio e anelar da mão direita.

Os alunos compreenderam os processos mecânicos destes dois exercícios e a sua execução foi bastante razoável. Estudavam guitarra há pouco mais de um ano, dominavam a pulsação apoiada/simples, possuíam uma técnica/postura estável, já tinham trabalhado o contraponto e encadeamentos harmónicos, portanto, possuíam um conjunto de destrezas técnicas bastante superiores às do grupo I e isso permitiu-lhes uma melhor adaptação a esta nova técnica.

Capítulo III

A. Primeira Fase

3. Jornada de 21 de Dezembro (Relatório da sessão III)

Actualmente a cultura flamenca contempla recitais a solo, no entanto, a grande maioria dos concertos apresentam grupos de flamenco porque a essência desta arte passa pela partilha de um sentimento em grupo. O principal objectivo desta sessão foi introduzir esse espírito e estimular nos alunos o sentido de pulsação, por isso, diferenciou-se das anteriores ao juntar os dois grupos.

Os alunos tiveram dificuldades na execução do exercício III (Estudio por Soleá de G. Graf-Martinez - página 44) porque combinava as duas técnicas trabalhadas na sessão anterior. Essas técnicas foram compreendidas e executadas separadamente, mas não ficaram suficientemente mecanizadas/automatizadas, pelo que a sua junção foi um pouco desconcertante.

Nesta sessão não foi possível cumprir a planificação inicial; trabalhou-se apenas o primeiro sistema do exercício III. Tendo em conta as dificuldades manifestadas pelos alunos, cumprir a planificação seria correr o risco de não entenderem todos os processos mecânicos da mão direita, condição essencial nesta fase. O mais importante era perceberem e automatizarem a mão direita, não era lerem o exercício do início ao fim. Também foi necessário simplificar a mão esquerda para os alunos do grupo I se concentrarem apenas nas três notas superiores de cada acorde.

Capítulo III

A. Primeira Fase

4. Jornada de 22 de Dezembro (Relatório da sessão I)

Este relatório, ao contrário dos anteriores, refere-se ao grupo I e II porque as reacções à sessão foram semelhantes.

A curiosidade dos alunos evidenciada no dia anterior desapareceu nesta sessão e esse factor permitiu que a sessão decorresse com maior fluidez.

Palmas (página 46), compassos flamencos (página 46), principais géneros (página 48) e principais escolas flamencas (52) foram os temas apresentados e estudados nesta sessão.

A metodologia usada na apresentação destes conteúdos aliou a explanação dos textos da planificação com excertos áudio exemplificativos.

As palmas e os compassos flamencos foram dois assuntos trabalhados em simultâneo, ou seja, os alunos tentaram aplicar os dois tipos de palmas nos diferentes compassos. Para que tivessem consciência da importância e dificuldade dos compassos/palmas no flamenco, terminaram a abordagem destes dois temas com a audição de um duo, palmas e cajon:

- Solea por Bulerias (faixa 2) – Manuel Salado¹⁰⁶;
- Buleria (faixa 5) – Manuel Salado¹⁰⁶;

Depois de introduzidos os compassos e as palmas foram apresentados e visualizados alguns estilos (*palos*) importantes do flamenco:

- *Soleá por Bulerías* – Sara Baras (baile)¹⁰⁷;
- *Alegrias* – Eva La Yerbabuena¹⁰⁸;
- *Bulerías* – Cameron de la Isla & Paco de Lúcia (cante y toque); Sara Baras (baile)¹⁰⁹;
- *Sevilhanas* – Nereida Sentis & Paco Goya¹¹⁰;
- *Fandangos de Huelva* – Sandra Carrasco¹¹¹;
- Malaguena - Sabicas¹¹²;

¹⁰⁶ SALADO, Manuel. *Solo Compás*; CFS, 1997. 1 CD: digital, estéreo.1003-97.

¹⁰⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=YY_kOj5oJgc>. Acesso em: 22 Dez. 2009.

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9kJOM4q1pUM>>. Acesso em: 22 Dez. 2009.

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VKtAhJPZS6o>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=ybq543CSckU>>. Acesso em: 22 Dez. 2009

¹¹⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZxQs7SJ4xkE&feature=related>>. Acesso em: 22 Dez. 2009.

¹¹¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Jm-_1WyMDbE>. Acesso em: 22 Dez. 2009.

¹¹² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=A3Iq0Qs0GAI>>. Acesso em 22 de Dez. 2009.

Esta sessão terminou com a análise da árvore genealógica das principais escolas flamencas.

Os alunos não tiveram dificuldades para perceber os conteúdos temáticos e, comparativamente com a sessão I do dia anterior, mostram-se mais empolgados e satisfeitos.

Capítulo III

A. Primeira Fase

5. Jornada de 22 de Dezembro (Relatório da sessão II)

Grupo I

Inicialmente, realizou-se uma revisão das técnicas guitarrísticas, *Punteado* (página 41) e *Rasgueado* (página 42), abordadas na sessão II (jornada de 21 de Dezembro). Esta revisão foi importante porque permitiu constatar que tipo de dúvidas/dificuldades persistiam; também não era pedagogicamente correcto avançar para novas técnicas enquanto as anteriores não estivessem minimamente percebidas e dominadas.

A técnica *Punteado* melhorou mas quando aplicada no exercício I, *Sencillos I* de G. Graf-Martinez (página 42), era menos regular porque os alunos continuavam com dificuldades na execução dos acordes. Essas dificuldades (consultar relatório da sessão II da jornada de 21 de Dezembro) também perturbavam a postura. Os alunos foram consciencializados da importância de uma postura estável e correcta com a guitarra, que lhes permitisse ter a liberdade necessária para o uso de ambas as mãos. O *punteado*, também foi aplicável no exercício I com o médio e o anelar da mão direita.

Na execução do *rasgueado* os alunos continuaram a demonstrar muita instabilidade na mão direita, por isso, voltaram a praticar exercícios cromáticos em pulsação simples. Esses exercícios permitiram colmatar, em simultâneo, duas dificuldades técnicas:

1ª Executavam, sistematicamente, o *rasgueado*, movendo o braço direito; foi fundamental que todos experimentassem que o braço teria que estar imóvel.

2ª O golpe de cada dedo da mão direita não era independente, ou seja, quando o anelar atacava as cordas, o médio e o indicador já tinham abandonado a sua posição inicial. Para que o *rasgueado* fosse bem executado teriam que ser capazes de executar cada golpe de forma independente.

As novas técnicas que constaram na planificação desta sessão foram: *Rasgueado Tradicional* (página 54) e *Rasgueado Moderno* (55). Ambas foram explicadas e trabalhadas com os exercícios IV (página 55) e V (página 56) respectivamente. As dificuldades de mão direita, reveladas pelos alunos no

exercício II (página 43), mantiveram-se nos novos exercícios e a execução dos acordes destes exercícios abrangeu apenas as três notas superiores.

Grupo II

A sessão II do segundo grupo também se iniciou com a revisão das técnicas, Punteado e Rasgueado, abordadas na sessão II (jornada de 21 de Dezembro).

Os alunos executaram o exercício I sem qualquer dificuldade; a própria execução dos acordes, que tinha sido a única dificuldade manifestada neste exercício, fluía bem.

A execução do *rasgueado* não foi tão perfeita como a do *punteado* porque os alunos continuaram a evidenciar pouca independência dos dedos da mão direita.

As técnicas que constaram da planificação desta sessão foram: Rasgueado Tradicional e Rasgueado Moderno. Ambas foram explicadas e trabalhadas com os exercícios IV e V, respectivamente. As dificuldades de mão direita reveladas no exercício II mantiveram-se no exercício IV.

Os alunos mostraram-se bastante interessados em executar o exercício V, no entanto, a vontade de corresponder ao que lhes foi pedido fez com que tocassem tensos e contraídos. Este motivo mereceu especial atenção porque o relaxamento do corpo (nomeadamente braços, pulsos e mãos) é fundamental para um guitarrista otimizar as suas performances. Também houve algum retrocesso na postura porque as costas estavam muito curvadas.

Com este exercício, os alunos revelaram algumas debilidades técnicas: o pulso da mão direita estava baixo, não colocavam a ponta dos dedos da mão esquerda e o som era pouco forte. O som e o pulso da mão direita foram rapidamente compreendidos e corrigidos pelos alunos, um pouco mais difícil foi o domínio dos mesmos durante a execução, ou seja, o pulso baixava ao longo do exercício e a intensidade sonora ia diminuindo.

Capítulo III

A. Primeira Fase

6. Jornada de 22 de Dezembro (Relatório da sessão III)

Os alunos tiveram menos dificuldades na execução do exercício III (Estudio por Soleá de G. Graf-Martinez - página 44) e a junção das técnicas, *punteado* (página 41) e *rasgueado* (página 42), foi menos desconcertante.

O estudo ficou compreendido, no entanto, os alunos do grupo I revelaram alguma dificuldade na mudança de posição. Essa desorientação espacial, sempre que tinham de mudar de acorde, obrigava-os a abandonar a partitura, o que perturbava a pulsação; durante a execução do exercício III, foram alertados para a necessidade de mudar de posição sem orientação visual.

A digitação e o exercício foram compreendidos, mas os alunos revelaram alguma dificuldade na coordenação das duas mãos com dificuldades acrescidas na execução do segundo sistema. Trabalharam então o sistema muito devagar, assegurando a eliminação das dúvidas.

Nesta sessão, apesar das dificuldades manifestadas pelos alunos, foi possível cumprir com a planificação. Os alunos entenderam todos os processos mecânicos das duas mãos e começaram, principalmente os alunos do grupo II, a automatizar esses mesmos processos.

Desenvolveram o sentido de pulsação sem dificuldade e as suas interpretações foram, desta vez, menos tímidas e mais afirmativas

Capítulo III

A. Primeira Fase

7. Balanço da Primeira Fase

Grupo I

Ao longo destes dois dias de contacto com os alunos foi possível conhecê-los melhor e ter maior consciência do que seria, no futuro, o trabalho com eles. Orientar alunos de 4º/5º ano foi uma experiência muito enriquecedora, pela necessidade de actuar com dinamismo e uma grande capacidade de adaptação às variadas situações que vão surgindo ao longo das sessões.

Os objectivos estabelecidos para esta primeira fase foram cumpridos na sua globalidade. Aliás, na última sessão era possível avançar um pouco mais na matéria, mas a filosofia da master class passou por uma aprendizagem gradual e sem precipitações. Os alunos foram aprendendo uma série de conceitos, assimilando novas sonoridades, ritmos, dominando cada vez mais o instrumento, desenvolvendo a sua aptidão musical, vivenciando a cultura flamenca de uma forma positiva e natural.

Por um lado, os alunos eram bastante equilibrados em termos de capacidades, o que facilitou o decorrer das sessões. Por outro lado, eram brincalhões e facilmente se distraíam, contudo, a distração não impediu o avanço no programa.

