

PAULO ROGERIO DE FARIA VIANA

CONTRIBUIÇÕES DO RASGUEADO,
SEGUNDO A TÉCNICA FLAMENCA,
À ESCOLA MODERNA DO VIOLÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

RIO DE JANEIRO

1995

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO

CONTRIBUIÇÕES DO RASGUEADO,
SEGUNDO A TÉCNICA FLAMENCA,
À ESCOLA MODERNA DO VIOLÃO

ORIENTADORA: VANDA B. FREIRE
CO-ORIENTADOR: TURÍBIO SANTOS

AGRADECIMENTOS

Prof^a. Vanda Freire

Prof. Turíbio Santos

Prof. Léo Soares

Alberto Turina

Dulce Helena Valle Leahy

Maria Emmy Sigiliano Gomes

Ronoel Simões

Nicolas de S. Barros

RESUMO

"Contribuições do rasgueado, segundo a técnica flamenca, à escola moderna do violão" é uma dissertação com o objetivo de demonstrar a eficiência do estudo específico da técnica do rasgueado.

Como ponto de partida mostramos a origem do flamenco e suas raízes, procurando esclarecer o surgimento dessa escola, revendo suas ramificações e estilos.

Posteriormente, comparando os principais métodos editados, da escola erudita tradicional, buscamos as mínimas informações sobre a técnica do rasgueado, elemento fundamental da escola de violão flamenco, e motivo principal desta pesquisa.

Com a seqüência da pesquisa, evidenciamos a necessidade de aprofundar os conhecimentos relativos aos fundamentos dessa escola, buscando a incorporação definitiva aos itens básicos do estudo da técnica tradicional do violão erudito.

Assim, uma das principais contribuições desta pesquisa, foi a possível comprovação de que o convívio constante com a técnica dos rasgueados através de exercícios freqüentes possibilitará aumento da resistência a dinâmicas extensas e prolongadas bem como melhoras significativas na flexibilidade, velocidade e intensidade de ataque da mão direita do violonista.

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	01
PRIMEIRA PARTE -	
AS ORIGENS DO FLAMENCO	03
CAPÍTULO 1 - A ESCOLA FLAMENCA:	
ORIGENS E AMBIENTE GEOGRÁFICO	04
CAPÍTULO 2 - BREVE REVISÃO HISTÓRICA DO FLAMENCO	
2.1 - A Importância dos Ciganos na Formação do Flamenco	11
SEGUNDA PARTE -	
COMPONENTES PRINCIPAIS DO FLAMENCO	14
CAPÍTULO 3 - O CANTO FLAMENCO	
3.1 - Divisões Básicas	16
3.2 - Características do Canto Jondo	18
3.3 - Controvérsias na Classificação dos Cantos Flamencos	22
3.4 - Cantos a Voz Solo	23
3.5 - Cantos de Trilla	26
3.6 - Cantos de Levante	27
3.7 - Grupo dos Fandangos	28
CAPÍTULO 4 - A GUITARRA FLAMENCA	
4.1 - Principais Cantos Métricos com Guitarra (Violão)	34
4.2 - Outros Cantos Métricos com Guitarra (Violão)	37
4.3 - Cantos Livres com Guitarra (Violão)	39
4.4 - Estilos Folclóricos Aflamencados	42

	Pág.
4.5 - Cantos de Ida e Volta	44
4.6 - Principais Guitarristas (Violinistas)	47
4.7 - Principais Métodos de Guitarra Flamenca	48
4.8 - Discografia Disponível	49
 CAPÍTULO 5 - A DANÇA FLAMENCA	 50
 TERCEIRA PARTE - PRINCIPAIS ELEMENTOS DA TÉCNICA FLAMENCA	 54
 CAPÍTULO 6 - A IMPORTÂNCIA DO RASGUEADO COMO UM DOS PRINCIPAIS ELEMENTOS DA TÉCNICA FLAMENCA	 55
6.1 - Aplicação dos Rasgueados nos Principais Ritmos Flamencos	 62
6.2 - Aplicação dos Rasgueados no Repertório Erudito	 97
 CAPÍTULO 7 - OUTRAS TÉCNICAS INTRODUZIDAS PELO FLAMENCO	 129
7.1 - Alzapúa	129
7.2 - Golpes	132
7.3 - O Picado	133
7.4 - Trêmolo	134
 CAPÍTULO 8 - A TÉCNICA VIOLONÍSTICA NOS PRINCIPAIS MÉTODOS DA ESCOLA ERUDITA	 136
 CAPÍTULO 9 - O RASGUEADO E A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DOS ORNAMENTOS	 138
 CAPÍTULO 10 - A HISTÓRIA OCULTA DO EMPREGO DA TÉCNICA FLAMENCA DESDE F. TÁRREGA À ANDRÉS SEGOVIA	 145

	Pág.
CAPÍTULO II - OS GRANDES BENEFÍCIOS DA TÉCNICA	
DO RASGUEADO E SUA APLICAÇÃO À TÉCNICA ERUDITA	147
11.1 - Relação com o estudo dos movimentos (Cinesiologia)	147
11.2 - Recuperação, Revigoramento e Ampliação do Tônus Muscular (Fisioterapia)	151
OBSERVAÇÕES COMPLEMENTARES	155
CONCLUSÕES FINAIS	156
BIBLIOGRAFIA	158
ANEXO - QUADRO COMPARATIVO DOS PRINCIPAIS MÉTODOS DE ENSINO DE GUITARRA (VIOLÃO)	

INTRODUÇÃO

A trajetória histórica das escolas de violão erudito no mundo consagrou grandes mestres. Dentre eles, os espanhóis ocuparam os marcos centrais dessa cronologia. Nesse sentido, Fernando Sor, Francisco Tárrega e Andrés Segovia, cada qual em sua época, marcaram a história do instrumento, contribuindo decididamente com repertório, metodologia, performance e ensinamentos fundamentais, elevando a guitarra ao mesmo nível dos instrumentos mais apreciados nas salas de concerto.

Paralelamente, enquanto isso, outras escolas consideradas marginais continuaram evoluindo e, se antes eram tratadas à distância, hoje despertam enorme interesse nos musicólogos e pesquisadores em geral. Dentro deste Universo paralelo, a música Flamenca desenvolveu seus próprios parâmetros, estabelecendo a guitarra como elemento insubstituível nos solos e no acompanhamento dos cantos e das danças. Seus procedimentos, suas soluções provam a existência de uma verdadeira "escola" a ser explorada, respeitando a profundidade que a arte Flamenca significa.

Baseados nas informações adquiridas, acreditamos na utilidade de seus procedimentos - principalmente no estudo profundo da técnica dos rasgueados - para a abertura de novos horizontes técnico-interpretativos, acompanhando o processo evolutivo que a metodologia clássica tradicional exige.

Fazendo um estudo comparativo entre os métodos da Escola Erudita Tradicional, estaremos comprovando a ausência de informações sobre a técnica dos rasgueados, e identificando apenas a sua inclusão, como um item a mais, no capítulo dos ornamentos.

Enfocaremos os métodos da Escola Flamenca, objetivando definir a técnica dos rasgueados, bem como a sua aplicação gradativa, procurando também rever as origens e a evolução desta Escola, bem como as suas tradições, ramificações rítmicas e demais características particulares de estilo.

Para finalizar, estaremos demonstrando a utilidade do estudo dos rasgueados, propondo a extensão do seu uso, como elemento imprescindível no aumento do tônus muscular e agilidade da mão direita do violonista.

PRIMEIRA PARTE

AS ORIGENS DO FLAMENCO

CAPÍTULO 1 - A ESCOLA FLAMENCA: ORIGENS E AMBIENTE GEOGRÁFICO

O Flamenco é originário da Espanha, país que se situa na Península Ibérica. A Península está constituída, primordialmente, de um planalto, com diversas altitudes que se dirigem ao Atlântico, e por duas depressões do tipo triangular, que flanqueiam o Norte e o Sul. A primeira depressão, "La Cuenca del Rio Ebro", limita-se com os Pirineus e se acha aberta ao Mar Mediterrâneo. A segunda está ancorada no Oceano Atlântico e contempla as margens do rio Guadalquivir (Bétis). Esses três elementos fundamentais - o Planalto, a Costa Mediterrânea e o Litoral Atlântico - apresentam entre si diferenças, tanto do tipo climático quanto geológico (cf. Bargalló, 1983).

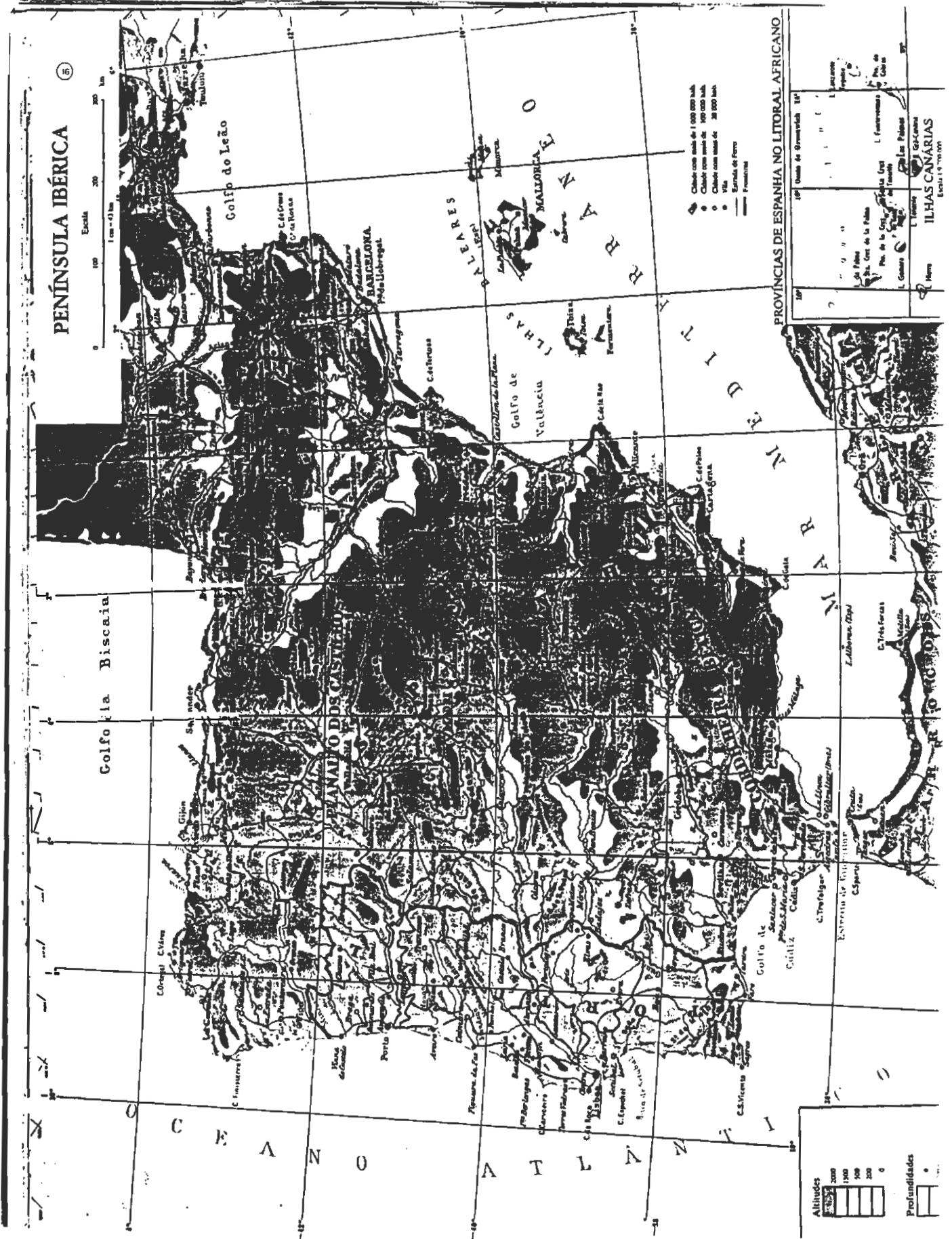
A região Sul da Espanha chama-se Andaluzia, remontando este nome a tempos bem antigos, quando, através dos Íberos, os seus primeiros fundadores, provavelmente tenha recebido o batismo definitivo. Alguns pesquisadores, no entanto, crêem que este nome venha do árabe "andaluz", que significa "terras do ocidente".

A região foi colonizada pelos Fenícios e conquistada pelos Cartagineses. Os primeiros fundaram as mais importantes cidades, como Cádiz, Córdoba, Málaga, Motril e Adra, dentre outras. O nome "Andaluzia" nasceu junto com as invasões na Península Ibérica dos próprios Árabes, que, após a conquista, dividiram a região em quatro principais reinos: Jaen, Córdoba, Sevilha e Granada, cujos territórios formam hoje as províncias de Almeria, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jaen, Málaga e Sevilha. Os reis de Castilla e Leon reconquistaram o poder dos Árabes, com a ajuda dos Mouros, no mais importante acontecimento a marcar a guerra da independência. Somente a seqüência dessa admirável revolução culminaria com a expulsão mourisca e, conseqüentemente, a sua retirada definitiva. A proximidade da região com o Mar Mediterrâneo

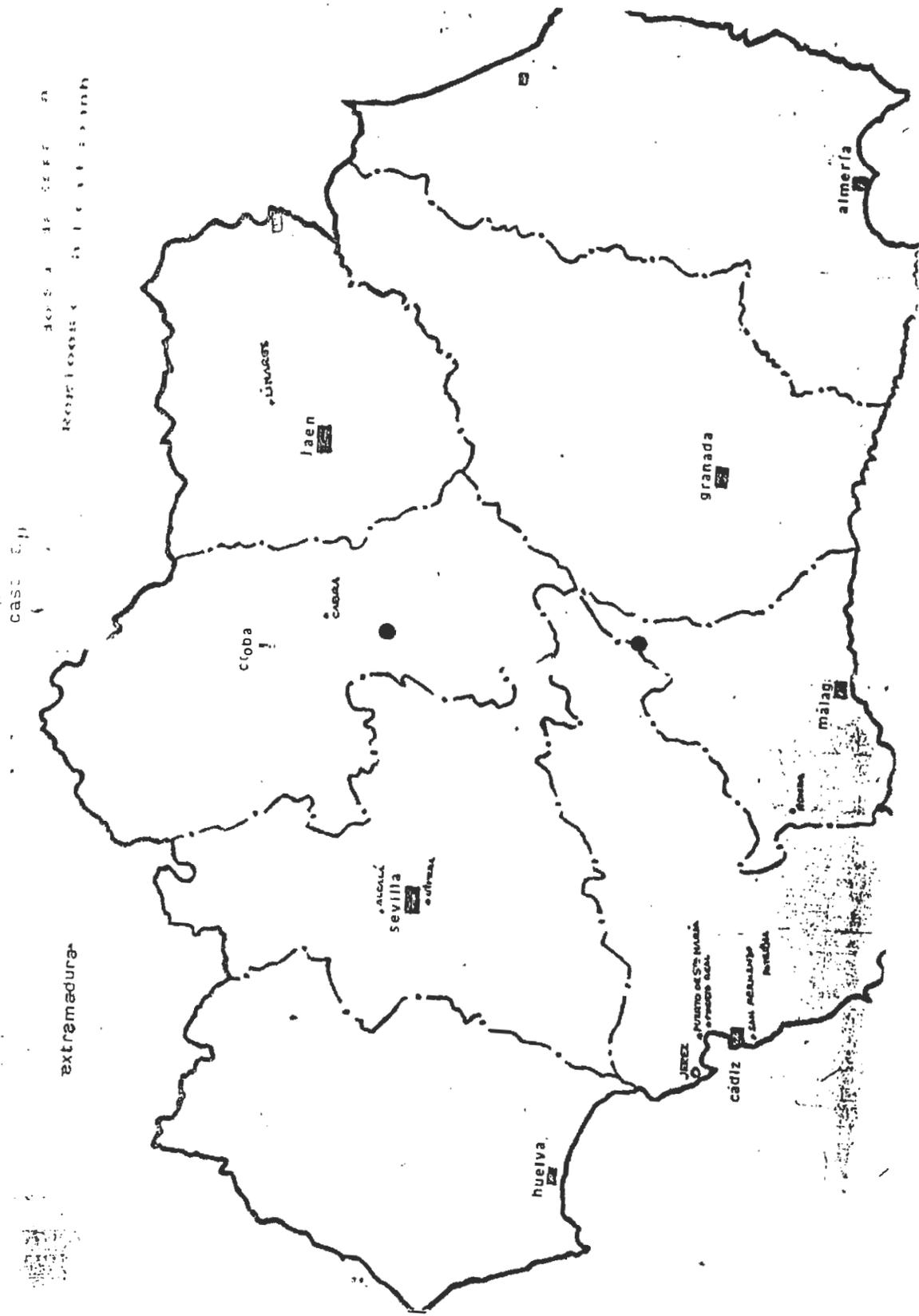
possibilitou o desembarque e a invasão dos povos conquistadores, gerando conturbados e revolucionários períodos bélicos.