Os alunos possuíam mãos pequenas e dedos débeis, motivo pelo qual, tiveram que ser alertados para não desesperarem sempre que não conseguissem executar determinadas passagens.

Desenvolveram de forma positiva a posição das mãos, a utilização dos dedos, revelando uma boa adaptação ao instrumento.

Grupo II

Os objectivos estipulados para esta fase foram cumpridos na sua globalidade. Os alunos foram assíduos, pontuais, demonstraram interesse pela arte flamenca e pelo cumprimento dos seus objectivos. Estudaram

regularmente, cumprindo, sem exceção, os trabalhos de casa de todas as sessões. Adquiriram e aplicaram conhecimentos na análise global dos exercícios técnicos em estudo, aos níveis estrutural, harmónico e estilístico.

Os alunos necessitam ainda de aperfeiçoar um pouco mais a colocação dos dedos da mão esquerda nas cordas e o relaxamento enquanto tocavam. Evoluíram na capacidade de disparar violentamente cada dedo da mão direita, técnica nuclear para executar qualquer estilo flamenco.



Culturas na Guitarra

Flamenco

Inscrições Abertas

1ª Fase - 21 e 22 de Dez

Conservatório Regional de Música de Vila Real

Inscrições

Tel: 965362763 / paulamarcos@cmvr.com

Cartaz afixado para divulgar a primeira fase do projecto educativo.

Este projecto educativo tem a colaboração do Conservatório Regional de Música de Vila Real e integra-se no plano curricular do Mestrado em Ensino Vocacional de Música da Universidade de Aveiro, frequentado por Paulo Margaça sob a direcção de Paulo Vaz de Carvalho.

Culturas na Guitarra

Paulo Margaça

Licenciado em Guitarra - ESMAE - IPP. Actualmente frequenta o Mestrado em Música para o Ensino Vocacional na Universidade de Aveiro sob a orientação de Paulo Vaz de Carvalho. Trabalhou em cursos de aperfeiçoamento com José Pina, Gunnar Spjuth, Julius Kurauskas e Tomas Camacho. Em 2007 obtém o segundo prémio (nível 2) do Concurso de Guitarra do Orfeão de Leiria. Tem vindo a apresentar-se em público a solo e integrando grupos de música de câmara. Leciona no Conservatório Regional de Música de Vila Real, no Conservatório e na Escola Profissional de Música da Jobra e no Conservatório de Música da Maia.

Flamenco



1ª Fase - 21 e 22 de Dez

Frente da ficha de inscrição na primeira fase do projecto educativo.

Culturas na Guitarra

Este Projecto educativo tem como objectivo confrontar os alunos de guitarra com diferentes realidades musicais, despertando-os para a versatilidade do instrumento e para o conhecimento de caminhos que o enriquecerão como músico.

Com este projecto educativo não se pretende substituir o ensino regular mas, simplesmente, promover e incentivar o contacto dos participantes com diversos estilos musicais como a Bossa Nova e o Flamenco, assistir a diferentes tipos de concertos de guitarra solo, duo de guitarras, guitarra e flauta, orquestra de guitarras, obter novas opiniões/visões das obras que estuda no seu dia-a-dia.

A realização de um concerto de solistas, o intercâmbio musical de escolas e o convívio entre diversos níveis etários com diversas vivências musicais são também objectivos deste projecto que decorrerá em três fases distintas. A primeira, no primeiro período lectivo (2 dias), a segunda, no segundo período (2 dias) e a terceira e última decorrerá no último período lectivo (4 dias).

Ficha de Inscrição

Nome: _____

Morada: _____

Código Postal: _____

Data de Nascimento: _____

Telefone: _____

Telemóvel: _____

E-mail: _____

Habilitações Musicais: _____

Estabelecimento de Ensino: _____

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura

Realização da Master class -
Conservatório Regional de
Música de Vila Real

Participante:

- Aluno do CRMVR 10€
- Aluno externo 20€

Ouvinte:

- Aluno do CRMVR 5€
- Aluno externo 10€

Informações:

- Tel:965362763
- paulomargacaps@gmail.com

(ESTA FICHA PODE SER FOTOCOPIADA)

Capítulo III

B. Segunda Fase

1. Jornada de 29 de Março (Relatório da sessão I)

Como as reacções dos alunos a esta sessão foram semelhantes, este relatório refere-se, em simultâneo, aos grupos I e II, não contemplando comentários individuais dos alunos.

Esta sessão, a primeira da segunda fase, foi a última e mais ampla sessão teórica. O conteúdo teórico abordado, História Flamenca, era bastante extenso e, paralelamente, muito importante na elucidação da alma flamenca.

A metodologia usada na apresentação da História Flamenca apoiou-se numa exposição parcial dos textos da planificação. As partes vitais do texto foram realçadas e, conjuntamente, realizaram-se breves esclarecimentos. Esta opção pretendeu esclarecer, resumidamente, o tema alvo evitando explicações teóricas exaustivas.

A sessão finalizou com a audição/visualização de seis excertos musicais e estes serviram para relacionar algumas das temáticas abordadas durante a sessão (por exemplo: os diferentes estilos flamencos, comparação dos estilos mais antigos com os mais actuais, exposição a diferentes ambiências flamencas, identificação de diferentes interpretações, etc.):

- *Ojos de la Alhambra* – Vicente Amigo¹¹³
- *Soleares* – Pepe de la Matrona¹¹⁴
- *Martinete, Zambra e Alegrías* – Joaquín Cortés¹¹⁵
- *Concierto de Arajuez* – Paco de Lucía¹¹⁶

¹¹³ AMIGO, Vicente. *Ciudad de las Ideas*; BMG Music Spain, 2004. 1 DVD (55 min), son, color.

¹¹⁴ MATRONA, Pepe de la. *Grands Cantaores du Flamenco*; France, Harmonia Mundi. LDX 274829.

¹¹⁵ CORTÉS, Joaquín. *Live At The Royal Albert Hall*; Sony Music Entertainment, 2003. 1 DVD (1h42 min), son, color.

¹¹⁶ FRANCISCO SÁNCHEZ – PACO DE LUCIA. Direcção de Daniel Hernández & Jesús de Diego. Produção de Pablo Usón. Madrid: TVE, ARTE G.E.I.E. Y ALEA TV, 2003. 1 DVD (1h32 min), son, color.

Capítulo III

B. Segunda Fase

2. Jornada de 29 de Março (Relatório da sessão II)

As expectativas nesta fase eram superiores às da primeira porque os alunos continuaram a evoluir técnico/musicalmente no conservatório de música de Vila Real. Essa evolução permitiu-lhes corresponder melhor às dificuldades dos exercícios práticos.

Grupo I

O grupo I iniciou esta sessão com a execução de exercícios cromáticos. Os alunos superaram algumas dificuldades evidenciadas na primeira fase, como por exemplo: a pouca independência dos dedos 1, 2 e 3 da mão esquerda, a incorrecta colocação dos dedos da mão esquerda, a instabilidade técnica e a relação com o instrumento. A diferença entre pulsação simples/apoiada também deixou de ser um problema técnico para os alunos. Conseguiram alternar os dois tipos de pulsação, durante a execução dos exercícios cromáticos, sem manifestar quaisquer dificuldades.

Depois dos exercícios cromáticos seguiu-se a monitorização dos exercícios I (página 42), II (página 43), IV (página 44) e V (página 45) da primeira fase. Era importante garantir que esses exercícios estavam dominados e que os alunos continuavam a cumprir os encargos de estudo.

Os alunos, nesta fase, executaram os exercícios com firmeza técnica e as exigências técnicas dos exercícios não influenciaram a posição das mãos. A tendência para baixar o pulso da mão direita, durante a execução dos exercícios, também não se verificou.

Depois de confirmar a evolução técnica e a perfeição com que executavam os exercícios, foi sugerido aos alunos para adoptar um andamento mais rápido na execução dos mesmos.

Os alunos manifestaram muitas dificuldades na execução dos acordes contidos nos exercícios, por isso, concentraram-se apenas nas notas das três primeiras cordas.

As reacções dos alunos aos diferentes exercícios foram bastante diversas:

- Rasgueado triplo (Tresillo - página 74) – compreenderam e executaram bem o exercício, no entanto, quando o executaram de forma contínua (repetindo-o várias vezes ininterruptamente) perderam-se na orientação dos dedos da mão direita e acabaram por parar.

- Golpe com o a (anelar - página 75) – compreenderam bem o processo mecânico inerente ao exercício mas a sua execução foi difícil. A principal dificuldade prendeu-se com o ataque do dedo anelar no tampo da guitarra, a tendência natural dos alunos foi acertar no tampo com o dedo esticado quando o deviam dobrar, para garantir o ataque com a ponta do dedo.

- Golpe com o m (médio - página 77) e golpe com o m e a (médio e anelar) – estas duas técnicas foram rapidamente entendidas e executadas pelos alunos. A baixa intensidade, durante a execução destes dois golpes, foi o único reparo efectuado.

- Golpe com o p (polegar - página 78) – das cinco novas técnicas, esta foi a mais difícil de executar porque os alunos não conseguiram tocar o polegar e, simultaneamente, golpear com o anelar no tampo. Foi possível, separadamente, executar os dois processos mecânicos, mas em simultâneo, a mão direita destabilizava-se e nenhum dos processos acabava por ser executado. A segunda técnica desta planificação, golpe com o anelar, ainda não estava bem dominada/mecanizada o que dificultava a execução deste exercício. Por isso, foi pedido aos alunos para praticarem o golpe com o anelar.

Grupo II

O grupo II iniciou esta sessão com a monitorização dos exercícios I, II, IV e V da primeira fase. Os alunos executaram os exercícios sem manifestar quaisquer dificuldades e durante a execução dos exercícios, mantiveram a postura correcta, a posição das mãos também se manteve estável e a tendência para baixar o pulso da mão direita não se verificou, mesmo num andamento mais rápido.

As reacções dos alunos aos novos exercícios foram as seguintes:

- Rasgueado triplo (Tresillo) – compreenderam e executaram bem o exercício mas, tal como os alunos do grupo I, quando o executaram de forma contínua perderam-se na orientação dos dedos da mão direita e acabaram por parar.

- Golpe com o a (anelar) – compreenderam bem o processo mecânico inerente ao exercício e não manifestaram dificuldades na sua execução. No entanto, apesar de conseguirem atacar o tampo da guitarra com o dedo anelar dobrado, para que esta técnica ficasse irrepreensível trabalharam com tolerância à imperfeição de dois factores: a velocidade e a intensidade.

- Golpe com o m (médio) e golpe com o m e a (médio e anelar) – estas duas técnicas foram rapidamente entendidas e bem executadas pelos alunos.

- Golpe com o p (polegar) – apesar de compreenderem bem os processos técnicos deste golpe, esta foi a técnica mais difícil de executar. Ao contrário dos alunos do grupo I, estes conseguiram tocar o polegar e, simultaneamente, golpear com o anelar no tampo da guitarra mas, durante a execução do exercício VII, a mão direita destabilizava-se e, por vezes, um dos processos mecânicos acabava por não ser executado.