Ao Norte, seus limites geográficos são a região denominada "Extremadura" e "Castilla La Mancha", no Leste, "Murcia" e o Mar Mediterrâneo, ao Sudoeste, o Oceano Atlântico ao Sul e o Reino de Portugal, a Oeste. A região Andaluza tem uma extensão de 870.570.058 Km², preferida dos conquistadores que dominaram a Espanha, principalmente pelas riquezas e pelo clima. Essas peregrinações e invasões influenciaram a cultura e o folclore, principalmente as danças e a música (cf. Espasa, s.d.).

A riqueza do folclore espanhol, sempre intrigou os pesquisadores, estudiosos na arte de desvendar a cultura das regiões espanholas, cada uma com as suas características próprias. Na região Sul (Andaluzia), nasceu a arte flamenca, um complexo de influências culturais que até hoje confundem estes mesmos pesquisadores, hoje também chamados flamencologistas, intrigados e dispostos a criar uma cronologia histórica, tão pura quanto essa própria arte. Quanto mais penetramos nas raízes profundas do Flamenco, mais encontramos ramificações e influências, contribuindo para aumentar a incerteza na precisão das fontes que revelem suas origens primárias.

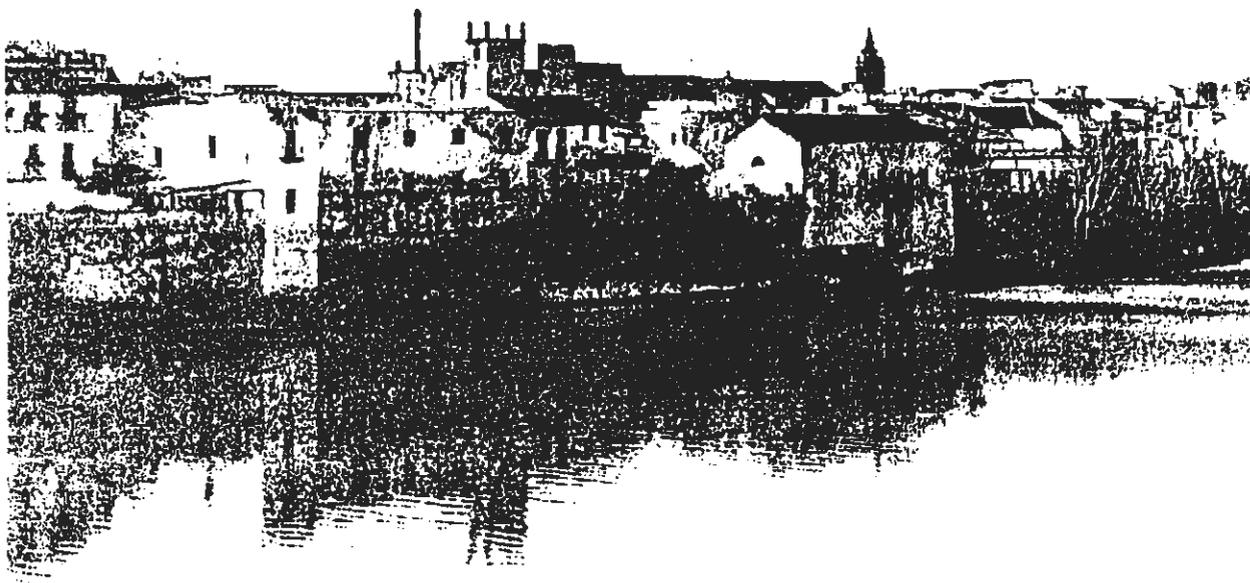


Atlas Geográfico Melhoramentos; Pe. Geraldo J. Pauwels.



Cópia manual do mapa da região sul da Espanha, Andaluzia;
Casa da Espanha, RJ.

FLAMENCO E SUAS REGIÕES DE ORIGEM



Desde antes de su nacimiento, el río de arriba Triana ha sido durante siglos una meca para gitanos, así como un importantísimo lugar para el desarrollo de su arte. (Foto de abajo, también en zonas de labor nacieron ciertos estilos del flamenco, tales como las trilleras, el canto de la cosecha del grano.



(D.E. Pohren, 1970; págs. 80 e 81)

CAPÍTULO 2 - BREVE REVISÃO HISTÓRICA DO FLAMENCO

Segundo Félix Grande (1984), pode-se caracterizar a história da música Flamenca a partir de três pontos básicos de influência que a dividem, a saber, a adoção do Canto Bizantino pela Igreja Espanhola, as invasões árabes que historicamente marcaram a cultura hispânica e, por fim, a imigração e o estabelecimento, na Espanha, de numerosos bandos de ciganos.

Em relação aos Ciganos, ainda de acordo com Grande, eles encontraram na Andaluzia influências culturais diversas: Helênicas, Visigóticas, Persas, Hindus e Árabes, que não poderiam deixar de repercutir em suas tradições musicais.

Com respeito às procedências musicais, praticamente todos os tratadistas concordam com as três influências apontadas por Grande. Um desses pesquisadores, Hipólito Rossy (1966), salienta que a música dos árabes, importada de Damasco e Bagdá, embora fosse de remota origem greco-persa, já era conhecida há séculos na Espanha, fundida na velha e tradicional Andaluzia. Em suma, existe uma corrente Hindú-Persa-Gitana-Andaluza, que pode subsidiar o Canto Jondo, considerado a manifestação mais primitiva do Flamenco.

Os Ludos também eram músicos Ciganos trazidos da Pérsia, onde seguramente difundiram suas Árias e Canções, que eles mesmo se encarregavam de levar ao Egito. Essa transmissão decorreu entre os séculos V e IX (Grande, 1984).

De La Peña (1954), constata a grande afluência de migrantes Flamencos, procedentes dos Países Baixos, e que chegaram à Espanha durante o reinado de Carlos I, dando paternidade a seus cantos adaptados ao espírito sentimental Andaluz. Assinala, ainda, que há unanimidade em reconhecer que a Arte Flamenca, muito antes de ser reconhecida como tal, já existia na Espanha, na forma de um folclore similar.

Os Árabes (Séculos XII e XV) e os Judeus, em particular, tinham uma cultura musical muito avançada e não há razão para pensar que o povo, nessa época e inclusive em períodos anteriores, principalmente nas civilizações Gregas e Romanas, não exteriorizasse os seus sentimentos através da canção, da dança e dos instrumentos musicais.

Crivillé i Bargalló (1983) comentam outra questão que provoca extrema controvérsia, sobre a origem presumível da palavra "Flamenco". Citando a opinião do também estudioso Padre Garcia Barrioso (1941), em seu livro "A Música Hispano-Muçulmana em Marrocos", opina que o termo arábico "Fellah-Mengu", usado em Marrocos, e que significa "o Canto dos Campesinos", é o antecedente histórico mais provável do vocábulo Flamenco.

Vega (1982), por sua vez, cita as palavras árabes "Felahikum" e "Fela-enkum", de mesmo significado, como uma possível origem para a expressão.

Podemos observar, pois, que a denominação "flamenco" é usada muitas vezes de maneira genérica, dado que também existem explicações diversas sobre a origem do termo. Assim, temos os Cantos Flamencos, os Bailes Flamencos e a Guitarra Flamenca. Quer dizer, o termo torna-se por demais amplo para designar alguns desses componentes, em particular.

2.1 - A IMPORTÂNCIA DOS CIGANOS NA FORMAÇÃO DO FLAMENCO

Conforme Bueno (1989), um grande rio corta a região noroeste da Índia, onde fica hoje o Paquistão. Seu nome é "Indus" e de suas margens partiu, há quase três mil anos, expulso por invasores árabes, um povo amante da música, das cores alegres e da magia. Esta é, pelo menos, a explicação de uma corrente de estudiosos para a origem dos ciganos. E o que fundamenta tal interpretação é a grande semelhança do Romanê (ou Romani - idioma falado pelos ciganos) com o Sânscrito (a língua clássica indiana). O que não se sabe, ainda, é se esses eternos viajantes pertenciam a uma casta inferior dentro da hierarquia indiana (os Párias) ou se eram os orgulhosos Rajputs - uma casta aristocrática e militar, extremamente orgulhosa de seus feitos. Independente de qual fosse a origem de seu status, a partir do êxodo pelo Oriente os ciganos passaram a se dedicar com exclusividade a atividades itinerantes.

É falso, todavia, considerar que o gosto pelas viagens seja o único fator responsável pelo nomadismo desse povo. Na verdade, por trás de todas essas mudanças, há também uma longa história de perseguições e fugas.

De acordo com Palacin (1974), uma onda de ciganos chegou à Espanha depois de perseguidos e expulsos da Índia pela Cavalaria de Tamerlán, no ano de 1400 d.C.. Viajaram, a seguir, pela Ásia Oriental e cruzaram provavelmente a Rússia, os Países Eslavos, a Alemanha e a França, ficando muitas tribos pelo caminho. Os que restaram, chegaram por fim a Barcelona, no ano de 1447. De qualquer forma, existe uma idéia geral de que o Flamenco, no modo em que hoje o conhecemos, não começou o seu desenvolvimento até os anos de 1500, em uma época em que a Coroa de Castilla decidiu limpar o país de grupos minoritários, em um esforço de propagar a "pureza" de sua religião e de sua raça. Todos os árabes e judeus, que não quiseram se converter ao Cristianismo, foram expulsos do país e todos os ciganos, que não tivessem ou não quisessem adotar ofícios definidos, foram perseguidos e discriminados. Estas leis foram executadas pela Santa Inquisição. Como

conseqüência, as três culturas perseguidas (a Judia, a Árabe e a Cigana), que tinham aparentemente pouco em comum, defrontaram-se com um mesmo inimigo: a Inquisição. Alguns dos grupos minoritários mais rebeldes juntaram-se em regiões montanhosas desabitadas, escondendo-se no mato e atacando comunidades cristãs e comboios, na procura de comida e provisões. Uniram-se a eles muitos fugitivos cristãos descontentes, constituindo-se uma quarta cultura agregada.

Da vida em comum desta gente perseguida nasceriam os primeiros embriões do Flamenco, tal como ele é conhecido hoje. As músicas populares e religiosas árabes, judaicas, indianas orientais e cristãs misturaram-se, transformando-se ao longo dos séculos, até chegaram a uma forma musical marcadamente sofisticada, adotada pelo povo cigano como arte própria e criando a seu redor um "modo de vida flamenco". Ainda segundo o mesmo autor, a palavra "Flamenco" não será mais do que uma pronúncia incorreta dos vocábulos árabes "Felag" e "Mengu" ("Felagmengu") e cujo significado é "camponês fugitivo", pois ganhava este apelido todo aquele que, em sendo perseguido, refugiava-se na montanha.

Palacin (1974) considera, ainda, que o modo de viver cigano contribuiu para a disseminação da cultura de várias partes do mundo, em virtude de seus freqüentes deslocamentos, inclusive para a região que consideramos, nesta monografia, e que é chamada hoje de Andaluzia. Os hoje denominados "ciganos", que foram chamados por alguns historiadores de "remotos hindus", traziam em seus cantos alterados por seculares migrações ritmos e letras musicais característicos do Oriente, tais como: pequenos intervalos, combinações de ritmos contraditórios, riqueza de figuras ornamentais, enfim, com o que puderam encontrar da música já existente na Andaluzia, podemos dizer que os ciganos encontraram uma música irmã. Diversas influências musicais árabes, judias, hindus e bizantinas, fundidas às suas próprias tradições ancestrais, proporcionaram, nos bailes festeiros ciganos, os elementos originários para os cantos e danças flamencas. Palacin (1974), inclusive, ressalta que outras

influências, como os Cantos Litúrgicos, e de influência Árabe e diversos elementos folclóricos, ajudaram a cristalizar as raízes flamencas.

Peña (1976) considera que, tradicionalmente, os ciganos não foram grandes poetas. Surpreendentemente, todavia, e considerando essa circunstância restritiva, eles tiveram uma facilidade extraordinária para os ritmos e a música presentes na Andaluzia. Eles encontraram um rico e colorido folclore que, trazido de todas as partes da Espanha, formou o caráter da música cigana, tornando-se parte integrante de suas vidas. Os ciganos assimilaram essas diversas raízes e ainda acrescentaram as suas maneiras e seus hábitos.

Peña (1976) concluiu que a união do folclore Andaluz e a música cigana formam os elementos principais do Flamenco e, sem essas duas misturas, o Flamenco jamais existiria.

SEGUNDA PARTE

COMPONENTES PRINCIPAIS DO FLAMENCO

CAPÍTULO 3 - O CANTO FLAMENCO

Segundo Peña (1976) ninguém sabe, com certeza, como começou o Canto Flamenco, porque há pouquíssimos registros. As primeiras notícias registram um Cantor de "Seguidilhas", Tio Luiz el de la Juliana, por volta de 1780. Apesar dos poucos registros, os tratadistas e flamencólogos concordam, ainda segundo Peña (1976), que o Canto Jondo seria a forma mais primitiva do Flamenco.

Alguns etnomusicólogos, de acordo com Chavarri (1927), acreditam que a denominação "Jondo" tem sua origem na palavra "Hondo", dando à palavra o som do Jota, suave e característico da pronúncia das regiões andaluzas. Outros, acreditam que a expressão é de origem hebraica, provindo do termo hebreu "Jom-Tob".