Capítulo III

B. Segunda Fase

3. Jornada de 29 de Março (Relatório da sessão III)

Os alunos não tiveram dificuldades na execução do exercício III (Estudio por Soleá de G. Graf-Martinez - página 44) e a junção das técnicas *punteado* (página 41) e *rasgueado* (página 42) foi harmoniosa.

Os alunos do grupo I, na primeira fase, revelaram alguma dificuldade na mudança de acorde e por isso quebravam a pulsação durante a execução do exercício. Nesta sessão, já não sentiram necessidade de abandonar a partitura para se concentrarem na mão esquerda e, conseqüentemente, conseguiram acompanhar os alunos do grupo II durante todo o exercício.

Todos os alunos cumpriram com a digitação estabelecida na primeira fase, com boa pulsação.

Depois de tocar o estudo (exercício III) algumas vezes, ficou claro que tinham dificuldades na execução do terceiro compasso do segundo sistema. Entretanto, trabalharam esse compasso muito devagar, assegurando a eliminação das dúvidas e, por último, a sua ligação aos compassos que contíguos.

Adoptou-se um andamento mais rápido.

Esta sessão terminou com a análise do exercício I (Sencillos I de G. Graf-Martinez - página 42), nos seguintes aspectos:

- Saber trabalhar em conjunto, respeitando uma pulsação regular orientadora do estudo e do desempenho em grupo;
- Reconhecer a importância da sonoridade única de grupo.

Capítulo III

B. Segunda Fase

4. Jornada de 30 de Março (Relatório da sessão I)

Grupo I

Esta sessão iniciou-se com a técnica Golpe com o a (anelar - página 75), que foi a principal dificuldade evidenciada pelos alunos, no dia anterior. Os alunos, finalmente, executaram bem o processo mecânico, ou seja, golpearam o tampo da guitarra com o anelar dobrado para garantir um ataque com a ponta do dedo.

Ao aplicar esta técnica no exercício VI (Garrotín de G. Graf-Martinez - página 76) os alunos, num andamento muito lento, mostraram-se seguros e conseguiram executar a primeira metade do exercício. Na segunda metade, surgiu outra dificuldade na mão direita porque o exercício combinava duas técnicas diferentes: golpe no tampo da guitarra com o anelar e em simultâneo a execução do *punteado* com o indicador. A combinação destas duas técnicas destabilizou a mão direita porque os alunos só conseguiram executá-la baixando o pulso.

Executar os exercícios movimentando o pulso, algo que também se verificou na primeira fase, não é correcto, por isso os alunos foram alertados para a necessidade de controlar os impulsos do pulso da mão direita durante a execução de um exercício/estudo/peça.

Golpe com o p (polegar - página 78), segunda técnica abordada nesta sessão: os alunos continuaram a ter dificuldade em tocar mas, ao contrário da sessão II do dia anterior, conseguiram tocar o polegar e, simultaneamente, golpear com o anelar no tampo. Tal como o exercício anterior, o exercício VII (Garrotín de G. Graf-Martinez - página 78) só foi possível executar à custa do impulso do pulso da mão direita.

Seguiu-se a abordagem de uma nova técnica: golpe com a mão (página 82). Esta não trouxe quaisquer dificuldades técnicas aos alunos, pois estes perceberam e executaram-na sem dificuldades.

A sessão terminou com o exercício VIII (Rumba – Compás I de G. Graf-Martinez, página 82) e este serviu para praticar duas técnicas: o golpe com o p (polegar) e o *punteado*. Os alunos executaram os acordes deste exercício excluindo as notas da 4ª, 5ª e 6ª cordas e a dificuldade manifestada neste

exercício foi a mesma do exercício VII, execução do golpe com o polegar à custa do impulso do pulso da mão direita.

Grupo II

A sessão iniciou-se com o exercício VI. Durante a sua execução, num andamento bastante lento, os alunos conseguiram cumprir a digitação sugerida no dia anterior, utilizaram uma posição mais correcta das mãos, tocaram com mais consistência e o exercício fluiu naturalmente. As duas imperfeições detectadas anteriormente, a velocidade e a intensidade pouco significativas do golpe, também estavam menos evidentes.

Num andamento mais rápido, os alunos manifestaram dificuldades na segunda metade do exercício. A combinação das duas técnicas, golpe no tampo da guitarra com o anelar, e do *punteado*, influenciaram o movimento do pulso da mão direita que tendeu a baixar gradualmente.

No exercício VII não houve evolução. Os alunos não conseguiram tocar sempre o polegar e, simultaneamente, golpear com o anelar no tampo. Por vezes, um dos processos mecânicos não era executado e este facto obrigou os alunos a praticarem o exercício num andamento mais lento, garantindo uma execução sem enganos.

Estes dois exercícios serviram, para a mão esquerda, como exercícios de extensões. Tinham como objectivo principal trabalhar determinadas aberturas dos dedos e a sua independência e ajudar a fortalecer a mão esquerda.

A abordagem da nova técnica, golpe com a mão, foi idêntica à dos alunos do grupo I. Esta não trouxe quaisquer dificuldades técnicas aos alunos, pois estes perceberam e executaram-na sem dificuldades.

A sessão terminou com o exercício VIII e os alunos conseguiram executar sem dificuldades as duas técnicas: o golpe com o p (polegar) e o *punteado*.

Capítulo III

B. Segunda Fase

5. Jornada de 30 de Março (Relatório da sessão II)

Grupo I

Esta sessão iniciou com a monitorização dos exercícios VI (página 76), VII (página 78) e VIII (página 82). Tendo em conta que estes exercícios tinham sido trabalhados de manhã não era de esperar uma evolução significativa na sessão da tarde. O objectivo era relembrar todas as imperfeições técnicas e garantir que os alunos tinham percebido o que deveriam melhorar para a terceira fase.

Seguiu-se a abordagem dos exercícios da planificação desta sessão:

- Exercício IX (Rumba – Compás II de G. Graf-Martinez, página 83) e exercício X (Rumba – Compás III de G. Graf-Martinez, página 84): estes exercícios serviram para praticar três técnicas: o golpe com o p (polegar), o golpe com a mão e o *punteado*. Os alunos executaram os acordes destes exercícios, excluindo as notas da 4ª, 5ª e 6ª cordas e a dificuldade manifestada foi a mesma do exercício VII, execução do golpe com o polegar à custa do impulso do pulso da mão direita. Relativamente às técnicas do golpe com a mão e do *punteado* não tiveram dificuldades em executá-las.

- Exercício XI (Soleá – Compás com Tresillo I de G. Graf-Martinez, página 84): os alunos revelaram muitas dificuldades com a técnica *tresillo* e isso impediu-os de analisar o exercício até ao fim. Abordou-se apenas o primeiro compasso e só deveriam avançar para os restantes compassos quando não tivessem dificuldades na leitura e fossem capazes de identificar/executar todos os processos mecânicos do primeiro compasso. A técnica *tresillo* estava compreendida e bem executada, no entanto, quando a repetiam várias vezes perdiam-se na orientação dos dedos da mão direita e acabavam por parar.

A sessão terminou com a entrega de uma peça para guitarra flamenca solo, a cada aluno:

- Luís Gaspar: "*Flamenco N°1*" - Jürg Hochweber (página 91);
- Diogo Costa: "*Flamenco N°2*" - Jürg Hochweber (página 92);
- Catarina Dinis: "*Flamenco N°3*" - Jürg Hochweber (página 93);
- Catarina Mourão: "*Flamenco N°4*" - Jürg Hochweber (página 94);
- Guilherme Varela: "*Flamenco N°5*" - Jürg Hochweber (página 95);

Grupo II

Esta sessão iniciou-se com a monitorização dos exercícios VI, VII e VIII. Os três exercícios estavam bem percebidos mas o VII (Garrotín) evidenciou-se porque houve evolução. Os alunos, nesta sessão já conseguiram tocar sempre o polegar e, simultaneamente, golpear com o anelar no tampo.

Seguiu-se a abordagem dos exercícios da planificação desta sessão:

- Exercício IX e exercício X: estes exercícios serviram para praticar três técnicas, o golpe com o p (polegar), o golpe com a mão e o *punteado*. Os alunos perceberam e executaram, num andamento muito lento, os dois exercícios sem manifestar dificuldades. Quando se incrementou o andamento, o pulso da mão direita tendeu a baixar gradualmente mas conseguiram corrigir essa imperfeição técnica.

- Exercício XI: os alunos, assim como os do grupo I, revelaram dificuldades em executar a técnica *tresillo*, mas isso, neste grupo, não impediu de analisar o exercício até ao fim. A técnica *tresillo* ficou compreendida e bem executada, no entanto, quando a repetiam várias vezes ficavam muito tensos na mão direita e por vezes perdiam-se na orientação dos dedos, acabando por parar. A vontade de executar este exercício num andamento rápido estava a perturbar tecnicamente, portanto, os alunos foram aconselhados a estudar este exercício muito devagar e só quando sentissem pouca tensão durante a sua execução é que poderiam estudá-lo num andamento mais rápido.

A sessão terminou com o fornecimento de peças para guitarra flamenca solo:

- João Gonçalves: "*Flamenco N°9*" - Jürg Hochweber (página 96);
- Armando Capela: "*Flamenco N°13*" - Jürg Hochweber (página 97) e "*Estudo n°32*" - E. Pujol (páginas 107);
- Ilda Branco: "*Mantón I (Soleá)*" - G. Graf-Martinez (página 99) e "*Rumbita I (Rumba)*" - G. Graf-Martinez (página 108);
- Guilherme Melo: "*Caí I*" - G. Graf-Martinez (página 100) e "*Mantón II (Soleá)*" - G. Graf-Martinez (página 109);

Capítulo III

B. Segunda Fase

6. Jornada de 30 de Março (Relatório da sessão III)

Os alunos executaram o exercício III (página 44) num andamento rápido e sem expressarem dificuldades técnicas. Cumpriram a digitação, evidenciaram uma boa pulsação e as suas interpretações foram afirmativas. Mesmo o terceiro compasso do segundo sistema, que era, na última sessão, o único momento do exercício que os alunos ainda não dominavam completamente, foi facilmente executado.

A grande dificuldade no exercício era mantê-lo "vivo", ou seja, como era maior que qualquer um dos exercícios técnicos abordados, notou-se que, durante a execução, os alunos iam perdendo agilidade na mão esquerda e intensidade sonora. Esta situação não era preocupante porque se tratava de alunos do 1º e 2º graus.

Esta sessão terminou com a técnica do polegar. A reacção dos alunos a esta nova técnica foi muito boa, talvez por esta ser a que menos diverge da técnica clássica. Ao praticá-la numa escala, os alunos começaram a ficar bastante tensos no polegar e depois começaram a baixar o pulso. Dois erros que demoraram a ser corrigidos, no entanto, perceberam exactamente o que se pretendia, por isso, com algum esforço e atenção acabariam por dominar bem a técnica do polegar.