Ultrapassando essas controvérsias, Manuel de Falla (1972) caracterizava o termo "Jondo" como aplicável ao canto antigo e o termo "Flamenco", para os cantos modernos ou posteriores. Sua opinião ganhou muitos adeptos e seguidores.

Para o professor Garcia-Matos (1950), todo Canto "Jondo" é um Canto Flamenco, embora nem todo Canto Flamenco seja Canto "Jondo".

3.1 - DIVISÕES BÁSICAS

Independente da classificação por estruturas rítmicas, Pohren (1970) estabelece três divisões básicas: Canto Grande, Canto Intermediário e Canto Pequeno.

Pohren caracteriza o Canto Grande como a expressão original do Flamenco:

"É o canto puro e o tronco dos quais derivam os demais cantos. Sua forma primitiva procede de antigos cantos e canções religiosas que mais tarde evoluiriam para formas mais generalizadas de lamentos da vida."

Fundamentalmente, essa categoria consistiria em cantos de inspiração de origem cigana, incluindo o grupo de cantos mais difíceis de interpretar.

Sobre os Cantos intermediários, Pohren considera como a sua principal característica o fato de serem menos intensos e mais ornamentais que os Grandes, embora igualmente emocionantes e difíceis de interpretar. Muitos dos Cantos Intermediários estabelecem, em sua estrutura, estranhas dissonâncias e melodias orientais, influências claras da dominação árabe na Espanha. São cantos, interpretados com mais liberdade, que demonstram características andaluzas - e não ciganas -, cujas raízes são provenientes dos Fandangos Grandes.

Os Cantos Pequenos são, por sua vez, técnica e emocionalmente menos difíceis de interpretar. Em consequência, existem mais cantores dessa modalidade do que das outras categorias.

Os Cantos Pequenos caracterizam-se pela ênfase no ritmo e por suas características alegres. Seus versos normalmente enfatizam o amor, as mulheres, os animais, a Andaluzia e seu povo (cf. Pohren, 1970).

Segundo Pohren (1970), em relação à classificação dos cantos que necessitam do acompanhamento da guitarra, usaremos a denominação Toque Grande, Toque Intermediário e Toque Pequeno, de acordo com o respectivo grau de dificuldade encontrado no acompanhamento, obviamente evidenciando que o Toque Grande significa uma grande dificuldade técnica de execução, que o Toque Intermediário produz uma dificuldade intermediária e que o Toque Pequeno revela pequenas dificuldades técnicas de execução.

3.2 - CARACTERÍSTICAS DO CANTO JONDO

No Canto Jondo, conforme o Groves Dictionary (1955), as principais características podem ser vistas a seguir:

- * A canção usualmente começa com um longo canto, vocalizado em sílabas (como, ahI ou LeliI, por exemplo);
- * Há um deliberado uso de intervalos pouco usuais na música moderna ocidental, embora seu uso dependa de princípios e práticas bem estabelecidas, como a alteração de pelo menos um semitom em certas notas da escala, jamais alterando a tônica ou a dominante;
- * Nas melodias, os intervalos de 6^o procedem de maneira usual dentro dos compassos;
- * As notas principais estão aptas a serem repetidas até o ponto de se tornarem uma obsessão;
- * Há ricos e complicados floreos ornamentais que, entretanto, são empregados somente em certos instantes para sublinhar a emoção das palavras;
- * Há também os gritos de "Olé", proferidos pelo auditório para expressar sua aprovação e estimular os intérpretes. A isso pode ser acrescentado o predomínio de uma associação de gestos e da quase contínua sugestão, tanto na parte vocal quanto no acompanhamento do violão, de um encadeamento A-G-F-E.

RELACION DE LOS "PAÍSES" FLAMENCOS

TOQUER LIBRES : Tarantas - Granafina - Media Granafina - Malagueña - Minera - Milonga - Redefa - Cartagenera (con tonalidad de Tarantas) - Murclanas (con tonalidad de Malagueña).

SIN ACONCORDAMIENTO : Tená - Debla - Martinete - Carcelera - Trilla - Nana - Pregón - Basta.

ANTIQUO EN DESUO : Roás - Tirana - La Mosca - Playeras - Temporeras - Pellicoña - Madrugá - Medio Pele - Rases - Chufles - Las Meritas.

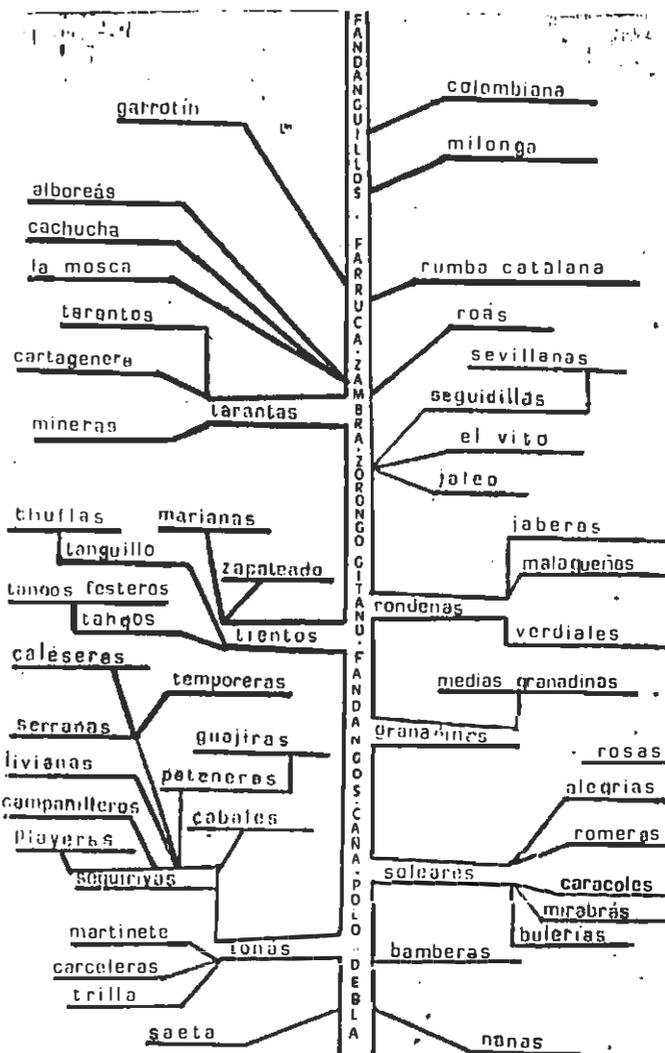
COMPÁS 3/4 : Soleá - Caño - Pele - Soleá per Bulerías - Cantina - Alegrías - Remeras - Mirabrás - Caracoles - Alboreás - Jaleos - Bamberas - Fandangos de Huerva - Vardiales - Sevillanas - Jabera - Rondaña - Fandangos Naturales - Villancicos (segun la melodía, pueden ser tambien en 2/4 y 6/8).

COMPÁS 3/4 y 6/8 : Siguiriyas - Cabales - Liviana - Serrana - Peteneras - Guajiras.

COMPÁS 2/4 : Zapateado (también en 6/8) - Tanguillo - Rumba - Colombiana.

COMPÁS 4/4 : Tientos - Tangos - Farruca - Tarante - Garretín - Danza Mera - Mariana - Zambra.

BOLOS MÁS USADOS : Soleá - Siguiriyas - Tarantas - Tarantos - Tientos - Zapateado - Alegrías - Bulerías - Granafina - Tangos - Fandangos - Guajiras - Malagueña - Garretín - Serranas - Redefa - Farruca - Colombiana.



ALGUNOS LUGARES IMPORTANTES EN EL DESARROLLO DEL FLAMENCO



CANTES PRINCIPALES DE CADA PROVINCIA:

Huelva: Fandangos.

Sevilla: Soleares, siguiriyas, bulerías, cantes «a palo seco», fandangos y tangos de Triana, sevillanas, cantes camperos.

Cádiz: Soleares, siguiriyas, bulerías, cantes «a palo seco», alegrías, mirabrás, romeras, caracoles, cantinas, tangos, tientos, tanguillo, chufas, cantes camperos.

Málaga: Malagueñas, verdiales, rondeñas, jaberías, serranas, tangos del Piyayo, cantes camperos.

Córdoba: Soleares y alegrías de Córdoba, fandangos de Lucena, cantes camperos.

Jaén: Cantes mineros, cantes camperos.

Granada: Granaina, media granaina, zambra.

Almería: Tarantas, taranto.

Murcia: Cartagenas, de Cartagena y La Unión.

Badajoz: Fandangos y tangos extremeños.

(D.E. Pohren, 1970)

Ainda segundo o Groves Dictionary (1955), é fácil constatar que a música árabe tem certa semelhança com a música popular espanhola do sul, tal como é executada hoje em dia. O orientalismo do Canto Jondo existe principalmente na aparência e, conectado com a palavra "Olé", que significa uma evocação de "Allah" ou "Leli", uma terminologia árabe, que lembra as influências mouras. Enxergamos isso mais no ritual da performance do que na música propriamente dita. Portanto, as mais modernas formas Flamencas soam mais orientais do que as mais velhas, do que o tradicional Canto Jondo ou as antigas Segadilhas ciganas.

Muitas formas de canções, além do Canto Jondo, têm subsistido e são distintas pelo número de linhas no verso, no desenrolar da melodia e no ritmo em geral, na forma da introdução e do acompanhamento tocado na guitarra. O cantor muito raramente acompanha a si mesmo. O Canto Jondo inclui Seguidilhas, Polos e outras velhas formas; as Solares estão no limite entre o Jondo e o Flamenco, enquanto que os provenientes do Fandango, tais como as Granadinas, Rondenas e Malagueñas, são definitivamente Flamencas. As Saetas e as Carceleras, cantadas durante uma procissão, não são acompanhadas.

Nos "festivais de Canto Jondo", segundo Groves (1955), como no ano de 1992 em Granada, sob a direção de Manuel de Falla, ficaram as provas definitivas de que estas canções, se corretamente interpretadas, não são apenas uma herança interessante e rara, mas peças musicais vívidas e carregadas de emoção.

3.3 - CONTROVÉRSIAS NA CLASSIFICAÇÃO DOS CANTOS FLAMENCOS

Após estabelecermos o Canto Jondo como a forma mais primitiva do Canto Flamenco, poderemos avançar na tentativa de classificar as formas de ritmo flamenco, sempre observando que jamais se alcançará a unanimidade entre os pesquisadores.

E. Martinez-Torner (1931) divide o repertório em Canto Jondo ou Grande e Canto Flamenco. Dentro do primeiro grupo, considera Torner (1931), entre os mais puros e antigos as Seguidilhas ciganas, as Solearillas, os Polos, as Cañas, Médias Cañas, Deblas, Toná Chica, Toná Grande, Livianas, Martinete, Serranas, Cabales, Carceleras, Javeras e Fandangos.

Próprio dos Cantos Flamencos seriam as Rodeñas, Malagueñas, Granadinas, Peteneras, Tientos, Bulerias, Chufas, Marianas, Farrucas, Fandaguillos, Cartageneras, Murcianas, Tarantas, Alegrías, Sevillañas e os Tangos, não incluindo a Saeta dentro dos grupos estabelecidos, por considerá-la um gênero totalmente religioso.

Já Don Thomás Andrade de Silva, em sua Antologia del Cante Flamenco (1960), divide o repertório em sete grandes grupos: Cantos com Bailes, Cantos de Levante, Estilos de Málaga, Cantos Matrices, Estilos Camperos, Cantos Autóctonos e Cantos sem Guitarra (Violão).

Hipólito Rossy, em sua Teoria del Cante Jondo (1966), agrupa os Cantos de acordo com a tonalidade e as estruturas rítmicas, como por exemplo: os Cantos a Voz Solo, Cantos Livres com Guitarra, Cantos de Levante, Grupo dos Fandangos, Cantos Métricos com Guitarra e outros Cantos.

Adotaremos, no entanto, para os objetivos deste trabalho, algumas descrições de Cantos, conforme a nomenclatura escolhida por Hipólito Rossy.

3.4 - CANTOS A VOZ SOLO

Esses Cantos compreendem as Tonás, os Martinetes, Caceras, Deblas, Nanas e Saetas, descritas com mais detalhe abaixo:

3.4.1 - Tonás

* Características: Canto Grande; a palo seco. Não se toca, nem se dança.

Sob o antigo nome de "Tonadas", os Cantos são muito primitivos e compreendem canções que relatam estórias e acontecimentos que foram cantados por trovadores errantes, por todos os lugares possíveis da Espanha.

Adotadas e incentivadas pelos Ciganos, evoluíram e deram origem à "Toná", que alguns pesquisadores acreditam ser a forma mais antiga do Flamenco. Na região chamada de Extremadura, principalmente nas províncias de Cáceres e Salamanca, ainda são cantadas. Acredita-se que começaram a ser difundidas no período de 1740, tendo, já em 1770, o seu primeiro grande especialista, conhecido como Tio Luiz el de la Juliana. Foram as cidades de Jerez e Cádiz, no ano de 1830, as que lograram marcar o passo evolutivo das Tonás para as Seguiriyas, mas a Escola Trianeira (de Triana) conservou *in totum* o seu sabor arcaico.

Finalmente, sob o nome genérico de "Toná", agruparam-se todos os Cantos sem acompanhamento de violão. Ou melhor: todos os Cantos chamados "a palo seco" eram Tonás, já que, por circunstâncias simples e lógicas, dentro do seu ambiente, a sua interpretação nas prisões ou nas ferrarias deu lugar a variações, denominadas "Carceleras" ou "Martinetes", nomes que até 1850 começaram a se popularizar.

3.4.2 - Carceleras

* Características: Canto Grande; a palo seco. Não se toca e, tradicionalmente, não se dança.

As Carceleras são Tonás desenvolvidas na atmosfera das cadeias andaluzas. Além de proporcionarem um desabafo emocional aos presos, as Carceleras cumpriam uma finalidade prática: os presos ciganos utilizavam-nos para cantar mensagens em "Caló" (língua falada pelos ciganos espanhóis, uma mistura impura de Romani e Espanhol), dirigidas aos familiares e amigos "extra-muros", sem que os guardas pudessem entender uma só palavra.

3.4.3 - Martinetes

* Características: Canto Grande; a palo seco. Não se toca e, tradicionalmente, não se dança.

Quando os Ciganos foram forçados a adotar uma vida útil, com o objetivo de melhor se integrarem à sociedade do sul da Espanha, muitos adotaram o ofício de ferreiros. Na frustração do atávico desejo de andar em liberdade, sem destino fixo, e pela dura vida a que foram reduzidos, gostavam de desafogar o espírito angustiado ao compasso do martelo. Foi assim que, das Tonás do caminho aberto, nasceram os Martinetes de Frágua. "Martinete", portanto, é um termo derivado de "martillo" ou martelo.

3.4.4 - Deblas

* Características: Canto Grande; a palo seco. Não se toca nem se dança.

As Deblas são das mais difíceis entre as muitas Tonás que existiam antigamente. Até muito pouco tempo, suas cópias (refrões) terminavam com uma expressão curiosa: "deblica bare", que em "Caló" (idioma dos Ciganos) quer dizer "Deusa Grande", o que faz pensar aos teóricos em uma conexão entre as Deblas e algum distante rito religioso dos Ciganos.