Para começar a colocar em prática a técnica do polegar analisou-se o exercício XII (página 87). A sessão estava a terminar; não havia tempo para perceber qual seria a reacção dos alunos ao tentarem executar o exercício. Apenas se realizou uma explicação para possibilitar aos alunos um preparo do mesmo, sem erros, para a terceira fase.

Capítulo III
B. Segunda Fase
7. Balanço da Segunda Fase

Grupo I

Estes alunos continuaram a manter o tipo de atitude da primeira fase, quer nas aulas, quer no cumprimento dos trabalhos de casa e por isso não foi necessário rever exaustivamente a matéria anterior. Demonstraram muito entusiasmo em relação à arte flamenca e, tendo em conta as idades dos alunos, as sessões percorreram num bom ritmo, o que obrigou a efectuar algumas adaptações. Surpreendentemente, este grupo não ficou muito atrasado na matéria em relação ao segundo, todavia a perfeição técnica com que estes alunos executaram os exercícios técnicos foi inferior e sempre num andamento mais lento.

A planificação que foi estipulada para esta fase foi ligeiramente alterada. Por exemplo: a técnica do polegar seria abordada apenas na terceira fase e acabou por ser abordada nesta fase. Os outros conteúdos abordados foram: golpe com o anelar da mão direita, golpe com o médio da mão direita, golpe com o médio e anelar da mão direita, golpe com o polegar da mão direita, golpe com a mão direita e a técnica de acompanhamento da rumba.

As limitações técnicas destes alunos motivaram uma abordagem estritamente técnica.

Em relação às suas irregularidades na pulsação, evoluíram bastante, mas ainda precisam de continuar a trabalhar este aspecto na terceira fase. A evolução do grupo, ao longo desta fase, verificou-se também ao nível psico-motor e, de uma maneira geral, os alunos estiveram mais empenhados e entusiasmados com a arte flamenca, talvez por terem começado a dominar as técnicas guitarrísticas flamencas.

Grupo II

Esta fase, com este grupo, correu conforme o previsto e todos sem excepção evoluíram muito em relação à primeira fase.

As planificações estabelecidas para esta fase eram extensas e de um

grau de dificuldade muito mais elevado que as da primeira fase. De facto, apostou-se em exercícios mais extensos e mais difíceis tecnicamente, dado o bom desempenho do grupo na primeira fase. Sessão após sessão, os alunos corresponderam muito bem. O grupo conseguiu organizar bem o trabalho que lhe foi proposto.

Assim, todos os objectivos estabelecidos nesta fase foram atingidos e tal como na fase anterior os alunos levaram novo repertório para estudar. Cada aluno recebeu uma peça para guitarra flamenca solo e esta, se for bem preparada, poderá ser incluída no concerto final.



Cartaz afixado para divulgar a segunda fase do projecto educativo.

Este projecto educativo tem a colaboração do Conservatório Regional de Música de Vila Real e integra-se no plano curricular do Mestrado em Ensino Vocacional de Música da Universidade de Aveiro, frequentado por Paulo Margaça sob a direcção de Paulo Vaz de Carvalho.

Culturas na Guitarra

Paulo Margaça

Licenciado em Guitarra – ESMAE – IPP. Actualmente frequenta o Mestrado em Música para o Ensino Vocacional na Universidade de Aveiro sob a orientação de Paulo Vaz de Carvalho. Trabalhou em cursos de aperfeiçoamento com José Pina, Gunnar Spjuth, Julius Kurauskas e Tomas Camacho. Em 2007 obtém o segundo prémio (nível 2) do Concurso de Guitarra do Orfeão de Leiria. Tem vindo a apresentar-se em público a solo e integrando grupos de música de câmara. Leciona no Conservatório Regional de Música de Vila Real, no Conservatório e na Escola Profissional de Música da Jobra e no Conservatório de Música da Maia.

Flamenco



2ª Fase - 29 e 30 de Dez

Frente da ficha de inscrição na segunda fase do projecto educativo.

Culturas na Guitarra

Este Projecto educativo tem como objectivo confrontar os alunos de guitarra com diferentes realidades musicais, despertando-os para a versatilidade do instrumento e para o conhecimento de caminhos que o enriquecerão como músico.

Com este projecto educativo não se pretende substituir o ensino regular mas, simplesmente, promover e incentivar o contacto dos participantes com diversos estilos musicais como a Bossa Nova e o Flamenco, assistir a diferentes tipos de concertos de guitarra solo, duo de guitarras, guitarra e flauta, orquestra de guitarras, obter novas opiniões/visões das obras que estuda no seu dia-a-dia.

A realização de um concerto de solistas, o intercâmbio musical de escolas e o convívio entre diversos níveis etários com diversas vivências musicais são também objectivos deste projecto que decorrerá em três fases distintas. A primeira, no primeiro período lectivo (2 dias), a segunda, no segundo período (2 dias) e a terceira e última decorrerá no último período lectivo (4 dias).

Ficha de Inscrição

Nome: _____

Morada: _____

Código Postal: _____

Data de Nascimento: _____

Telefone: _____

Telemóvel: _____

E-mail: _____

Habilitações Musicais: _____

Estabelecimento de Ensino: _____

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura

Realização da Master class -
Conservatório Regional de
Música de Vila Real

Participante:

- Aluno do CRMVR 10€
- Aluno externo 20€

Ouvinte:

- Aluno do CRMVR 5€
- Aluno externo 10€

Informações:

- Tel:965362763
- paulomargacaps@gmail.com

(ESTA FICHA PODE SER FOTOCOPIADA)

Verso da ficha de inscrição na segunda fase do projecto educativo.

Capítulo III

C. Terceira Fase

1. Jornada de 28 de Junho (Relatório da sessão I)

O primeiro dia da terceira fase serviu, essencialmente, para trabalhar com os alunos os seguintes aspectos:

- A adaptação dos alunos à nova metodologia implementada nas sessões (por exemplo adaptarem-se à presença dos colegas enquanto participavam activamente ou terem que criticar a performance dos colegas);

- Verificação da dicotomia pulsação simples / apoiada em peças que revezavam estas pulsações

- Verificação e rectificação de leitura, nomeadamente, notas e ritmos musicais incorrectos.

Os aspectos mencionados anteriormente foram alvo de reflexão em todas as sessões individuais mas, além destes, houve necessidade de trabalhar complementarmente outros aspectos com alguns alunos:

- Luís Gaspar: a peça *Flamenco I* – J. Hochweber (página 91), baseava-se, essencialmente, na execução de pequenas melodias com o polegar. Tendo em conta que nas secções anteriores o Luís manifestou dificuldades em dominar a técnica do polegar, este foi um bom momento de reflexão sobre a mesma. Com esta peça, e num andamento lento, combateram-se as duas imperfeições técnicas que o Luís manifestava: tensão excessiva do polegar e tendência para baixar o pulso da mão direita.

- Ilda Branco – manifestou algumas debilidades técnicas no exercício XX (página 99), nomeadamente, o pulso da mão esquerda dobrado para fora e dificuldade em tocar com o dedo 4 da mão esquerda. O pulso esquerdo foi rapidamente compreendido pela Ilda através da comparação da sensação de tocar com o pulso direito ou com o pulso dobrado. Um pouco mais difícil de corrigir foi a dificuldade de tocar com o 4º dedo da mão esquerda e a sua sincronização com a mão direita. Como estratégia de estudo, foram sugeridas as seguintes etapas:

- 1ª - Trabalhar, nas seis cordas, pequenos exercícios que incluam o 4º dedo (por exemplo: dedos 3 e 4 ou dedos 1 e 4);

- 2ª - Estudar, sem o ritmo, as partes difíceis da peça que incluíam o 4º dedo;

- 3ª - Estudar a ligação das partes que incluíam o 4º dedo às partes que as sucedem.

- Guilherme Melo - As peças apresentadas, "Caí I" – G. Graf-Martinez (página 100) e Estudo NºXXXIX – E. Pujol (102), recorriam incessantemente aos ligados (ascendentes e descendentes) e estes tinham que ser executados pelos dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda. Embora o Guilherme já conhecesse e executasse a técnica dos ligados no instrumento, esta ainda não tinha sido verificada.

Foi chamado a atender aos princípios mecânicos e dar importância a esta técnica e sua influência no seu futuro de guitarrista. Para superar as dificuldades manifestadas durante a execução da mesma foi-lhe sugerido o seguinte:

- Colocar a ponta dos dedos da mão esquerda para executar o ligado;
- Colocar os dedos da mão esquerda mais próximos do traste;
- Nos ligados ascendentes, o choque do dedo com a corda tinha de ser mais violento, tornando assim o ligado mais perceptível;
- Nos ligados descendentes, devia movimentar os dedos da mão esquerda em direcção à corda inferior;

A análise da interpretação ficou adiada para a sessão seguinte.

O Armando Capela, a Ilda Branco e o Guilherme Melo mostraram-se bastante empenhados e com vontade de abordar mais repertório flamenco. Foram-lhes entregues peças novas para serem apresentadas, impreterivelmente, na sessão seguinte (30 de Junho), caso pretendessem incluí-las no concerto final: "*Estudo Nº32*" – E. Pujol para o Armando Capela (página 107), "*Rumbita I (Rumba)*" – G. Graf-Martinez (página 108) para a Ilda Branco e "*Mantón II (Soleá)*" – G. Graf-Martinez (página 109) para o Guilherme Melo.

O ensemble de guitarras não teve quaisquer dificuldades na execução dos exercícios propostos, Sencillos I – Tangos – G. Graf-Martinez (página 42) e Estúdio por Soleá – G. Graf-Martinez (página 44). Estes exercícios, como foram bem trabalhados nas fases anteriores estavam seguros. Terminou-se a sessão com a selecção de mais dois exercícios para o ensemble de guitarras: Naino II (Tangos) - G. Graf-Martinez (página 87) e La Gitanita - Jürg Hochweber (página 112).

Capítulo III

C. Terceira Fase

2. Jornada de 30 de Junho (Relatório da sessão II)

Na segunda sessão terminou-se a leitura das peças individuais, fez-se a correcção das notas e/ou ritmos incorrectos, encontraram-se estratégias para minimizar as dificuldades dos alunos em determinadas passagens e fornecerem-se-lhes sugestões interpretativas.