No século XIX, cantadores como El Planeta e El Fillo foram expoentes deste gênero. Sua melodia desenvolveu-se somente no "Modo de Mi".

3.4.5 - Nanas (Canções de Ninar)

* Características: Canto Pequeno. Tradicionalmente, não se toca nem se dança.

Nanas são cantos de berço. Tais canções existem desde a primeira mãe com seu filho, como uma necessidade imemorial. No entanto, as Nanas andaluzas, cantadas com estilo flamenco, são especialmente irresistíveis. Os seus compassos eram marcados pelo balanço dos berços. E, geralmente, sobre o Modo Dórico é que se cantam essas canções de cuna andaluzas.

3.4.6 - Saetas

* Características: Canto Grande; a palo seco. Sem música e sem dança.

São Cantos de veneração das imagens da Virgem e de Jesus, durante as procissões da Semana Santa. Alguns vestígios revelaram que algumas Saetas existiam vários séculos antes de chegarem a ser uma parte do Flamenco. Na província de Granada, essas antigas Saetas são lembradas em sua forma mais primitiva. Por coincidência, acredita-se que têm origem na Judéia, sendo as mais líricas, porém com menos poder religioso e menos emotivas que as Saetas atuais. Elas desenvolvem-se sobre o Modo Dórico e algumas estão em tonalidade maior.

3.5 - CANTOS DE TRILLA

Essa modalidade diz respeito a Canto e Toque Pequenos, de acompanhamento, que normalmente não se dançam. Dentro do repertório flamenco, esses Cantos não têm muitos trabalhos, porque, em realidade, eles nada mais são do que o resultado de "aflamencar" determinadas canções tradicionais, destinadas a atividades técnicas.

Em alguns povoados da Espanha, ainda é usado um antigo Método de Trilla, em que um homem, sentado numa pequena plataforma, que descansa sobre brilhantes folhas de aço, é puxado por uma ou duas bestas, que giram uma e outra vez sobre a parva estendida na eira. Esse monótono processo durava horas e, muitas vezes, o trabalhador distraía-se, cantando as "trilheiras", ao compasso dos cascos dos cavalos.

Seu aspecto tonal varia de acordo com as localidades, apresentando uma dualidade modal-tonal, entre o Modo Dórico e a tonalidade maior.

3.6 - CANTOS DE LEVANTE

Dentro do Canto Flamenco, os estilos mais peculiares das regiões levantinas são as Tarantas e as Cartageneras. A característica principal desse Estilo de Levante é que seus Cantos são Jondos expressivos e dolorosos, compreendendo as "Tarantas" e as "Cartageneras".

3.6.1 - Tarantas

* Características: Canto e Toque Intermediário. Não se dança.

São cantos mineiros, originários da Província de Almeria. Foram difundidas por todos os lugares onde existissem minas, na Espanha, principalmente nas localidades de Jaén (linares) e Murcia. São similares às Cartageneras em estrutura e sentimento e, como elas, tem um compasso livre. Quando acompanhadas pelo violão, este desenvolve apenas leves apoios sobre notas soltas, que sustentam os Cantos, não havendo portanto nem solos de bordões e muito menos rasgueios.

3.6.2 - Cartageneras

* Características: Canto e Toque Intermediário. Não se dança.

Existem duas versões sobre a origem das Cartageneras. Uma, diz que elas cresceram no ambiente das minas, como as Tarantas. Outra, que são simples Fandangos da região de Cartagena. Num ponto, entretanto, geralmente há concordância: são os mais modernos Cantos de Levante, datados com certeza de fins do século passado e, sem dúvida, de origem andaluza, com uma forte influência árabe e não cigana.

3.7 - GRUPO DOS FANDANGOS

Os Fandangos são os Cantos para bailes que mais se popularizaram dentro da autêntica tradição flamenca. Tornaram-se um gênero com raízes profundas em todas as regiões espanholas, chegando a alcançar, no início do século passado, total hegemonia como Cantos de Baile. Os Fandangos surgiram, no século XVIII, e seu ritmo ternário nasceu paralelo a um andamento repousado, adaptando-se depois a ritmos e movimentos acelerados.

3.7.1 - Fandangos

* Características: Canto e Toque Intermediário (média dificuldade).

Acredita-se que a sua origem encontra-se na "Jota" camponesa do Norte da Espanha. A Jota, por sua vez, é uma herança árabe e seu nome significa "dança" nesse idioma. Os Fandangos originais eram muito vivos e dançados ao som do violão, pandeiros e violinos. Com o tempo, uma ramificação desta música agregou um matiz mais sério, principalmente pela influência árabe, e foi crescendo em separado. Na atualidade, é importante distinguir, pelas suas naturezas inteiramente diferentes, os Fandangos Grandes e os Fandanguilhos. Os primeiros são um canto abstrato, sem compasso fixo, requerendo que o violinista siga muito de perto o cantador. Já os Fandanguilhos seguem padrões métricos ritmos e melódicos, enquadrados totalmente ao estilo.

3.7.2 - Verdiales

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

São consideradas as formas mais primitivas do Fandango Andaluz. O violão acompanha a voz com o incessante rasgueio rítmico do Fandango primitivo, em compasso 3 por 4, sem pausas. Tornam-se variantes das Verdiales, os Fandangos de Lagares, com diferenças quase imperceptíveis. O

pequeno povoado de Los Verdiales, da Província de Málaga, foi o reduto que originou seu batismo. Tornaram-se a alegre resposta malaguenha às Sevilhanas.

3.7.3 - Jaberás

* Características: Canto e Toque Intermediários. Não se dança.

Sendo ramificações da família dos Fandangos, são Cantos escutados muito raramente. Diretamente associada com as Malagueñas, permitem similares liberdades de execução e de compasso, que não é também determinado neste gênero. As melodias costumam ser bastante desenvolvidas e normalmente cantadas em tessitura preferentemente aguda. Seu ritmo lembra-nos as Seguidillas e, normalmente, a última frase dos Cantos desenvolvem-se na tonalidade de Mi.

3.7.4 - Rondeñas

* Características: Canto e Toque Pequenos. Não se dança.

As Rondeñas são os Verdiales de Málaga, transferidos às montanhas de Ronda. Canto alegre e otimista, muito similar aos Verdiales no ritmo e no temperamento, porém menos executada. É um dos primeiros tipos de Fandango, que se individualizaram.

3.7.5 - Malagueñas

* Características: Canto e Toque Intermediários. Não se dança.

Durante uma época, os últimos trinta anos do século passado, as Malagueñas inundaram a Espanha, conseguindo quantidades de admiradores e intérpretes não malaguenhos. Semelhantes a outros Cantos, as Malagueñas são descendentes diretos dos Fandangos e, como eles, não têm compasso fixo.

3.7.6 - Granadinas

* Características: Canto e Toque Intermediários. Não se dança.

As Granadinas apresentam-se como uma adaptação dos Fandangos, sob influência muito forte do elemento árabe, que dominou Granada durante oito séculos. São cantos livres, sem compassos fixos.

3.7.7 - Médias Granadinas

* Características: Canto e Toque Intermediário. Não se dança.

As Médias Granadinas são irmãs menos ostentosas, mais fáceis e menos enfeitadas que as Granadinas. Os elementos flamencos são mais acentuados, ajudando na popularização deste gênero. Com as mesmas influências árabes e andaluzas, hoje são cantadas muito mais que as Granadinas. Os dois Cantos, no entanto, nasceram na Província de Granada.

CAPÍTULO 4 - A GUITARRA FLAMENCA

Após a apresentação dos vários tipos de Cantos Flamencos, precisamos examinar a importância da guitarra, não só como instrumento acompanhante dos Cantos, mas como elemento básico-estrutural do ritmo e da harmonia do Estilo Flamenco.

Existem, de acordo com Peña (1976), dois períodos principais na história recente do Flamenco, vale dizer, do começo do século XIX até 1860, o Flamenco integrou a vida dos Ciganos Andaluzes, que nunca estenderam a sua arte para fora de suas comunidades e, de 1860 a 1910, a chamada "Era dos Cafés Cantantes", que foram palcos especiais, tablados dedicados à música Flamenca. A partir daí, até nossos dias, o Flamenco emergiu de seu meio ambiente, tornando-se conhecido no mundo inteiro como manifestação típica da cultura de Espanha.

Nenhuma evidência existe de que guitarras foram usadas no primeiro período, mas, como o Flamenco desenvolveu-se mais durante o período dos "Cafés Cantantes", a guitarra, que já era o típico instrumento da Espanha, foi utilizada para acompanhar e apoiar os cantores.

Paradoxalmente, foi a guitarra como instrumento de solo, mais do que o Canto e a Dança, que fez o Flamenco tornar-se tão popular, embora reconheçamos que o Canto Jondo foi sua origem e inspiração, contribuindo para o surgimento da Dança e o posterior uso da guitarra (cf. Peña, 1976).

Enquanto acompanhante, a função do guitarrista é ajudar o cantor e o dançarino a demonstrar o melhor de sua performance. Ele precisa criar uma atmosfera compatível com cada peça musical, executando um ritmo claro e preciso, seguindo a voz em qualquer nuance que o cantor possa realizar. O guitarrista pode, por exemplo, colorir o ritmo usando falsetas, que é o momento em que o violinista abandona a métrica e o ritmo do compasso,

introduzindo elementos intuitivos no mais puro exercício de improviso, ou abreviar e seqüenciar melodias entre os versos. O guitarrista, quando acompanhante, está em absoluto serviço do cantor, retirando do Canto os elementos necessários para a sua execução.

Solando, o guitarrista precisa conduzir toda a atmosfera do Flamenco. Portanto, as falsetas tornam-se muito mais elaboradas, com a intenção de assemelhar-se musicalmente às frases musicais cantadas. O ritmo torna-se então mais forte e elaborado, assemelhando-se aos passos do dançarino (cf. Peña, 1976).

Outro aspecto importante é a diferença entre a Guitarra (violão) Clássica e a Guitarra (violão) Flamenca.

Segundo Grecos (1973), em seu método de Guitarra (Violão) Flamenca, as controvérsias sobre o uso dos violões clássicos, conforme a técnica flamenca, são muito comuns. Ambas as guitarras (violões), Clássicas e Flamencas, possuem o mesmo número de cordas, ambas usam nylon e possuem a mesma afinação. A dúvida consiste em que, se os estilos podem ser intercambiáveis, se torna importante salientar a distinção individual dos instrumentos para os seus devidos fins. Uma das diferenças fundamentais, para o instrumentista, é a "Tensão" das cordas entre os dois instrumentos. A técnica Flamenca é uma Escola de grande velocidade e virtuosismo, sendo considerado o instrumento "ideal" aquele que reúna volume, timbre mais agudo, distância entre as cordas e a escala de Ébano com o menor espaçamento possível. Enfim, um instrumento "leve", que não faça o instrumentista despende esforço e energia desnecessários.

As diferenças aparentes, ainda conforme Grecos (1973), entre os dois instrumentos estão na cor das laterais e no fundo do instrumento. A guitarra clássica é marrom-escura e feita de jacarandá, pau-marfim ou pau-rosa. A guitarra Flamenca é mais clara na cor, polidamente amarelada e, mais recentemente, marrom-alaranjada. O tipo de madeira usado é o Cipreste espanhol que, no estado de matéria-prima, é praticamente branco. Os "tampos",

em ambos os casos, são de fino acabamento provenientes da Suécia, Alemanha ou Canadá.

A mais importante característica de distinção é o timbre. A Guitarra Flamenca tem um som penetrante, brilhante e metálico, com muita qualidade nos agudos. A Guitarra Clássica detém outro estilo, um timbre maduro, arredondado, com mais qualidade nos graves. Estas últimas distinções são obrigatoriedades, principalmente para o fato de que a Guitarra Clássica é feita de densas madeiras, possuindo diferente construção interna e a caixa de ressonância tornando-se mais longa. Devido a estas razões, a Guitarra (Violão) Clássica tem mais peso.

Originalmente, todas as guitarras, Clássicas e Flamencas, têm cravelhas para afinação similares a um violino. Com a invenção das mecânicas modernas, todas as Guitarras Clássicas estão sendo fabricadas com novos mecanismos de afinação e isto tem sido comum nas Guitarras Flamencas. Os adeptos do Flamenco tradicional, no entanto, até hoje insistem nas cravelhas de madeira, não permitindo modernizações que invadam o seu meio purista.

Todas essas informações, citadas por Grecos (1973), podem ser acrescidas do fato de que a evolução do meio musical confronta músicos de diversos estilos. Os guitarristas flamencos de hoje estão tentando se adaptar à realidade musical que os cerca. No passado, era comum encontrar uma grande parte desses músicos, sem nenhum conhecimento de teoria e notação musicais. Agora, vivenciamos grupos de guitarristas tocando em instrumentos pouco fiéis às tradições antigas. Torna-se comum encontrar-mos Guitarras Clássicas, com um timbre ligeiramente metálico, nas mãos dos Flamencos. Bastariam algumas modificações na tensão desses instrumentos para que os instrumentistas modernos os aceitassem. Independentemente das tradições dos puristas flamencos, que rejeitam as mecânicas de precisão atuais, em favor das cravelhas de madeira só para não fugir às tradições, sacrificando a qualidade dos seus instrumentos e rejeitando a evolução tecnológica, os instrumentistas modernos não têm preconceitos em adotar várias inovações.

4.1 - PRINCIPAIS CANTOS MÉTRICOS COM GUITARRA (VIOLÃO)

Apresentaremos, a seguir, os mais importantes Cantos Métricos, que utilizam a Guitarra como forma de acompanhamento:

4.1.1 - Peteneras

* Características: Canto, Dança e Toque Intermediário.

Estamos diante de um dos Cantos mais emotivos, melancólicos e sentimentais da corrente estilística do Flamenco. Este Canto deve sua origem a uma cantante chamada La Petenera, deformação de "Peterneira", ou seja, oriunda de Paterna de Rivera, na Província de Cádiz. As Peteneras constituíram-se em modismo, em Sevilla, desde 1789, fazendo sucesso em torno de 1881. Existem dois tipos principais: a Petenera antiga e a moderna, subdividindo-se em pequena e grande. A Petenera antiga baseava seu discurso no Modo Dórico; as atuais evoluem para o Modo Menor.

4.1.2 - "El Vito"

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

É uma forma folclórica extraordinariamente antiga que surgiu na primeira metade do século passado, como uma dança acompanhada de uma canção. Voltou, com os primeiros grupos teatrais deste Século, em parte devido aos esforços de Garcia Lorca.

4.1.3 - "El Olé"

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

É um baile de provável raiz Andaluza, cuja origem parece situar-se no ano de 1832. Sua melodia desenvolve-se no Modo de Mi

Menor e em compasso ternário. O nome em si deriva de antigos vocábulos árabes, tais como "aulah", hebreus, como "Joleh", participio do verbo "Jalah", que significa subir.

4.1.4 - Jaleos

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

Os Jaleos têm origem em outros bailes primitivos de estilo Andaluz, que desapareceram do repertório flamenco. Caracteriza-se como um baile Andaluz aflamencado que se popularizou nos fins do século XVIII. Suas características principais são a tonalidade de Mi, ritmo ternário e riqueza de melismas ornamentais. O andamento é vivo e animado.