Relativamente a cada aluno verificou-se o seguinte:

- Luís Gaspar: Terminou a leitura da peça "*Flamenco Nº1*" – Jürg Hochweber (página 91) e todas as dúvidas melódico/rítmicas ficaram esclarecidas. Também foram detectadas duas dificuldades técnicas. A primeira e mais relevante, a técnica do polegar, que melhorou relativamente à sessão I pois foi constatada uma diminuição da tensão excessiva do polegar e da tendência para baixar o pulso da mão direita durante a execução da peça, mas a evolução que se verificou não era suficiente porque perdia facilmente o controlo da mesma. A segunda, correspondia à técnica *punteado* executada no último compasso de cada pauta, esta foi mais simples de corrigir. O Luís executava o *punteado* nas últimas três pautas da peça com pouca velocidade e intensidade sonora, ao ser alertado não manifestou dificuldades na sua correcção;

- Diogo Costa: Foi o único aluno que não terminou a leitura da sua peça (), pois não conseguiu ler a última pauta. Relativamente ao resto da peça, todas as dúvidas melódico/rítmicas ficaram esclarecidas. Verificou-se, ao longo da peça "*Flamenco Nº2*" – Jürg Hochweber (página 92), uma incessante recorrência a duas técnicas: *Punteado* e técnica do polegar. O Diogo conseguiu executar e dominar as duas técnicas, no entanto, quando as executava ininterruptamente a mão direita destabilizava bastante. Esta dificuldade e a leitura integral da peça foram as dificuldades demonstradas pelo aluno nesta sessão;

- Catarina Dinis e Catarina Mourão: Estas duas alunas, por motivos apresentados pelos encarregados de educação, não poderiam comparecer na semana seguinte. Esta ausência, inevitavelmente, comprometia a sua participação a solo no concerto final e, no caso da Catarina Dinis, também comprometia a sua participação no ensemble de guitarras porque só voltaria a participar activamente neste projecto educativo no dia 13 de Julho. Apesar de

terem consciência que não iriam participar a solo no concerto final, as alunas esforçaram-se por terminar a leitura da peça a solo.

- Guilherme Varela: Foi o aluno que demonstrou menos dificuldades na execução da sua peça. Ao longo do exercício "*Flamenco Nº5*" – Jürg Hochweber (página 95) algumas notas estavam alteradas; o Guilherme não teve em atenção essas alterações e por isso cometeu alguns erros de leitura melódica. Esses erros foram rapidamente entendidos e corrigidos pelo aluno.

- João Gonçalves: Terminou a leitura da peça "*Flamenco Nº9*" – Jürg Hochweber (página 96) e todas as dúvidas melódico/rítmicas ficaram esclarecidas. Durante a execução da peça o João manifestou duas imperfeições: a dedilhação dos acordes nota a nota e, conseqüentemente, com o efeito harmónico prejudicado; i não conseguir manter o dedo 3 da mão esquerda a pressionar a corda correspondente, enquanto, com os outros dedos tocava o resto do arpejo. O João não conseguia aguentar o exercício do início ao fim porque sentia algumas dores.

- Armado Capela: A peça "*Flamenco Nº13*" – Jürg Hochweber (página 97) já tinha sido apresentada na sua totalidade durante a sessão I, por isso, o Armando levou mais uma para apresentar nesta sessão, o "*Estudo Nº32*" – E. Pujol (página 107). Foi apenas necessário efectuar algumas correcções de digitação. A maior dificuldade neste estudo, para o Armando, foi o controlo da mão direita em pulsação simples. A digitação correcta da mão direita durante a execução do estudo era polegar, médio e indicador; como estratégia para todo o estudo foram sugeridas as seguintes digitações:

- p, m, e i;
- p, i e m;
- p, m, i e m;
- p, i, m e i;

As duas peças ficaram lidas e trabalhadas, portanto, foram apresentadas no concerto final.

- Ilda Branco: esforçou-se na leitura da segunda peça. As debilidades técnicas manifestadas na primeira sessão, a posição incorrecta do pulso da mão esquerda e dificuldade em tocar com o dedo nº4 da mão esquerda, reapareceram na nova música - "*Rumbita (Rumba)*" – G. Graf-Martinez (página 108). Para além destas duas, foram efectuadas mais três correcções. A primeira: levantava muito os dedos da mão esquerda, o que diminuía a agilidade da mão esquerda. A segunda: não pressionava as cordas com a

ponta dos dedos da mão esquerda e determinadas cordas eram abafadas. A terceira: o polegar da mão esquerda não estava bem colocado.

A aluna mostrou-se motivada para corrigir estas debilidades técnicas.

- Guilherme Melo: Foi, de todos os alunos, o que mostrou mais condições para apresentar duas peças no concerto final e isso confirmou-se. Apresentou a nova peça, "*Mantón II (Soleá)*" - G. Graf-Martinez (página 109), sem dificuldades melódico/rítmicas e, parcialmente, de memória. Esta peça confrontou-o novamente com os ligados, a sua maior dificuldade técnica, e durante a sua execução constatou-se que o Guilherme já cumpria com as indicações sugeridas na sessão I.

No duo de Guitarra (exercício XXII - página 102) a única dificuldade foi dominar a barra. Depois de tentar corrigir a posição da mão esquerda percebeu-se que os alunos tinham pouca resistência, não tinham força suficiente na mão para aguentar as cordas pressionadas.

Para suprimir esta deficiência técnica foram sugeridos aos alunos os seguintes exercícios:

- Colocar uma meia barra no 1º traste, tocar e depois fazer o mesmo nos outros trastes até chegar ao décimo traste. Por fim fazer o mesmo com uma barra completa.

- Tocar o acorde de Fá M, confirmar que as cordas estavam todas a soar bem e depois subir meio-tom até chegar ao décimo;

- Arpejar o acorde de Fá M e depois subir meio-tom até chegar ao décimo traste.

Na sessão do ensemble de guitarras foram aperfeiçoadas as peças da sessão I e iniciou-se mais duas: *Naino II (Tangos)* - G. Graf-Martinez (página 87) e *La Gitanita* - Jürg Hochweber (página 112). A primeira, *Naino II (Tangos)* - G. Graf-Martinez, houve apenas necessidade de a rever. Na segunda, *La Gitanita* - Jürg Hochweber, os alunos do grupo I tiveram dificuldades na leitura da pauta da segunda guitarra (notas alteradas nas linhas suplementares inferiores).

O objectivo que tinham que atingir para a segunda semana da terceira fase era dominar a execução das peças devagar e com uma técnica estável. Como método de estudo e de preparação os alunos foram aconselhados a estudar pela seguinte ordem:

1º - No início do estudo, estudar apenas as passagens difíceis, repetindo cada uma cinco vezes: três vezes num andamento muito lento, depois numa velocidade mais moderada e por fim numa velocidade limite.

2º - Tocar por frases, ou seja, parar em cada frase e por fim, juntar as frases.

3º - Estudar o fraseado sem tocar, olhando apenas para a partitura;

4º - Tocar a peça como se fosse a primeira vez, num andamento lento antecipando mentalmente todas as passagens.

5º - Tocar a peça com as seguintes dinâmicas: sempre em *piano*, sempre em forte e por fim interpretar como tínhamos projectado. Deste modo, o aluno desenvolve a independência das mãos ao nível das intensidades e ao nível das articulações.

6º - Simular um concerto, ou seja, imaginar-se a entrar num palco e tocar o repertório do início ao fim sem repetir as passagens que eventualmente pudesse falhar durante a execução. Era bom praticar a não repetição de passagens menos bem conseguidas porque em palco não é certamente a melhor decisão.

Capítulo III

C. Terceira Fase

3. Jornada de 5 de Julho (Relatório da sessão III)

Foi fácil constatar que houve evolução porque os alunos não tiveram dificuldades na leitura, foram capazes de executar os processos técnicos, estavam a utilizar uma postura estável, a técnica também estava mais adequada, tocaram com mais consistência e, conseqüentemente, a música fluiu naturalmente.

Destacaram-se dois alunos nesta sessão:

- Ilda Branco - As estratégias para a sincronização das duas mãos resultaram muito bem e embora não estivesse perfeita, a colocação do 4º dedo da mão esquerda também melhorou. Na barra e na meia barra tinha bastantes dificuldades de resistência.

- Guilherme Melo – Praticou bastante os ligados e estava mais exigente com a sua execução. As peças para o concerto final ("*Caí I e Mantón II (Soleá)*" – G. Graf-Martinez, páginas 100 e 109) impunham uma capacidade de executar ligados com todos os dedos da mão esquerda, na forma ascendente e descendente, no entanto, concentravam-se apenas nas três últimas cordas. A execução dos ligados nas três primeiras cordas, por vezes, influencia o posicionamento da mão esquerda: os alunos alteram a maneira de executar os ligados porque lhes dá mais "jeito" ou porque simplesmente não conseguem manter a posição correcta da mão. Para evitar este descontrolo técnico foi sugerido ao Guilherme que praticasse, com pequenos exercícios melódicos, ligados nas três primeiras cordas.

O alunos foram aconselhados a não abordarem a técnica directamente nas peças pois teriam que gerir mais informação em simultâneo e por isso precisariam de mais tempo para atingir os objectivos.

O primeiro objectivo da sessão anterior, dominar a execução das peças num andamento lento, foi atingido. Passaram então à segunda etapa, à interpretação.

Fizeram um estudo das peças com apoio em determinadas partes melódicas de modo a controlar a igualdade e a incrementar velocidade, analisaram o tipo de compasso, tendo em conta os tempos fortes e tempos fracos, e como tal isso deveria reflectir-se na forma de tocar. Cuidaram mais o fraseado, ou seja, ligaram melhor as notas melódicas e não calaram os baixos

com o polegar da mão direita. Analisaram também as dinâmicas, onde poderiam aplicar os conceitos *piano* e *forte*. Para finalizar construíram um plano global das peças, do ponto de vista das sonoridades, tensões e clímax. Foi novamente salientado a importância da pulsação apoiada em determinadas partes melódicas.

O dia terminou com a audição interna, mas antes de a iniciar foram efectuados dois alertas:

- O cumprimento das digitações, já que algumas dificuldades que apresentaram na execução das peças prendiam-se com erros ou dúvidas na digitação. Foi demonstrado, com exemplos práticos, a importância que tem uma boa digitação na execução de uma peça,

- O controlo da vontade de tocar num andamento rápido em público porque ficavam mais contraídos e precipitavam musicalmente.

A audição não correu muito bem porque os alunos enganaram-se diversas vezes e não souberam reagir aos erros que cometeram. Apesar da frustração dos alunos, o que lhes aconteceu durante a performance consciencializou-os do trabalho que ainda teriam que realizar até ao concerto final.

Capítulo III

C. Terceira Fase

4. Jornada de 7 de Julho (Relatório da sessão IV)

As dificuldades que os alunos evidenciaram na sessão anterior não se manifestaram nesta sessão com a mesma intensidade.

Nesta sessão, os alunos apresentaram, pela primeira vez, o programa de memória e esta mudança contribuiu claramente para a evolução dos alunos.

Depois de tocarem algumas vezes o programa, verificou-se que precisavam apenas de aperfeiçoar a interpretação porque não demonstraram dúvidas técnicas ao longo da execução - apenas alguma linearidade interpretativa. Fizeram então uma análise estrutural das peças, nomeadamente a descrição das frases e a noção de quadratura. Identificaram os momentos em que poderiam explorar mais as dinâmicas, o timbre e onde deveriam respirar.

Os alunos fizeram um bom trabalho e tiveram em conta todos os aspectos que lhes foram indicados. No entanto, só começaram a tocar de memória nesta sessão e por isso sentiam-se bastante inseguros e pouco confiantes para tocar na audição sem a partitura.