4.1.5 - Seguidillas

* Características: Canto, Dança e Toque Intermediários.

Nascidas no século XV, são encontradas as primeiras amostras no "Cancioneiro do Palácio", à época dos Reis Católicos. No decorrer do século XVI, e principalmente do século XVII, as Seguidillas tiveram grande popularidade, chegando sua fama até o próprio Romancero e, inclusive, sendo utilizadas por todos os poetas daquelas épocas. As Seguidillas desenvolvem-se em compassos ternários e em tonalidades maiores e menores, dentro da Escala Andaluza. Sua forma consta de quatro partes principais, a saber: "Introducción, Salida, Vuelta e Copla", não consideradas tipicamente flamencas.

4.1.6 - Farrucas

* Características: Dança e Toque Pequenos. Não se canta.

O porto de Cádiz foi, no passado, o ponto crucial na navegação de passageiros. Os visitantes, que a ele chegavam, traziam suas danças e canções, muitas das quais foram também adotadas pelo povo de Cádiz e

transformadas em Flamenco. Foi isto o que aconteceu com as Farrucas, que são danças asturianas, fortemente influenciadas pelos Tangos de Cádiz.

4.2 - OUTROS CANTOS MÉTRICOS COM GUITARRA (VIOLÃO)

As Sevillanas são filhas diretas das Seguidillas Sevillanas.

Sua classificação é feita de acordo com o conteúdo dos versos, dos seus Cantos, distinguindo-se os seguintes tipos:

- * Boleras: Antigamente, eram chamadas de "Sevillanas Duplas" e por ter grande dificuldade nos seus passos de dança, mas acabaram se perdendo no ambiente popular, passando seu ensino a ser exclusivo das academias de dança.
- * Corraleras: São cantadas nos currais, de maneira simples, quase primitiva, sendo muito populares, embora estejam em fase de extinção.
- * Rocieiras: Um pouco mais lentas, são interpretadas na famosa Romaria do Rocío. São, atualmente, as Sevillanas mais populares.
- * "De Féria": São os que cantam a graça das Feiras, da Cidade, dos monumentos, dos toureiros e das pessoas famosas.
- * Bíblicas: Inspiradas na Bíblia e em fatos históricos, são muito difundidas na Província de Huelva.
- * Romeras: Interpretadas em todas as Romarias Andaluzas, como as de Valme, Setefilla, Consolación, etc..
- * Marineras: São cantadas ao longo das costas de Huelva e Cádiz.
- * Panaderos: São considerados como bailes em que são explorados temas do clássico espanhol, cujas estruturas se assemelham às Seguidillas.

* Zambras: Caracterizadas por Canto, Dança e Toque Pequenos, são danças tão populares como os Fandangos, os Zapateados e as Zarabandas. Seu nome originou-se da palavra "Zambra", que, em idioma árabe, significa "flauta". Suas primeiras referências datam do século XV, quando surgiu uma dança denominada "La Zambra" e no século XVII ela reuniu-se ao repertório de outras danças populares. Dançadas principalmente pelos ciganos do Sacromonte (Granada), sua interpretação torna-se uma experiência única, quando encenadas no ambiente de uma gruta iluminada pelo fogo refletido nos aparadores de cobre. Seus ritmos são binários e seu modelo melódico seguem a preferência modal de Mi.

4.3 - CANTOS LIVRES COM GUITARRA (VIOLÃO)

4.3.1 - Seguiriyas

* Características: Canto, Dança e Toque Grandes.

As Seguiriyas, segundo Hipólito Rossy, na Teoria do Canto Jondo (1966), são consideradas o canto de expressão mais sentimental, triste e profundo de todo Flamenco. Sobre sua origem, muito tem-se especulado. Alguns autores afirmam que certas formas de Seguiriya procedem de tribos ciganas que, no século XV, se estabeleceram na Espanha.

Categoricamente, outros pesquisadores afirmam que a Seguiriya procede etimológica e metricamente da Seguidilla Castellana. Divergências à parte, as Seguiriyas são consideradas um dos Cantos mais ricamente variados. Em relação aos estilos, em sua maioria datam do século passado, quando os principais cantadores criavam as próprias variações.

4.3.2 - Livianas e Serranas

* Características: Canto, Dança e Toque Grandes.

"Liviana", segundo o dicionário, quer dizer "leve", "fácil", "superficial". Mas também chama-se "liviano" ao asno que marcha na frente e serve de guia. Acreditamos que as Livianas, como formas estilísticas, eram antigamente um elemento de preparação do Canto. As Livianas cumprem perfeitamente essa missão, já que preparam o intérprete para o esforço que o Canto das Serranas requer. As Serranas começaram como um canto de contrabandistas, que traficavam pelas costas do Mediterrâneo do Sul. Quando carregavam mercadoria suficiente, tratavam de buscar esconderijo em grutas das Serras do Sul de Ronda. Dessa região - e da vida desses contrabandistas e de seus camaradas - as Serranas retiraram seu nome e personalidade, possuindo o mesmo ritmo das Seguiriyas, tendo-se indícios de que foram influenciados por elas e pelas Livianas.

4.3.3 - Cabales (Versão Cigana das Seguiriyas)

* Características: Iguais às da Seguiriyas.

4.3.4 - Caña e Polo

* Características: Canto e Toque Grandes.

Cantos muito similares pelo seu compasso e estrutura. Supostamente a Caña e o Polo tiveram um conteúdo muito mais literário, muito provavelmente religioso, tipo Canto Gregoriano ou Muçulmano, e como tais representam o Canto Jondo não cigano da Andaluzia. Existem registros, já no ano de 1830, que o nome Caña deriva da palavra "gamia", que no idioma árabe significa Canção. O Polo deriva dessas mesmas origens e a característica mais marcante de ambos os Cantos são as passagens similares, de extrema simplicidade, cantadas totalmente com "ais". Grupos teatrais contemporâneos desenvolvem suas danças, resgatando suas origens.

4.3.5 - Soleares

* Características: Canto, Dança e Toque Grandes.

Modalidade de forma melancólica, estes "Cantos a la Soleá" (solidão) não têm fugido em sua evolução a ligeiras modificações, que originaram um ar mais brilhante, conjugando suas principais características de invocar os sentimentos de ausência, saudade e solidão. Em relação à sua paternidade, os Soleares devem muito à antiga dança chamada "El Jaleo", bastante popular em Cádiz e Jerez no começo de 1800. Em 1850, adota natureza própria em virtude das grandes interpretações pessoais dos artistas da época. Os Cantos Soleares dividem-se em três categorias: a Grande, a Curta e a Soleariya. Na ordem histórica, temos a Triana como o primeiro centro "Soleareiro".

4.3.6 - Alegrias

* Características: Canto Pequeno, Dança Intermediária e Toque Pequeno.

As Alegrias são o canto dominante do grupo das Cantinhas. Seu desenvolvimento aconteceu em Cádiz, a partir das mais antigas Soleares. A forma rítmica e acentuação das Soleares e Alegrias são iguais, apesar de que as últimas sejam mais rápidas e sua estrutura harmônica seja mais brilhante, conferindo-lhe um ar muito mais alegre do que os acordes melancólicos, em tom menor, das Soleares.

4.3.7 - Caracoles

* Características: Canto e Toque Pequenos. Dança Intermediária.

Pertencente também ao grupo das Cantinhas de Cádiz, são ritmicamente idênticas às Alegrias, variando principalmente no canto e na estrutura dos acordes. Hoje é considerado como um canto de Madrid, e acredita-se que em parte esse canto deriva de uma Cantinha do Século XIX chamada "La Caracolera".

4.3.8 - Mirabrás

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

Compasso idêntico ao das Alegrias, e provavelmente foi criado nessa procura interminável de variação para os círculos dos "Cafés Cantantes" do século passado.

4.3.9 - Tientos

* Características: Canto e Toque Intermediários; Dança Grande.

Os Tientos são parecidos com um Tango Flamenco lento. A dança é considerada como uma das mais majestosas, rítmicas e sensuais da Arte Flamenca.

4.4 - ESTILOS FOLCLÓRICOS AFLAMENCADOS

4.4.1 - Garrotin

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

Existem duas referências distintas à origem do Garrotin. A primeira estabelece uma relação íntima com a Farruca; a segunda estabelece que o Garrotin é uma criação dos ciganos de Lérida. As referências do Garrotin em Cádiz, são bem menores do que as diversas informações provenientes das Províncias de Lérida e Barcelona.

4.4.2 - Bamberas

* Características: Canto Pequeno. Não se dança, nem se toca.

Em alguns povoados da Andaluzia, ainda existe uma curiosa tradição medieval, que consiste em montar grandes balanços na época da Primavera e Verão, numa espécie de Feira celebrando a colheita. Cada bairro da cidade tem um balanço e se fazem competições para ver quem pode balançar mais alto. Esta tarefa geralmente é feita por moças vestindo saias muito cumpridas, sendo ajudadas por camponeses com corda amarrada no balanço. Acredita-se que esses cantos são de origem Celta, e o nome deriva da "Bamba", como é conhecido o balanço nestas regiões.

4.4.3 - Marianas

* Características: Canto e Toque Pequenos. Não se dança.

Mesmo que chamadas à vezes de "Tientos das Marianas", com certeza derivam dos toque e estilos camponeses. O nome Mariana provém de diversas especulações. Concretamente, podemos caracterizar este canto como simples, livre de compasso e se encontra em processo de extinção.

4.4.4 - Campanilleros

* Características: Canto e Toque Pequenos. Não se dança.

É considerado como um estilo de canto tradicional, cantado pelos integrantes das romarias religiosas chamadas "El Rocío de La Aurora". Essas romarias saem das Igrejas ao amanhecer e andam pelas ruas cantando em massa, acompanhados pelo som de sininhos e às vezes por violões, durante a quaresma e o outono. O nome deriva dos sininhos ou melhor "campanillas" no idioma espanhol.

4.5 - CANTOS DE IDA E VOLTA

São considerados os cantos em que suas origens pertencem a outros países, trazidos por diversos movimentos migratórios e posteriormente adaptados ao estilo flamenco.

4.5.1 - Colombianas

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

Esse novo estilo surge em meados de 1930, motivados pelo romantismo das canções e pela influência folclórica colombiana. Seu ritmo e harmonia trazem fortes influências das Guajiras cubanas.

4.5.2 - Guajiras

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

Versão flamenca de um ritmo cubano do mesmo nome. Dizem que foram trazidas a Espanha no Século XVI por soldados espanhóis no regresso de suas conquistas.

4.5.3 - Rumba

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

Os pesquisadores concordam que seu nascimento foi em Cuba, dentro de um ambiente de influência africana. De todos os estilos de descendência hispano-americana, é a Rumba que conserva todas as suas originais características. Em 1957, um gênero especial de Rumba foi adaptada pelos ciganos de Barcelona; este novo ritmo chamou "Rumba Catalana".

4.5.4 - Milonga

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

Nesta necessidade sistemática do artista em criar, nasceu a Milonga. Josefa Diaz e sua irmã, filhas do toureiro Paco Oro, foram contratadas pelo cantor e homem de negócios artísticos Juan Junquera, para trabalhar na Argentina. Na sua permanência naquelas terras, Pepa Oro aprendeu a Milonga Argentina, oferecendo-a na Espanha como número extraordinário do seu repertório.

4.5.5 - Tangos

* Características: Canto, Toque e Dança Pequenos.

Considerados como um dos mais antigos e básicos cantos, acredita-se que os Tangos são a versão cigana dos Tientos. Com o nome de "Tangos-Tientos", existem numerosos temas gravados. Diferem portanto dos Tientos principalmente pelo seu caráter mais alegre e andamento ligeiro.

4.5.6 - Tanguillo

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

É o filho do casamento entre os ritmos de Tangos e Tientos. Difere principalmente pela sensualidade e profundidade na sua forma, sem perder a graça e a simplicidade. O Tanguillo tem a sua origem em Cádiz.

4.5.7 - Chuflas

* Características: Canto, Dança e Toque Pequenos.

Notabilizaram-se como uma variação humorística dos Tanguillos; as Chuflas representam toda uma empresa do humorismo. Desenvolvidas pelos ciganos da Província de Cádiz, utilizaram-se freqüentemente para contar casos da vida pública contemporânea, geralmente de uma forma

irônica e humorística. As letras são cantadas e recitadas combinadamente, o que permite ao intérprete uma grande facilidade na geração do humor. O ritmo das Chufas e o Tanguillo são idênticos.

4.5.8 - Zapateado

* Características: Dança Intermediária, Toque Pequeno. Não se canta.

Com a finalidade principal de demonstrar o virtuoso jogo dos pés, o Zapateado tornou-se um estilo popular pelas possibilidades coreográficas entre os bailarinos. Pela sua origem na dança masculina, esta modalidade evoluiu e notabilizou-se tornando-se quase uma obrigatoriedade nos bailes flamencos.

Diversas modalidades de Canto ou Dança Flamencos, futuramente serão explorados na música instrumental, especificamente no violão. Como exemplo podemos citar a Rondenha Instrumental, toque de violão discordante e emocional, do qual se diz ter sido originário dos bandoleiros da Serra de Ronda. As próprias Malagueñas serviram de inspiração a E. Lecuona para notabilizar a sua semi-clássica composição.

Compositores eruditos como Albeniz, De Falla, Rodrigo, Turina, Torroba, Ponce, Granados, Tarrega, Mompov, Aguado, dentre outros, pesquisaram profundamente as raízes musicais espanholas, encontrando no flamenco uma inesgotável fonte de inspiração para suas composições. Bargalló (1983).

4.6 - PRINCIPAIS GUITARRISTAS (VIOLONISTAS)

O guitarrista flamenco é considerado por Pohren (1970), como um herói muitas vezes anônimo. Excluindo algumas exceções, dentro do quadro flamenco, o guitarrista estará em desvantagem financeira e normalmente será o menos famoso dos intérpretes. Uma situação realmente injusta, pois, um bom guitarrista naturalmente terá que ser o mais esforçado dentre os principais componentes. Com certeza, trabalhará muito mais que o cantor e o bailarino para aprender a sua arte, porque nos solos terá que dominar seu instrumento, no acompanhamento necessitará estar plenamente familiarizado com os elementos do canto e do baile, e para desenvolver-se como um concertista flamenco, terá que dedicar-se tanto quanto um Segovia, com uma preocupação a mais; o grande guitarrista flamenco não será apenas um intérprete, terá que ser um compositor espontâneo, com um material musical dentro de si, incorporado a um gênio inventivo e criador, iluminado no mais profundo espírito flamenco.

A Guitarra Flamenca produziu diversos intérpretes de valor, contudo alguns nome ultrapassaram as fronteiras da Espanha. Dentre eles podemos citar em ordem alfabética:

Alberto Vélez, Andrés Bautista, Antônio Sanlucar, Carlos Ramos, Diego del Gastor, Esteban de Sanlucar, Francisco Diaz, Javier Molina, Juan Carmona "Habichuela", Juan Maia "Marote", Juan Serrano, Justo de Badajoz, Luis Maravilla, Manolo el de Huelva, Manolo Sanlucar, Manuel Moreno "Morao", Mario Escudero, Manuel Caño, Melchor de Marchena, Niño Ricardo, Périco el del Lunar, Paco de Antequera, Paco del Gastor, Paco de Lucena, Paco de Lucia, Paco Peña, Pedro del Valle, Pepe Martinez, RAMON DE MONTOYA, Sabicas, Vargas Aracelli, Victor Monge (Serranito), Vicente Amigo e Vicente Gomes.