Com o intuito de desenvolver alguma autonomia de estudo nos alunos, foi-lhes perguntado quais os passos que tomariam para aperfeiçoar o programa? Prontamente, como método de estudo e de preparação para o concerto final, sugeriram três etapas de estudo:

1ª - Estudar, isoladamente, as partes difíceis da peça;

2ª - Tocar a peça num andamento lento, antecipando mentalmente todas as passagens.

3ª - Simular um concerto. Imaginar um palco e tocar o repertório, sem repetir as passagens que eventualmente possam falhar durante a execução.

Estas sugestões explicam, parcialmente, o porquê da interpretação ainda estar numa fase inicial, pois ninguém se lembrou de mencionar a parte interpretativa. Como última etapa de estudo foi sugerido o seguinte: Tocar o repertório sempre em *piano*, sempre em forte e por fim interpretar como tínhamos planeado. Deste modo, os alunos desenvolveriam a independência das mãos ao nível das intensidades e ao nível das articulações.

A audição, no final do dia, voltou a não satisfazer as expectativas dos alunos. Como se apresentaram aos colegas sem partitura e isso lhes

provocava mais insegurança, acabaram por esquecer ou saltar algumas partes das peças. Apesar da frustração dos alunos, o que lhes aconteceu consciencializou-os do nível de segurança que possuíam.

Capítulo III

C. Terceira Fase

5. Jornada de 12 de Julho (Relatório da sessão V)

Na última semana, a metodologia foi um pouco alterada. Ao longo de todo o projecto educativo, enquanto os alunos de um grupo usufruíam da sua sessão os outros tinham que se dirigir para uma sala de estudo, previamente determinada pela funcionária do conservatório, e trabalhar o repertório individual ou de música de câmara. Nos dias 12 e 13 de Julho isso não era possível porque enquanto um grupo usufruía das sessões de flamenco o outro estaria na master class do professor Aires Pinheiro. Tendo em conta esta ocupação ininterrupta no conservatório durante a tarde, os alunos foram alertados para a necessidade de se organizarem e estudarem em casa de manhã.

Os alunos, mais uma vez, de uma semana para a outra apresentaram uma evolução significativa, mas desta vez o repertório individual evoluiu não só ao nível da execução como também ao nível da interpretação.

Em relação ao repertório individual os alunos apresentaram-no de memória e a evolução foi evidente. Isso permitiu trabalhar aspectos relevantes das peças, como por exemplo: cuidar do fraseado, do som, garantir a estabilização técnica e por fim, cuidar da interpretação tendo em conta o gosto musical dos alunos, mas ao mesmo tempo, tendo também a preocupação de não os deixar distanciar muito do género/estilo flamenco.

O repertório de música de conjunto também evoluiu significativamente e a boa evolução permitiu abandonar os aspectos técnicos das peças para começar a trabalhar aspectos musicais, como por exemplo:

- Tocar em conjunto o mesmo timbre ou com timbres diferentes, sentindo assim, como é que a sua parte individual pode afectar um todo;
- Trabalhar a expressividade e interpretação de grupo, que é bastante diferente da interpretação e expressividade individual;
- Aprender a trabalhar em conjunto, respeitando uma pulsação regular que irá orientar os desempenhos em grupo;
- Saber, prevenir e antever o que irá ocorrer nos momentos seguintes com os restantes colegas de grupo bem como identificar os processos de "pergunta-resposta" ou de complementaridade de frases que por vezes passa de um instrumento para outro;

- Sentir também a importância da sonoridade única de grupo, onde nenhum elemento deve sobressair.

No final do dia e pela primeira vez, os alunos mostraram-se satisfeitos com a sua performance na audição interna. Conseguiram uma prestação mais consistente, souberam reagir melhor às hesitações e não destabilizaram tecnicamente. No entanto, as interpretações continuaram um pouco lineares e, conseqüentemente, os alunos foram aconselhados a expressar mais os contrastes dinâmicos/tímbricos durante a performance porque a mensagem musical que pretendiam transmitir não estava a chegar ao público.

Capítulo III C. Terceira Fase

6. Jornada de 13 de Julho (Relatório da sessão VI)

A planificação de 13 de Julho diferiu da de 12 de Julho, apenas no final do dia na inclusão da apresentação do guitarrista/compositor Duarte Costa e entrega dos diplomas de participação na master class do professor Aires Pinheiro.

A sexta sessão da terceira fase iniciou-se com a análise do repertório individual; fez-se uma revisão profunda de cada uma das partes, nomeadamente ao nível do fraseado e articulação. Estas peças revelaram algumas evoluções técnicas dos alunos: pulso da mão direita mais levantado e utilização da ponta dos dedos da mão esquerda com som mais forte.

Nas sessões anteriores, constatou-se uma enorme evolução na execução do repertório individual e nesta sessão atingiram um estado de maturidade que lhes permitia estarem confiantes para se apresentarem em público no concerto final.

Depois da análise do repertório individual ainda houve tempo para apresentar aos alunos mais duas técnicas da guitarra flamenca: Trémolo Flamenco (página 118) e Alzapúa (página 119). A introdução destas técnicas serviu para que os alunos tomassem contacto com todas as técnicas mais relevantes da guitarra flamenca. O objectivo passou também por transmitir aos alunos que este projecto educativo serviu apenas para lhes apresentar a arte flamenca e iniciar o estudo das técnicas da guitarra flamenca. Para aprofundar mais esta arte teriam certamente um longo percurso para percorrer.

No final da sessão, e para incentivar a continuidade deste projecto educativo, os alunos escolheram dois exercícios complementares (página 120) para estudarem nas férias:

- Grupo I: Naino III (Tangos) – G. Graf-Martinez e Rumba (Compás IV)
- G. Graf-Martinez;
- Grupo II: Quejío (Taranto) - G. Graf-Martinez e Naino V (Tangos) - G. Graf-Martinez;

O repertório de música de câmara continuava a evoluir individualmente, mas colectivamente não se sentia grande diferença. Para aperfeiçoar a interpretação colectiva, foram lembradas todas as indicações da sessão

anterior e colocadas em prática.

A audição interna, ao contrário das anteriores, correu bem porque os alunos conseguiram tocar sem hesitações e com expressividade. A satisfação dos alunos no final da audição foi um momento importante para aumentar a auto-confiança e motivação dos alunos. Confessaram sentirem-se prontos para o concerto final e, como se tratava da última audição interna, era fundamental que se sentissem preparados porque só assim perderiam o medo de falhar no concerto final.

Este projecto educativo tem a colaboração do Conservatório Regional de Música de Vila Real e integra-se no plano curricular do Mestrado em Ensino Vocacional de Música da Universidade de Aveiro, frequentado por Paulo Margaça sob a direcção de Paulo Vaz de Carvalho.

Aires Pinheiro

Iniciou os seus estudos musicais na Escola de Música Vasco da Gama de Formelo. Aos catorze anos dedicou-se ao estudo da guitarra como autodidacta, recebendo paralelamente aulas de solfejo com o Professor Carlos Costa. Em 1996 ingressou na Academia de Música de S. Pio X de Vila do Conde, na classe de Guitarra do Professor Mário Adéllo Amorim. Durante o seu percurso nesta Academia, foi bolseiro da Fundação Dr. Elias de Aguiar, concluindo o Curso Complementar com a classificação final de vinte valores.

Em 1999, obteve o 1º Prémio do Concurso Nacional de Guitarra Legatto. Participou em Cursos de Aperfeiçoamento Musical sob orientação de Artur Caldeira, Paulo Vaz de Carvalho, José Pina, Margarita Escarpa, Julius Kurauškas, Ken Murray, Josef Zsapka, Gunnar Spjuth, Franz Haslaz, Betho Davezac, Alberto Ponce e Leo Brouwer. Em 2002 foi admitido na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto (ESMAE), na classe de Guitarra do Professor José Pina, concluindo em 2007 o grau de Bacharelato e em 2008 o grau de Licenciatura.

Estreou obras do compositor Eduardo Patrício e colaborou com vários grupos de Música de Câmara. Tocou a solo para a Antena 1 e Antena 2 da RDP. Apresenta-se regularmente a solo e a duo com a Violinista Patrícia Lopes em várias cidades portuguesas e espanholas. Integra o Corpo Docente das Escolas de Ensino Artístico Especializado: Companhia da Música (Braga) e Academia de Música de S. Pio X de Vila do Conde. Alguns dos seus alunos têm sido premiados em competições nacionais e internacionais de Jovens Músicos.

Actualmente frequenta o Mestrado em Música para o Ensino Vocacional da Universidade de Aveiro sob a orientação do Professor Doutor Paulo Vaz de Carvalho.

Culturas na Guitarra

Master Class Aires Pinheiro



12 e 13 de Julho

Frente da ficha de inscrição na master class do professor Aires Pinheiro.

Culturas na Guitarra

Este Projecto educativo tem como objectivo confrontar os alunos de guitarra com diferentes realidades musicais, despertando-os para a versatilidade do instrumento e para o conhecimento de caminhos que o enriquecerão como músico.

Com este projecto educativo não se pretende substituir o ensino regular mas, simplesmente, promover e incentivar o contacto dos participantes com diversos estilos musicais como o Flamenco, assistir a diferentes tipos de concertos de guitarra clássica e obter novas opiniões \ visões das obras que estuda no seu dia-a-dia.

A realização de um concerto de solistas, o intercâmbio musical de escolas e o convívio entre diversos níveis etários com diversas vivências musicais são também objectivos deste projecto que decorrerá em três fases distintas. A primeira, no primeiro período lectivo (2 dias), a segunda, no segundo período (2 dias) e a terceira e última decorrerá no último período lectivo (7 dias).

Ficha de Inscrição

Nome: _____

Morada: _____

Código Postal: _____

Data de Nascimento: _____

Telefone: _____

Telemóvel: _____

E-mail: _____

Habilitações Musicais: _____

Estabelecimento de Ensino: _____

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura

Realização da Master class -
Conservatório Regional de
Música de Vila Real

Participante:

- Aluno do CRMVR 5€
- Aluno externo 10€

Ouvinte:

- Aluno do CRMVR 5€
- Aluno externo 10€

Informações:

- Tel: 965362763
- paulomargacaps@gmail.com

(ESTA FICHA PODE SER FOTOCOPIADA)

Verso da ficha de inscrição na master class do professor Aires Pinheiro.



Certificado de Participação

Certifica-se que **Guilherme Coelho de Melo** participou na master class de Guitarra, integrada no projecto educativo **Culturas na Guitarra**, que decorreu nos dias 12 e 13 de Julho, no Conservatório Regional de Música de Vila Real, sob a orientação do professor **Aires Pinheiro**.

Vila Real, 13 de Julho de 2010

O Professor

A Direcção

Apreciação do professor Aires Pinheiro:

Nos dias 12 e 13 de Julho de 2010 ministrei uma Master class no Conservatório Regional de Música de Vila Real a convite do Professor Paulo Margaça.