4.7 - PRINCIPAIS MÉTODOS DE GUITARRA FLAMENCA

O Flamenco, assim como o Jazz, situa-se entre as artes, que além do conhecimento teórico, exigem uma capacidade de criação e improviso fundamentais. O esforço de alguns professores em tentarem organizar uma metodologia torna-se louvável. No entanto, sabemos que estas informações serão apenas a introdução para um estudo profundo dos fundamentos dessa arte, em que a teoria, a prática, a percepção estética, a criação, e o improviso são elementos indispensáveis para uma performance superior de um eventual intérprete.

Apesar das reduzidas publicações metodológicas sobre o assunto, recomendamos a leitura dos seguintes métodos:

Emílio Medina

Método de Guitarra Flamenca

Ed. Ricordi/Buenos Aires

Juan D. Grecos

The Flamenco Guitar

Ed. The Heritage Music Press/ USA

Paco Peña

Toques Flamencos

Musical New Services Ltd./London

Juan Martín's

El Arte Flamenco de la Guitarra

Ed. United Music Publishers Ltd.

Manolo Yglesias

El Toque Flamenco

Ed. Barry/Buenos Aires

4.8 - DISCOGRAFIA

A discografia para o estudo do Flamenco, torna-se um elemento fundamental de apoio aos violinistas em geral. Todos os grandes guitarristas citados anteriormente, merecem especial atenção. Praticamente todos os nomes citados no item 4.6, realizaram gravações, algumas consideradas verdadeiras raridades pela edições limitadíssimas de discos, com número insignificante de cópias. No mercado Espanhol, segundo Pohren (1970), encontraremos com algum sacrifício:

1 - Antologia de La Guitarra Flamenca. Hispavox HH 10-326.

Neste disco, ouviremos os seguintes guitarristas: Niño Ricardo, Sabicas, Mechor de Marchena, Serranito, Luis Maravilla, Pepe Martínez e Manuel Caño. A diversidade de gravações neste álbum é sua grande virtude.

2 - Melchor de Marchena. Hispavox 10-151

3 - Niño Ricardo. Clave 18.1151

4 - Paco de Lucia. Philips 843139

5 - Sabicas, El Rey del Flamenco. Hispavox HP 90-02

6 - Victor Monge "Serranito". Hispavox HH 10-291.

Obs.: Estamos apenas citando gravações de guitarristas, considerando que estes discos foram produzidos e reproduzidos em número suficiente de cópias. Outras gravações envolvendo qualquer guitarrista já mencionado deverá ser adquirida, até pela importância histórica que representa. Os álbuns e antologias, envolvendo os principais cantores e cantoras, com acompanhamento de violão, serão um outro acervo de inestimável conhecimento da arte Flamenca.

CAPÍTULO 5 - A DANÇA FLAMENCA

Segundo o artigo nº 217 realizado pela Enciclopédia Britânica, a Dança Espanhola é considerada por muitas autoridades no assunto, como uma das mais perfeitas das artes coreográficas Ocidentais, comparando-se com o balet clássico e as técnicas de dança contemporânea, nos seus movimentos tradicionalmente puros e com forte expressão emocional. Antecederam outras Danças artísticas Europeias por muitos séculos, desde que existe na Espanha hoje, referências coreográficas datadas do período da supremacia Hellenica no Mediterrâneo (550 d.C.).

Na época Romana, provenientes do Império Ocidental, "Las Andaluces Delicias", dançarinas de Cádiz, já eram artistas reconhecidas, viajando por longínquas regiões.

A invasão no Sul da Espanha pelos Mouros, trouxe uma forte influência na música e dança da Andaluzia.

Durante o reinado de Ferdinando e Isabela, sem dúvida, a música e a dança foram a forma de entretenimento social dentro dos palácios, e do Drama Espanhol nasceu a dança e lentamente foi sendo introduzida no teatro.

A evolução da Dança originou ritmos como os Fandangos, Cañas, Polos, Zambras, Seguidilhas, Sevillhanas etc., esta última é hoje considerada uma dança nacional.

Não podemos esquecer que a evolução do Balé Flamenco teve como responsáveis os Ciganos do Sul da Espanha, e, no fim da metade do século, o mundo finalmente reconheceu neles os criadores de uma arte extremamente original. O repertório dessas danças está limitado às suas próprias origens, desde que os improvisadores respeitem as tradições.

O Sapateado, outro elemento incorporado a dança, é exclusivamente cigano e indubitavelmente suas raízes advém do contato do trabalho no solo. Os três sons básicos (o toque da ponta do sapato, o toque do

salto do sapato e o toque total da sola do sapato) são capazes de infinitas variedades de tons e combinações rítmicas. Muitos passos originaram seus nomes na dança da qual eles aparecem.

A característica da Dança Espanhola, segundo o artigo anteriormente mencionado, está ligada à maneira de pensar, no uso dos braços, na projeção da expressão emocional do orgulho Ibérico, na sensualidade, o ritmo nas veias, toda a psicologia que envolve o seu desenvolvimento.

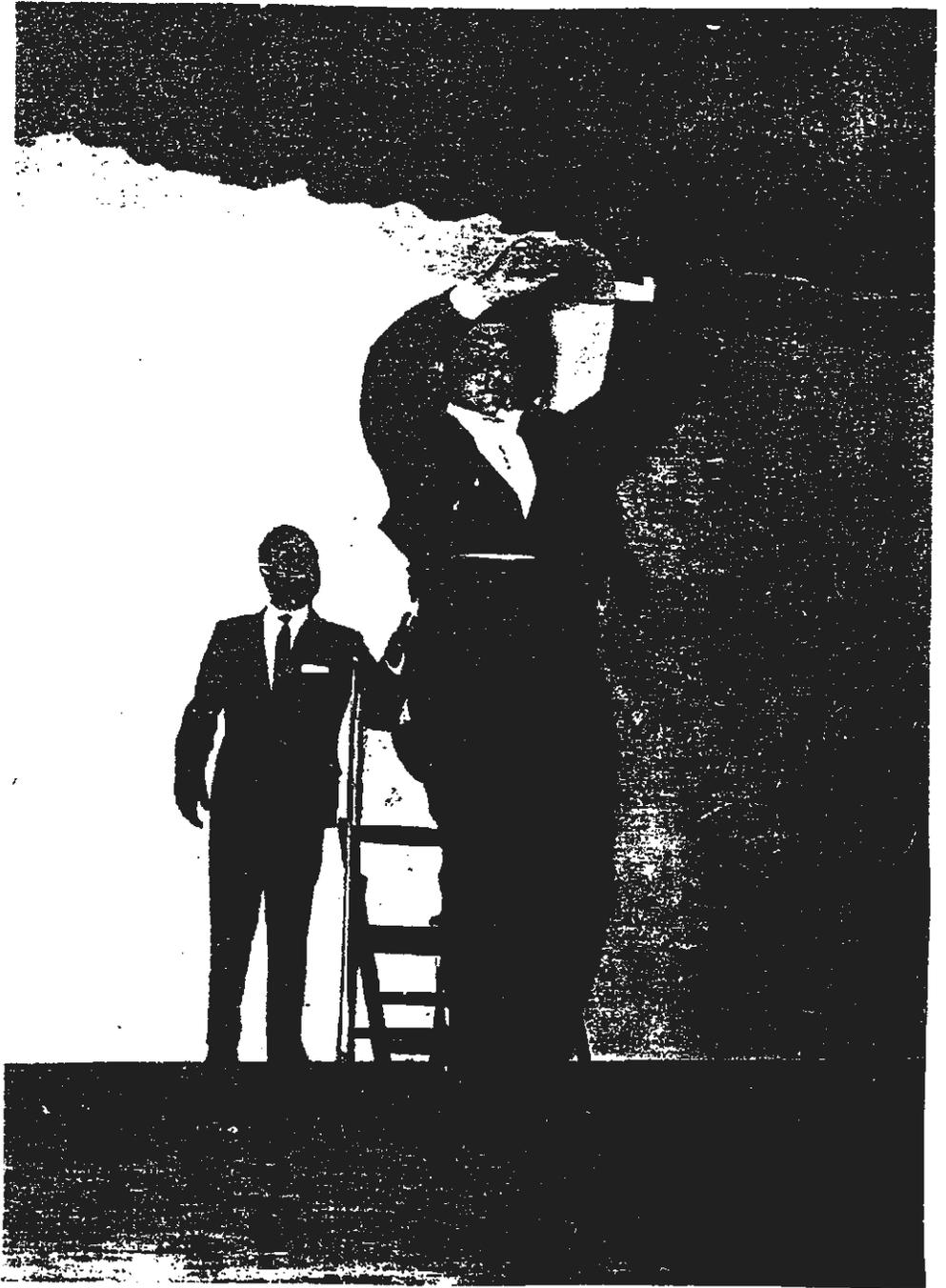
As palmas, finalmente completam as atribuições rítmicas dos integrantes do balé. Existem pessoas especializadas em acompanhar os bailes, batendo as palmas. Chamados de "Palmeros", cuja missão é marcar os ritmos e contratempos nos bailes flamencos.

Portanto, optar pelo Flamenco, é optar por uma vida no flamenco. Pode ser um guitarrista, um cantor ou um bailarino; para ele, o Flamenco é mais que um justo caminho para fazer uma vida, torna-se uma maneira de viver. O ar que se respira está virtualmente saturado com o Flamenco. Assim como todas as formas de arte que nasceram do popular, o Flamenco dedicado tem que lutar para difundir o verdadeiro Flamenco (apesar dos muitos falsos artistas que estão aparecendo para aproveitar-se da moda ou modismos espanhóis).

E finalmente, que haja o justo reconhecimento dos verdadeiros artistas Flamencos, e que o público possa entender e reverenciar o "Duende", aquele intérprete de misteriosas qualidades, que o diferencia dos outros. Esta qualidade que transforma-os, desde uma simples exposição, para uma experiência emocional e muito profunda.



Luisa Maravilla acentúa maravillosamente las cualidades más importantes del baile femenino: las manos y los brazos.



El Farruco, el bailar m's emocionante del baile flamenco. Canta Manuel Mairena.

TERCEIRA PARTE

PRINCIPAIS ELEMENTOS DA TÉCNICA FLAMENCA

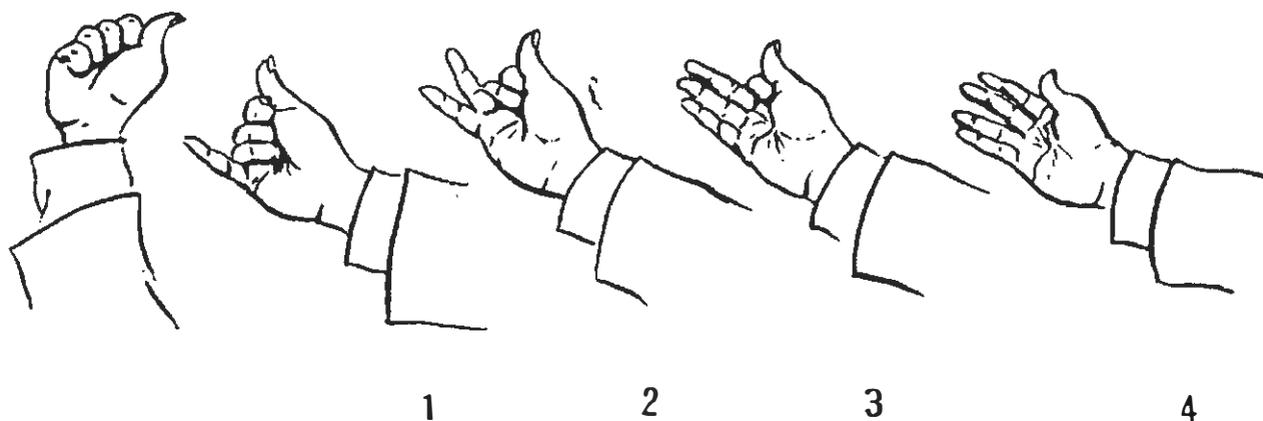
CAPÍTULO 6 - A IMPORTÂNCIA DO RASGUEADO COMO UM DOS PRINCIPAIS ELEMENTOS DA TÉCNICA FLAMENCA

A técnica Flamenca torna-se automaticamente identificada com o rasgueado, caracterizado pela qualidade do ritmo percussivo. Existem vários tipos de rasgueados, mas o essencial de uma boa execução é a união do vigor e do controle. Paciência e aplicação são indispensáveis ao domínio desta técnica (Martin's, 1988).

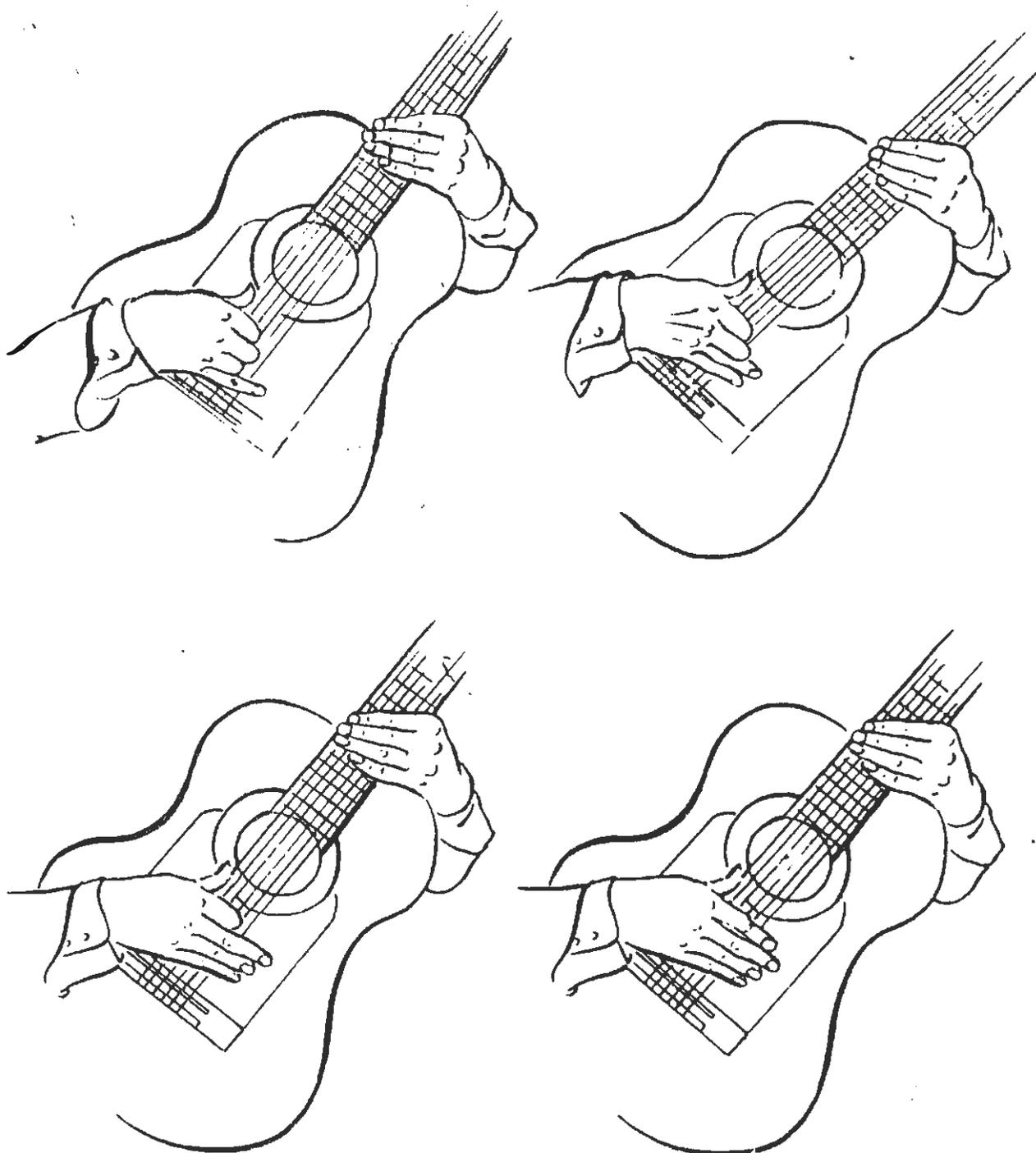
A palavra rasgueo abrange toda técnica, usando um ou mais dedos da mão direita. É pronunciado "rachayo" na linguagem do Flamenco, com o "ch" gutural, assim como se pronuncia "Scottish". A palavra rasgueado ou ragueo tornou-se um termo alternativo.