Este evento inseriu-se no Projecto Educativo do referido docente e teve como objectivo o contacto dos alunos do Conservatório de Vila Real com um professor externo à instituição de ensino que frequentam, de forma a alargarem o seu leque de experiências no que concerne à aquisição de competências.

Do meu ponto de vista, a ideia de proporcionar à classe de guitarra deste Conservatório de Música uma abertura e um acesso a opiniões de carácter formativo extrínsecas, é uma mais-valia para a formação artística dos alunos, uma vez que vivemos numa época globalizante onde cada vez mais se torna necessária a interacção entre alunos e docentes de vários locais e com várias realidades do ensino e da arte, de forma a proporcionar uma perspectiva multi-focal do saber.

Por esta iniciativa de abertura e interacção, quero desde já dar os parabéns ao meu colega Paulo Margaça pela sua atitude nobre ao proporcionar aos alunos do Conservatório de Vila Real o contacto com uma abordagem pedagógica diferente.

Não posso deixar também de manifestar o meu agrado com a prestação dos alunos durante a master class. Pude notar (especialmente nos alunos do professor Paulo Margaça) uma preparação técnica e artística sólida que demonstra um cuidado especial existente na abordagem pedagógica dos seus professores.

Fiquei também encantado com a abertura por parte dos alunos às minhas sugestões técnicas e artísticas, bem como com o excelente ambiente que se gerou ao longo desta master class.

No final da master class, visto que actualmente me encontro a frequentar um Mestrado em Música para o Ensino Vocacional na Universidade de Aveiro, subordinado ao tema "O Ensino Não – Oficial da Guitarra em Portugal – O caso de José Duarte Costa", fui gentilmente convidado a ministrar uma conferência sobre este tema pelo Professor Paulo Margaça.

A esta conferência compareceram os alunos da Master class surgindo aqui a dupla oportunidade de divulgar a obra pedagógica de Duarte Costa e

proporcionar aos alunos do Conservatório de Vila Real a expansão da sua cultura geral ao nível da História da Guitarra Clássica em Portugal uma vez que com esta temática se entrelaçam necessariamente situações comuns.

Quero desde já salientar o apoio constante por parte do Professor Paulo Margaça que esteve sempre presente, providenciando a todo o momento para que nada faltasse e tudo corresse da melhor forma.

Manifesto assim, por este meio e por iniciativa própria, a minha admiração pelo trabalho do referido docente, quer a nível pedagógico quer a nível organizacional.

Vila do Conde, 17 de Julho de 2010

Aires Pinheiro

Capítulo III
C. Terceira Fase
7. Balanço da terceira Fase

(Grupo I)

Nesta última fase, ao longo das sessões foram lembrados conceitos já aprendidos pelos alunos e foram dadas novas partituras onde os podiam aplicar. Também foram introduzidos novos conteúdos como: a técnica alzapúa e o trémolo flamenco. Ao contrário das duas primeiras fases, cujos exercícios se destinavam mais à mão direita, nesta, abordaram-se exercícios mais distribuídos entre a mão direita e esquerda.

Dedicou-se alguma atenção aos detalhes técnicos, formação correcta da ligeira curvatura dos dedos da mão esquerda e relaxamento das mãos e braços. Estes foram alguns dos aspectos desenvolvidos durante a terceira fase, no entanto, tendo o repertório individual bastante exigente tecnicamente tornou-se difícil para os alunos estabilizar a nível técnico.

Na última semana (12, 13 e 14 de Julho) o trabalho realizado com os alunos deu prioridade à consolidação dos conhecimentos adquiridos ao longo do ano e à preparação para o concerto final. O grupo evoluiu de forma contínua e com regularidade em todos os aspectos, embora nesta fase, devido à debilidade dos seus dedos, tenham tido algumas dificuldades com as peças mais exigentes.

O concerto final de flamenco foi muito importante para os alunos porque estimulou a consciencialização dos objectivos das aulas e do papel a desempenhar naquela situação. Apesar de nos dias 12 e 13 de Julho terem estado bastante atarefados, tocaram bem, muito concentrados e com uma boa atitude.

Grupo II

Esta fase correu muito bem com este grupo; realizou um trabalho bastante regular e notou-se que os alunos estavam empenhados em superar o bom trabalho realizado na segunda fase.

Seleccionou-se um programa com matérias novas (o trémolo flamenco e a técnica alzapúa), de modo a desenvolver outras competências nos alunos.

Os alunos mostraram algumas facilidades e cumpriam, escrupulosamente, as indicações sugeridas; sempre dispostos e motivados para melhorar a sua técnica com exercícios e ambicionavam repertórios exigentes.

O concerto final, felizmente, não trouxe grandes surpresas. Os alunos esforçaram-se até ao fim por conseguir realizar uma boa prestação. Tocaram de cor, com segurança e com conteúdo expressivo. Foi uma enorme recompensa para todos depois de tanta dedicação.



Culturas na Guitarra

Workshop e Master Class

Workshop

Flamenco (3ª Fase) - 28 e 30 de Junho
5, 7, 12, 13 e 14 de Julho

Master Class

(Inscrições abertas)

Aires Pinheiro - 12 e 13 de Julho

Conservatório Regional de Musica de Vila Real

Inscrições:

Tel: 253 33 2763 | panorama@crmsviraal.com

Cartaz afixado para divulgar a terceira fase do projecto educativo.

Capítulo IV

(Apresentação do Concerto Final.)

Capítulo IV

Concerto Final

Uma das novidades desta fase foi o envolvimento de outras disciplinas neste projecto educativo. A professora Isabel Silva (percussão), Melissa Fontoura (piano) e o professor Daniel Oliveira (canto), depois de lhes ser apresentado o projecto educativo, aceitaram o desafio de preparar alunos para o concerto final.

A interdisciplinaridade neste projecto educativo fez todo o sentido porque o flamenco vive-se em conjunto. Desde as suas origens que temos grupos de pessoas reunidas para pôr em prática esta arte e, mesmo nos dias de hoje, os artistas apresentam-se normalmente em público acompanhados pelos seus músicos. Grandes intérpretes de flamenco, como Paco de Lucia ou Vicente Amigo, apresentam-se nos seus concertos com acompanhamento instrumental e/ou dança, deixando apenas um pequeno apontamento a solo durante todo o concerto (normalmente no início).

Para que os alunos inscritos neste projecto educativo sentissem melhor o espírito flamenco era fundamental interagir com outros instrumentos, particularmente com o canto que, simultaneamente com a guitarra e a dança, são o tripé do flamenco. Apesar de serem efectuados vários contactos a nível nacional, não foi possível incluir neste concerto a dança.

Os alunos que aceitaram participar no projecto foram:

- Carlos Fernandes (1ºGrau - Canto): Interpretou a *Canción del Grumete* - Joaquin Rodrigo e *Trovadoresca* - Joaquin Rodrigo.

- Joana Castro (4ºGrau - Piano): Interpretou a *Procesión* - Federico García Lorca.

- Marta Cunha (1ºGrau - Canto): Interpretou a *Procesión* - Federico García Lorca, *El Carbonero* - Ernest Halffter e *De Cuna* - Ernest Halffter.

- Renato Ribeiro (3ºGrau - Percussão): Interpretou *Sencillos I* - Graf-Martinez, *Estudio por Soleá* - G. Graf-Martinez, *Naino II* - G. Graf-Martinez e *La Gitanita* - J. Hochweber.

Estes alunos foram preparados pelos seus professores nas aulas de instrumento no Conservatório Regional de Música de Vila Real, durante o terceiro período lectivo. A professora Melissa Fontora (piano), para além de preparar a sua aluna ainda participou no concerto final acompanhando dois alunos (o concerto encontra-se na pasta concerto final do DVD em anexo).

Alunos Convidados



Nome: Carlos Sampaio Fernandes

Instrumento: Canto

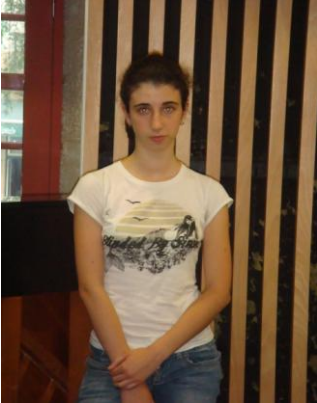
Nível: 1º Grau



Nome: Marta de Jesus Ramos Cunha

Instrumento: Canto

Nível: 1º Grau



Nome: Joana Nunes Santos Castro

Instrumento: Piano

Nível: 4º Grau



Nome: Renato Fernando Vieira da Silva Ribeiro

Instrumento: Percussão

Nível: 3º Grau



Culturas na Guitarra

Recital de Flamenco

Auditório I


14 de Julho | 19H00

Conservatório Regional de Música de Vila Real

Informações

Tel: 252 332 703 / paolinoargente@gmail.com

Cartaz afixado para divulgar o concerto final do projecto educativo.



Este projecto educativo tem a colaboração do Conservatório Regional de Música de Vila Real e integra-se no plano curricular do Mestrado em Ensino Vocacional de Música da Universidade de Aveiro, frequentado por Paulo Margaça sob a direcção de Paulo Vaz de Carvalho.

Culturas na Guitarra

Paulo Margaça

Licenciado em Guitarra – ESMAE – IPP. Actualmente frequenta o Mestrado em Música para o Ensino Vocacional na Universidade de Aveiro sob a orientação de Paulo Vaz de Carvalho. Trabalhou em cursos de aperfeiçoamento com José Pina, Gunnar Spjuth, Julius Kurauskas e Tomas Camacho. Em 2007 obtém o segundo prémio (nível 2) do Concurso de Guitarra do Orfeão de Leiria. Tem vindo a apresentar-se em público a solo e integrando grupos de música de câmara. Lecciona no Conservatório Regional de Música de Vila Real, no Conservatório e na Escola Profissional de Música da Jobra e no Conservatório de Música da Maia.

Flamenco



Auditório I

14 de Julho | 19H30

Frente do programa do concerto final.

Culturas na Guitarra

Este Projecto educativo tem como objectivo confrontar os alunos de guitarra com diferentes realidades musicais, despertando-os para a versatilidade do instrumento e para o conhecimento de caminhos que o enriquecerão como músico.

Com este projecto educativo não se pretende substituir o ensino regular mas, simplesmente, promover e incentivar o contacto dos participantes com diversos estilos musicais como a Bossa Nova e o Flamenco, assistir a diferentes tipos de concertos de guitarra solo, duo de guitarras, guitarra e flauta, orquestra de guitarras, obter novas opiniões/visões das obras que estuda no seu dia-a-dia.

A realização de um concerto de solistas, o intercâmbio musical de escolas e o convívio entre diversos níveis etários com diversas vivências musicais são também objectivos deste projecto que decorrerá em três fases distintas. A primeira, no primeiro período lectivo (2 dias), a segunda, no segundo período (2 dias) e a terceira e última decorrerá no último período lectivo (7 dias).