As duas espécies mais comuns de rasgueados são realizados com o movimento com apenas 1 (um) dedo, indicador ou médio, e o movimento reunindo os 4 (quatro) dedos (Martin's, 1978).

O primeiro exercício consiste em prender os dedos na palma da mão direita. Em seguida, forçar individualmente cada dedo para fora da palma da mão. Portanto, fechando a mão e liberando cada dedo individualmente na seguinte ordem: 1 - O mínimo, 2 - O anular, 3 - O médio, 4 - O indicador, começamos então, o processo de fortalecimento muscular das articulações dos dedos (Fig. abaixo), (Grecos, 1988).



O segundo exercício consiste em apoiar o polegar na 6ª corda, iniciando os movimentos do rasgueado; primeiro com o dedo mínimo, em seguida o anular, o médio e finalmente o indicador. No final do movimento, o dedo mínimo estará pronto para reiniciar imediatamente o rasgueado (caso haja necessidade), (Grecos, 1988).



Notação do Rasgueado:

No estudo da técnica erudita tradicional do violão, o uso do dedo mínimo nunca foi admitido. Alguns compositores modernos e contemporâneos arriscaram o uso do dedo mínimo e experimentaram composições arrojadas, incorporando o quinto dedo. Nunca houve uma unanimidade entre os grandes intérpretes, e podemos declarar que até os dias de hoje a polêmica continua.

Em relação ao Flamenco, o uso do mínimo começa nas primeiras tentativas de execução do rasgueado, como veremos a seguir:

x = mínimo; a = anular; m = médio; i = indicador e p = polegar.

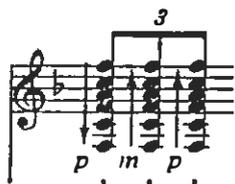
As setas indicam o posicionamento correto do ataque.

Exemplo:

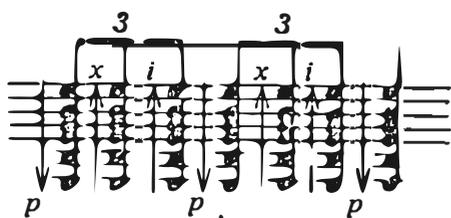


"Divisão regular em quatro partes (semicolcheias)." - (Fig. acima)

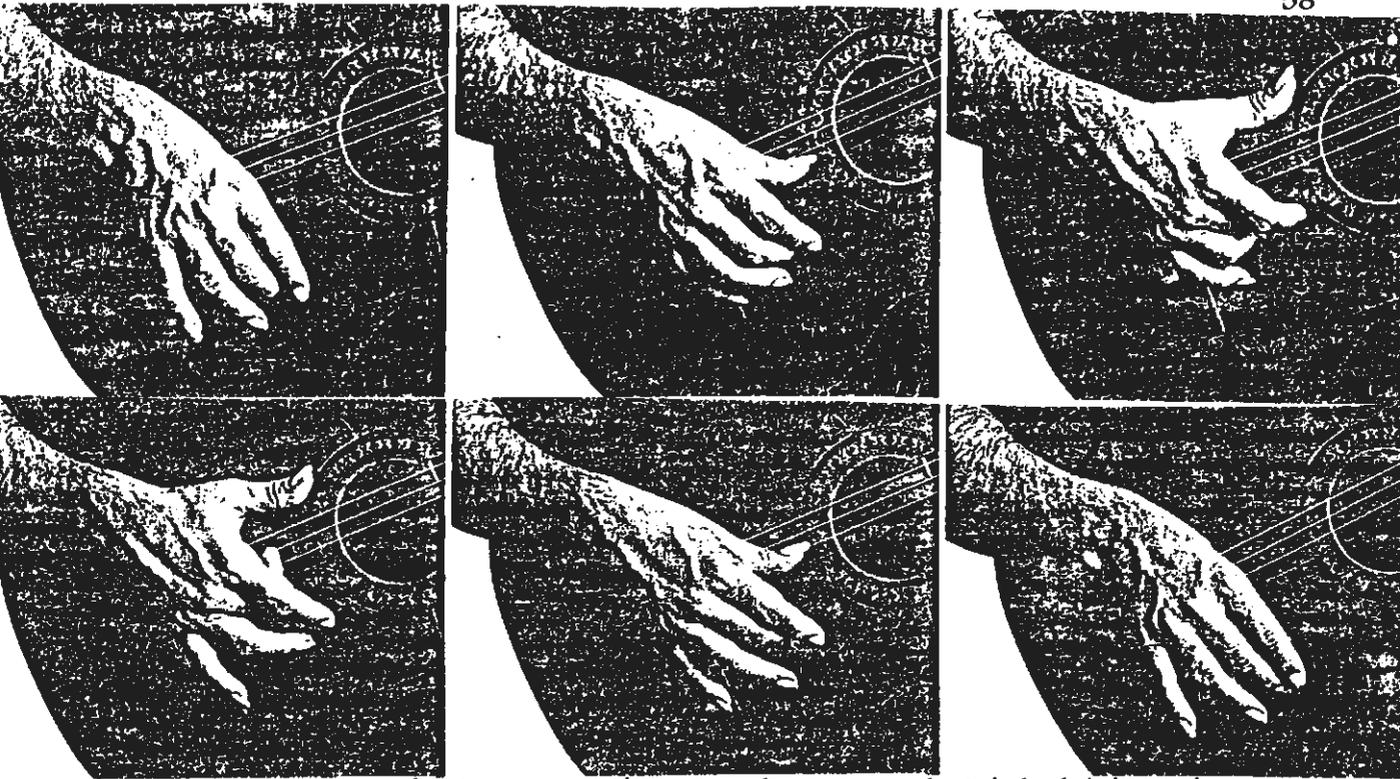
- O rasgueio triplo:



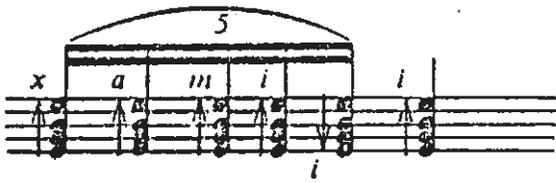
- Uma das possibilidades de execução do rasgueio triplo: polegar para baixo; médio para cima; e polegar para cima.



- Um tipo especial de rasgueado triplo, desenvolvido pelo exímio guitarrista e professor de Flamenco - Paco Peña.



- Ilustração correspondente aos movimentos do rasgueado triplo básico: Fig. nº 1, posição inicial; fig. nº 2 polegar para cima; fig. nº 3 movimento final do polegar; fig. nº 4 médio para baixo; fig. nº 5 polegar para baixo; e fig. nº 6 complemento do movimento do polegar (Martins, 1978).



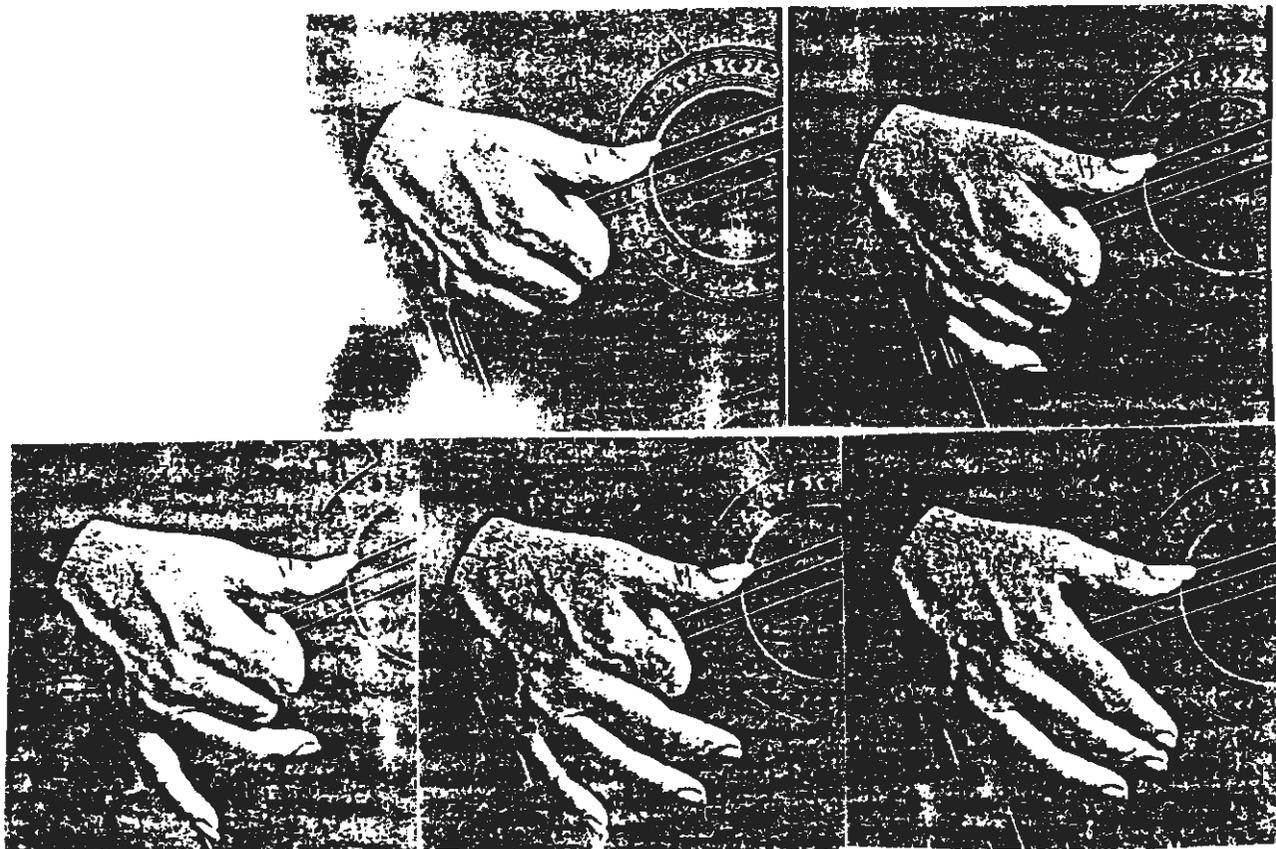
- Outra alternativa na realização do rasgueado; um sutil efeito quialtérico. O estudo regular proporciona o desenvolvimento de diversos ritmos.



- Exemplo de fórmula inicial no estudo dos rasgueados circulares, com a repetição do movimento e a verificação da regularidade.

Segundo Martins (1978), para o estudo e aprendizado da técnica do rasgueado, o procedimento usual caracteriza-se por um começo devagar e suave, tentando igualar cada ataque dos quatro dedos, ouvindo com distinção. Cada dedo movimentar-se-á independente do outro e tentar-se-á dar, para cada um, a mesma força, apesar de inicialmente ser incômodo o movimento com o dedo mínimo e o dedo anular. Tentar repelir qualquer tentação de impulsionar descendentemente com a mão inteira assim que os dedos são arrastados transversalmente sobre as cordas. Mão e punho estarão firmes e muito relaxados.

Pode-se evoluir praticando os rasgueados a qualquer hora, em casa, no trabalho, no ônibus. Para fazer isto, flexione os dedos, assim que suas unhas pressionarem a palma da mão direita, movimente cada dedo separadamente na ordem x ou e, a, m, i, ou seja, mínimo, anular, médio, indicador, repetidas vezes, num ritmo inicial suave com pausa entre o "i" de um rasgueio e o "x" do próximo rasgueio. Logo que o estudante possa concluir essa etapa, os fundamentos para um longo ou contínuo movimento de rasgueado estarão bem sedimentados. (Martins, 1978).



Para conseguirmos finalmente um rasgueado contínuo convincente, convém usarmos alternativas intermediárias para fortalecimento das articulações, do tônus muscular, da mão direita e prepararmos o que será no futuro um autêntico rasgueado flamenco (rasgueado circular).

(O estudante trabalha a regularidade do movimento com o indicador nos quatro primeiros tempos; após o quarto tempo, o rasgueio é feito e conseqüentemente o retorno ao ritmo regular realizado pelo mesmo indicador). (Martins, 1978).

Já o Coreógrafo e Guitarrista Alberto Turina (Diretor Artístico da Casa de Espanha - RJ) sintetizou sua experiência na obtenção dos rasgueados contínuos desta maneira:

MANO DERECHA

Ejercicio Nº 1

RASGUEO GRANDE

NOTA: ESTE RASGUEO ES UTILIZADO NORMALMENTE EN TODOS LOS TOQUES FLAMENCOS. PRINCIPIAMENTE EN LOS MOMENTOS EN QUE LA MÚSICA REQUIERE FUERZA DE INTERPRETACION.

Ejercicio Nº 2

RASGUEO PEQUEÑO

Os dois modelos de rasgueado apresentados proporcionam ao estudante uma opção de escolha. O rasgueado Grande será utilizado em circunstâncias em que volume e força interpretativa tornam-se importantes. O rasgueio Pequeno ficará como recurso para trechos rápidos, de divisão extremamente precisa e volume médio, como também para uso ornamental.

Felizmente, estamos notando um reflexo extremamente positivo da técnica da escola Flamenca, e sua real importância na dinâmica do desenvolvimento técnico do violão. Mestres como Turíbio Santos, que colaborou recentemente com um trabalho dirigido à iniciação ao estudo do violão, publicou "Segredos do Violão", uma obra extremamente didática em quadrinhos, mostrando os primeiros itens básicos da formação violonística. Dentre esses tópicos, o rasgueado já ocupa o seu merecido lugar de destaque.