Programa

Luís Gaspar

Flamenco Nº 1 - J. Hochweber

Diogo Costa

Flamenco Nº 2 - J. Hochweber

Guilherme Rodrigues

Flamenco Nº 5 - J. Hochweber

João Gonçalves

Flamenco Nº 9 - J. Hochweber

Armando Capela

Estudo Nº32 - E. Pujol
Flamenco Nº 13 - J. Hochweber

Ilda Branco

Mantón I (Soleá) - G. Graf-Martinez
Rumbita I (Rumba) - G. Graf-Martinez

Guilherme Melo

Caí I - G. Graf-Martinez
Mantón II (Soleá) - G. Graf-Martinez

Guilherme Melo | Ilda Branco

Estudo Nº XXXIX - E. Pujol

Carlos Fernandes

Canción del Grumete - Joaquín Rodrigo
Trovadoresca - Joaquín Rodrigo

Joana Castro | Marta Cunha

Procesión - Federico García Lorca

Marta Cunha

Cuatro Canciones Leonesas - Ernest Halffter
I El Carbonero
III De Cuna

Luís Gaspar | Diogo Costa | Guilherme Rodrigues | João Gonçalves | Armando Capela | Ilda Branco | Guilherme Melo | Catarina Dinis | Catarina Mourão

Sencillos I (Tangos) - G. Graf-Martinez
Estudio por Soleá - G. Graf-Martinez
Nalno II (Tangos) - G. Graf-Martinez
La Gitanita - J. Hochweber

Verso do programa do concerto final.



Certificado de Participação

Certifica-se que **Ilda Linhares Branco** participou no curso de **Flamenco**, integrado no projecto educativo **Culturas na Guitarra**, que decorreu nos dias 21 e 22 de Dezembro, 29 e 30 de Março, 28 e 30 de Junho e 5, 7, 12, 13 e 14 de Julho, no Conservatório Regional de Música de Vila Real, sob a orientação do professor **Paulo Margaça**.

Vila Real, 14 de Julho de 2010

O Professor

A Direcção

Capítulo V

(Análise crítica)

Análise Crítica

Finalizada a experiência neste conservatório, segue-se algumas reflexões sobre a escola, a prática docente com os alunos e a orientação científico-pedagógica.

Como todos os conservatórios, este tem também os seus pontos positivos e negativos. Em relação aos primeiros, é uma escola com excelentes condições para leccionar, realizar actividades com os alunos e implementar projectos educativos.

Quanto aos aspectos negativos, deve-se referir um problema básico: este é, supostamente, um conservatório especializado no ensino da música; é possível que a totalidade dos alunos que frequentam o conservatório tenha aptidão musical, pois realizam provas de admissão, o que potencia, à partida, a formação de bons músicos; no entanto, acontece que o ensino genérico estabelece um paralelismo com o conservatório para os alunos poderem usufruir do regime articulado mas muitos dos alunos que se inscrevem para usufruir desse regime consideram a música uma parte importante, mas apenas complementar da formação geral.

Por isso, a maioria dos alunos que ingressa no conservatório, ao chegar ao 6º ou 9º ano (quando têm de decidir em que área vão prosseguir os seus estudos), optam por outra área que não a de música e saem do Conservatório. Esta é uma ideia que acompanha os alunos desde cedo.

Este factor, potencia a negligência de alguns alunos, bem dotados, para quem a música é secundária, com consequências negativas para o estudo regular do instrumento.

Todos os alunos inscritos neste projecto educativo reúnem boas condições para prosseguir e aprofundar o estudo da música, nomeadamente do seu instrumento. Exceptuando o Guilherme Melo, nenhum equaciona a hipótese de dar continuidade ao estudo do instrumento no futuro, apesar de confessarem que gostam muito de música e principalmente de tocar guitarra.

Em suma, prevalecem os aspectos positivos. O conservatório tem excelentes condições e os professores são extremamente dinâmicos na criação de actividades extra-curriculares, concertos e outros eventos.

Um professor, não deve ter a ambição de que todos os seus alunos

venham a ser músicos, porque a música é um excelente complemento na formação das crianças, a vários níveis: intelectual, emocional, criativo e humano.

A experiência pedagógica com os alunos foi bastante enriquecedora porque foram experimentadas novas estratégias de aprendizagem cujos resultados satisfizeram, por exemplo: estudo em grupo, aulas assistidas, uso da tablatura, crítica técnico/interpretativa dos alunos que assistiam às sessões dos colegas.

Os alunos do primeiro grupo têm facilidades técnicas, mas, embora gostem muito de música e da Guitarra Clássica, só pretendem ficar no conservatório até ao 7º ano, satisfazendo-se com o cumprimento dos objectivos mínimos.

No segundo grupo, os alunos são mais empenhados, mas sem desejo de dar continuidade ao estudo do instrumento, à excepção do Guilherme Melo que foi o único que demonstrou alguma vontade de fazer carreira musical. As sessões deste grupo, de alguma forma, foram direccionadas para conteúdos mais diversificados, tais como abordagens de análise musical, harmonização característica flamenca e características melódicas frequentes, mas foi muito difícil aprofundar devido ao facto de estarem limitados em termos de tempo.

Com este projecto educativo, os alunos evoluíram sensivelmente a nível de interpretação e principalmente intensidade sonora.

Será recomendável que consigam, no futuro, consolidar os conhecimentos adquiridos e transpô-los para o programa oficial do conservatório.

Em relação ao projecto educativo, o Prof. Dr. Paulo Vaz de Carvalho respeitou bastante a minha individualidade, interferindo apenas em questões de pormenor, alertando para aspectos pertinentes e sugerindo estratégias. Acompanhou as acções e orientou, sobretudo, nos aspectos técnicos e emocionais (por exemplo: sugerindo novas estratégias para ajudar os alunos a vencerem as dificuldades técnicas ou novas formas de motivar o aluno durante a sessão).

A inclusão deste projecto educativo no plano curricular do curso, demonstrou que vale a pena combater a estagnação.

Fica o sentimento de dever cumprido e, em relação aos alunos, o desejo de guardarem aquilo que aprenderam em conjunto ao longo deste tempo.

Fica também a certeza de que, um projecto de cultura alternativa não prejudica em nada o andamento do programa oficial e, pelo contrário, estimula a frequência do conservatório enquanto espaço aberto à curiosidade juvenil. Espero ter oportunidade de implementar o flamenco em outros espaços escolares nos quais venha a colaborar, por sentir que, para além de ser uma música contagiante e capaz de seduzir camadas muito jovens, abre caminho para a expressão de vigor e para o convívio dos guitarristas com sonoridades como a voz e percussões e para a dança, expressão artística raramente fruída no conservatório pelos estudantes de música.

Referências Bibliográficas

GRANDE, Félix – **Memoria del Flamenco**. Punto de Lectura S.L., Madrid, 1986 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 21 de Dezembro e 29 de Março).

D. E. Pohren - **The Art Of Flamenco**. Bold Strummer Ltd, 2005 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 21 de Dezembro e 29 de Março).

MARTÍNEZ, Emma – **Flamenco ... All You Wanted to Know**. Mel Bay Publications, 2003 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 21 de Dezembro e 29 de Março).

BARRIOS, MANUEL – **Gitanos, moriscos y cante flamenco**. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo, 1989 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 21 de Dezembro e 29 de Março).

MARTÍN'S, Juan – **El arte flameco de la guitarra**. London: United Music Publishers, 1978 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 21 de Dezembro e planificação sessão II das jornadas de 21 de Dezembro e 29 de Março).

MOLINA, Ricardo; MAIRENA, Antonio – **Mundo y formas del cante flamenco**. Granada-Sevilla: Librería AL-Andaluz, 1979 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 22 de Dezembro e planificação da sessão I da jornada de 21 de Dezembro e 29 de Março).

GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume I**. Germany, 2002 (referido nas sessões práticas do capítulo II).

GRAF-MARTINEZ, Gerhard – **Flamenco – Guitar Method volume II**. Germany, 2002 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 21 de Dezembro e 29 de Março).

HOCHWEBER, Jürg – **Easy Flamenco**. Jürg Hochweber, Switzerland, 2001 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 28 de Junho e planificação da sessão II da jornada de 30 de Março).

REGUERA, Rogelio – **Historia Y Tecnica De La Guitarra Flamenca**. Ref: ALP0020 Editorial Alpuerto, S. A. (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 21 de Dezembro e 29 de Março).

REGUERA, Rogelio – **La Guitarra en el Flamenco**. 1ª edição Madrid, 1988 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 21 de Dezembro e 29 de Março).

GRANADOS, Manuel – **Manual Didactico de la Guitarra Flamenca Nº1**. Edita: Ventilador-Music, 1ªEdición Barcelona, 2001 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 22 de Dezembro e planificação da sessão VI da jornada de 13 de Julho).

GRANADOS, Manuel – **Manual Didactico de la Guitarra Flamenca Nº2**. Edita: Ventilador-Music, 1ªEdición Barcelona, 2001 (referido em capítulo II – planificação da sessão II da jornada 13 de Julho).

ARORA, Nitin – **Rasgueados Are for Everyone**. Edita: Nitin Arora, 2ªEdição, 1996 (referido em capítulo II – planificação da sessão II da jornada de 22 de Dezembro).

PUJOL, Emilio – **Metodo razionale, per chitarra Vol. II**. Edita: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1952 (referido em capítulo II – planificação da sessão II da jornada de 30 de Junho).

PUJOL, Emilio – **Metodo razionale, per chitarra Vol. III**. Edita: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954 (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 28 de Junho).

Disponível na Internet:

<http://www.flamencobrasil.com.br/museuvirtual/museu.swf> (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 29 de Março).

<http://www.elembrujo.org/index2.html> (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 29 de Março).

<http://www.esflamenco.com/scripts/news/ennews.php?frmIdPagina=236> (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 29 de Março).

<http://mrarteespanol.blogspot.com/2009/11/flamenco-espectaculos-show-tablao.html> (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 29 de Março).

<http://conversasfuradas.blogspot.com/> (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 29 de Março).

<http://www.flamencobrasil.com.br/museuvirtual/museu.swf> (referido em capítulo II – planificação da sessão I da jornada de 29 de Março).

A informação contida nos próximos sites não está contemplada neste trabalho porque coincidia com informação apurada nas fontes anteriores.

<http://www.flamenco-world.com/magazine/revista.htm>>

<http://www.sevillaweb.info/ocio/flamenco>>

<http://www.cuadraflamenca.art.br>>

<http://www.flamenco.com.br>>

<http://www.carmenromero.com.br/ritmos.html>

<http://www.horizonteflamenco.com>

http://www.lafalseta.com/The_Flamenco_Guitar.html

<http://www.andalucia.org/flamenco/la-guitarra-ultima-en-incorporase/>

<http://www.horizonteflamenco.compagina.phpn=guitarra-flamenca-1>

<http://solocompas.com.br/toque-guitar-caracteristicas.html>

<http://www.deflamenco.com/>

<http://guitarraclassica.no.sapo.pt/construcao.htm>

<http://apgomide.com/materiais.html>

RIA

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

SBIDM

Universidade de Aveiro