6.1 ~ APLICAÇÃO DOS RASGUEADOS NOS PRINCIPAIS RITMOS FLAMENCOS

Mostraremos, a seguir, algumas obras editadas pelos seguintes professores e guitarristas:

~ Soleares

Manolo Yglesias, 1986.

~ Sevillanas / Farruca / Soleares

Alberto Turina, sd.

~ Tonos Levantinos (Tarantas)

Paco Peña, 1976.

Soleares

Andante

(♩=92) (INTRODUCCION)

(CIERRE)

(FALSETA DE RASGUEO)

(CIERRE)

(FALSETA DE ARPEGGIOS)

(CIERRE)

(FALSETA)

(CIERRE)

p *p* *p* *a tempo*

(FALSETA)

p *i m i simile*

brioso

m *p* *poco cresc.* *rit.*

p *i m i* *i*

m

A musical staff in treble clef showing a series of rhythmic patterns. It starts with a quarter note, followed by eighth notes, and then groups of eighth notes with accents (>) and dynamic markings like *p*.

(CIERRE)

A musical staff labeled '(CIERRE)'. It features a triplet of eighth notes with dynamics *p* and *a tempo*. There are also accents (>) and a final note with a dynamic *p* and an arrow pointing right.

(RASGUEO CON ADORNOS)

A musical staff labeled '(RASGUEO CON ADORNOS)'. It shows a series of chords with dynamic marking *mf* and accents (>). A circled 'p' is in a box at the beginning.

(CIERRE)

A musical staff labeled '(CIERRE)'. It includes a quintuplet of eighth notes with dynamics *p* and *a tempo*. There are also accents (>) and a final note with a dynamic *p* and an arrow pointing right.

(FALSETA DE LIGADOS)

A musical staff labeled '(FALSETA DE LIGADOS)'. It shows a series of eighth notes with dynamics *p* and *poco cresc.*

A musical staff showing a series of eighth notes with dynamics *p* and *molto cresc.*. It ends with a triplet of eighth notes and a final note with a dynamic *p* and an arrow pointing right.

2
p
p
f
p
p

3
3
3
3
3
3

a m i *G* *i*

(CIERRE) (FALSETA)
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p

a m i *G* *i* *i m* *simile*

a tempo

p
p
p
p
p
p
p
p
p

p
p
p
p
p
p
p
p
p

a m i *G* *i* *m i*

poco cresc.

p
p
p
p
p
p
p
p
p
p

m i

molto cresc.

p
p
p
p
p
p
p
p
p
p

a m i *G* *i* *m i*

a tempo

p *p* *p* *p* *p* *p*

(CIERRE)

(FALSETA DE TREMOLO)

a tempo *p* *p*

i a m i simile

p

♩ II

♩ III

(CIERRE) *a m i* (RASGUEO CON ADORNOS)

(CIERRE) *a m i* (FALSETA DE PICADO)

(CIERRE) *a m i*

(LLAMADA) (CIERRE FINAL)

Duración aprox. 3'45"

SEVILLANAS

INTRODUCCION PADRON PARA TOQUE DE SEVILLANAS

Musical notation for the introduction in treble clef, 3/4 time. It features a series of chords and melodic lines with various articulations like accents and slurs. Labels 'RG' and 'RP' are present above the staff.

Fingerboard diagram for the introduction, showing strings 1-6 and frets 0-3. It includes fingering numbers (0, 1, 2) and symbols for 'RG' and 'RP'.

Musical notation for the introduction in treble clef, 3/4 time, continuing from the previous section. It includes various articulations and labels 'RP' and 'RG'.

Fingerboard diagram for the introduction, showing strings 1-6 and frets 0-5. It includes fingering numbers (0, 1, 2, 3, 5) and symbols for 'RP' and 'RG'.

ESTA INTRODUCCION ES TOCADA ANTES DE CADA SEVILLANA, EN LA TONALIDAD CORRESPONDIENTE A LA COPLA.

SEVILLANAS 1

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord diagrams are shown below the staff, including a barre at the first fret and a barre at the second fret. A 'RG' (Right Hand) instruction is present above the staff.

Guitar fretboard diagram showing fingerings (0, 1, 2, 3) and techniques such as 'RG' (Right Hand), 'i' (pick), and 'v' (vibrato). Asterisks are placed below the diagram.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. Chord diagrams are shown below the staff, including a barre at the first fret and a barre at the second fret. A 'RG' instruction is present above the staff.

Guitar fretboard diagram showing fingerings (0, 1, 2, 3) and techniques such as 'RG' (Right Hand), 'i' (pick), and 'v' (vibrato). Asterisks are placed below the diagram.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. Chord diagrams are shown below the staff, including a barre at the first fret and a barre at the second fret. A 'RG' instruction is present above the staff.

Guitar fretboard diagram showing fingerings (0, 1, 2, 3) and techniques such as 'RG' (Right Hand), 'i' (pick), and 'v' (vibrato). Asterisks are placed below the diagram.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first few measures contain eighth and sixteenth notes. A double bar line is followed by a measure with a circled "RG" and two "X" marks below the staff. The piece concludes with a final note and a fermata.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various note values and rests. A double bar line is followed by a measure with a circled "RG" and two "X" marks below the staff. The notation continues with numerical figures (2 2, 2 1 2, 0 1 0 3, 3 1 0) and note values.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The notation is primarily eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a "3" over a group of notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a treble clef and a 3/4 time signature. The notation consists of numerical figures (2 2, 2 1 2, 2 2, 2 1 2, 0 1 0 3, 3) and note values.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, with several triplets marked with a "3" over the notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes numerical figures (1 0, 2 1, 3 1 0, 3 2, 5) and note values. It ends with a double bar line and a wavy line.

FARRUCA 2

Musical staff with notes and dynamics. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). There are also asterisks (*) and 'x' marks below the staff.

Musical staff with guitar tablature. It shows fret numbers (0, 2, 3, 4) and includes dynamic markings like *p* and *f*. There are asterisks (*) and 'x' marks below the staff. A box labeled 'RG' is present above the staff.

Musical staff with triplets and sixteenth notes. It features a treble clef and includes dynamic markings like *p* and *f*. There are asterisks (*) and 'x' marks below the staff.

Musical staff with guitar tablature and dynamics. It shows fret numbers and includes dynamic markings like *p* and *f*. There are asterisks (*) and 'x' marks below the staff.

Musical staff with triplets and sixteenth notes. It features a treble clef and includes dynamic markings like *p* and *f*. There are asterisks (*) and 'x' marks below the staff.

Musical staff with guitar tablature and dynamics. It shows fret numbers and includes dynamic markings like *p* and *f*. There are asterisks (*) and 'x' marks below the staff.

FARRUCA 3

Musical staff with treble clef and 4/4 time signature. It features a melodic line with triplets of eighth notes and sixteenth notes. A dynamic marking 'p' is present. A star symbol is located below the staff.

Guitar tablature staff showing fret numbers (0, 2, 3, 4) and string indicators (1-6). It includes a dynamic marking 'p' and a star symbol.

Musical staff with treble clef. The upper part contains a melodic line with slurs and accents. The lower part shows a bass line with 'X' marks, likely indicating muted strings. A dynamic marking 'p' is present.

Guitar tablature staff with fret numbers (0, 2, 3, 1, 0, 3, 1, 0, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 0, 3, 2, 0). It includes a dynamic marking 'p' and 'X' marks.

Musical staff with treble clef. It begins with a 'TREMOLLO' marking and a 'J.A.M.' signature. The notation includes tremolos and various rhythmic patterns. A dynamic marking 'p' is present.

Guitar tablature staff with fret numbers (3, 3, 3, 3, 2, 0, 2, 3, 2, 1, 5, 3, 1, 3, 1, 0, 0, 0, 1, 0). It includes a 'TREMOLLO' marking, a 'J.A.M.' signature, and a dynamic marking 'p'.

FARRUCA 5

The image displays a handwritten musical score for guitar, titled "FARRUCA 5". The score is organized into seven systems, each consisting of a musical staff and a guitar tablature staff. The notation includes various guitar-specific symbols and techniques:

- RG**: Right Hand, indicating melodic lines.
- C1**: Capo 1, indicating the capo position.
- X**: Muted string, indicating a muted note.
- Fret numbers**: Numbers 0-4 on the tablature staff indicating fret positions.
- Rhythmic notation**: Notes, rests, and stems on the musical staff, often with stems pointing down to indicate downstrokes.

The piece is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. The score includes various guitar-specific techniques such as right-hand patterns, capo placement, and muted strings. The notation is dense and detailed, typical of a handwritten guitar score.

FARRUCA 8

The musical score is written on a grand staff consisting of two systems of two staves each. The first system is labeled "RASGUEO" and begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a common time signature. It contains rhythmic notation with accents, slurs, and dynamic markings such as "p" and "i". The second system is labeled "CIERRE" and includes a common time signature and dynamic markings like "p" and "i". The score concludes with a final chord marked "RG" and "X X".

SOLEARES

The image displays a handwritten musical score for the piece "SOLEARES". It is organized into six systems, each consisting of a guitar part and a vocal part. The guitar parts are written on a six-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are written on a five-line staff with a soprano clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are several annotations throughout the score, including circled numbers (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) and asterisks (*) indicating specific measures or phrases. The guitar part includes a "RG" (Right Hand) label and a "2/2" time signature. The vocal part includes a "1" label and a "2/2" time signature. The score is written in black ink on a white background.

SOLEARES 2

Musical staff with notes and dynamic markings. The staff contains several measures of music, including chords and single notes. Dynamic markings include *P*, *PA*, and *RPI*. Asterisks are placed below the staff at various points.

Fingerboard diagram for guitar, showing fret numbers for strings 1 through 6. The diagram includes dynamic markings *P*, *RPI*, and asterisks.

Musical staff with notes and dynamic markings. The staff contains several measures of music, including chords and single notes. Dynamic markings include *RPI* and asterisks.

Fingerboard diagram for guitar, showing fret numbers for strings 1 through 6. The diagram includes dynamic markings *RPI* and asterisks.

Musical staff with notes and dynamic markings. The staff contains several measures of music, including chords and single notes. Dynamic markings include *HR*, *P*, and *RPI*. Asterisks are placed below the staff.

Fingerboard diagram for guitar, showing fret numbers for strings 1 through 6. The diagram includes dynamic markings *MC*, *P*, and *RPI*. Asterisks are placed below the staff.

SOLEARES 3

ME A
P
TR
A ME i
♩5

1 0 0 C5 A ME i
2 0 0 5 5 5 5 7 9 7 7 7
3 | 2 | 5 7
4 2 0 7 5 7
5 0
6 0

♩3
d3

1 5... 3... 1... 0... 0... 0... 0... 1... 3... ♩3 5... 5... 5...
2 | 1 | 4
3 | 2 | 3 5 4
4 3 2 0 3 2 3 0 2 3 5
5 3 0 3
6

♩5
④ ③ ⑩ ⑭

1 5... 7... 5... 4... 4... 4... C5 5... 7... 9... 7... 7... 7...
2 | 4
3 | 5 4
4 3 5 3 2 4 5 7 5 5 7 6
5 0 7
6

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The first measure contains a circled '3' above the staff, and the second measure contains a circled '2'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes.

Musical staff showing fingerings for the first two measures. The first measure has a circled '3' above the staff, and the second measure has a circled '2'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the notes.

Musical staff with notes, slurs, and 'RG' markings. The staff contains a series of notes with slurs and 'RG' markings below them. There are asterisks at the end of the staff.

Musical staff with notes, slurs, and 'RG' markings. The staff contains a series of notes with slurs and 'RG' markings below them. There are asterisks at the end of the staff.

Musical staff with notes, slurs, and 'RG' markings. The staff contains a series of notes with slurs and 'RG' markings below them. There are asterisks at the end of the staff.

Musical staff with notes, slurs, and 'RG' markings. The staff contains a series of notes with slurs and 'RG' markings below them. There are asterisks at the end of the staff.

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into several systems. The top system features a melody line on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system is a six-string guitar tablature, with strings numbered 1 to 6 from top to bottom. It includes various fret numbers and techniques such as triplets and bends. The third system is labeled 'ACELL' and consists of two staves. The upper staff shows fretboard diagrams with 'RG' (Right Hand) and 'RPI' (Right Hand Pick) markings, along with arrows indicating fingerings. The lower staff shows rhythmic notation with vertical stems and flags. The fourth system is another 'ACELL' system, similar to the third, with fretboard diagrams and rhythmic notation. The fifth system is a final 'ACELL' system, also featuring fretboard diagrams and rhythmic notation. The score is marked with several asterisks (*) throughout, likely indicating specific points of interest or technical challenges.

SOLEARES 6

The image shows two staves of handwritten musical notation for guitar. The top staff is a treble clef staff with a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a starting note on the 2nd string, 2nd fret. The notation includes two measures of music, each with an 'A' (accents) and a 'P' (palm mute) marking above it. The bottom staff is a guitar fretboard diagram with six strings labeled 1 through 6 on the left. It shows fingerings for the first two measures of the piece, with 'A' and 'P' markings above the notes. The fingerings are: Measure 1: 1st string (0), 2nd string (2), 3rd string (3), 4th string (3), 5th string (3), 6th string (4). Measure 2: 1st string (0), 2nd string (1), 3rd string (2), 4th string (2), 5th string (2), 6th string (0).

TONOS LEVANTINOS

(TARANTAS)

Very free

ma ma ma ma

ligado

ma

ma ma

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *i*. Below it are three staves for guitar: Treble (T), Alto (A), and Bass (B). The guitar staves contain fret numbers and rhythmic notation.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody with lyrics *i m a m i p i m a a a a a* and dynamic markings *p* and *a*. The guitar accompaniment continues with fret numbers and rhythmic notation.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *l*. The guitar accompaniment continues with fret numbers and rhythmic notation.

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melody with slurs and dynamic markings *p* and *l*. The guitar accompaniment continues with fret numbers and rhythmic notation.

Fifth system of musical notation. The top staff continues the melody with slurs and dynamic markings *p* and *l*. The guitar accompaniment continues with fret numbers and rhythmic notation.

First system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is a grand staff (T, A, B) with guitar tablature. The word *p* is written below the first measure of the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the guitar tablature. The word *p i a m i e t c.* is written below the first measure of the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the guitar tablature. The word *CH* is written above the first measure of the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the guitar tablature. The word *CH* is written above the last measure of the upper staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the guitar tablature. The word *CH* is written above the last measure of the upper staff.

CIII

This system shows the CIII section. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns. The bottom two staves are labeled T, A, and B, representing guitar strings. They contain fret numbers and bar lines corresponding to the melody.

CII

This system shows the CII section. The notation is similar to the first system, with a treble clef, one sharp key signature, and 2/4 time. The melodic line and guitar tablature are shown.

CIII

This system shows the CIII section. The notation continues with a treble clef, one sharp key signature, and 2/4 time. The melodic line and guitar tablature are shown.

CII

This system shows the CII section. The notation continues with a treble clef, one sharp key signature, and 2/4 time. The melodic line and guitar tablature are shown.

CIII

This system shows the CIII section. The notation continues with a treble clef, one sharp key signature, and 2/4 time. The melodic line and guitar tablature are shown.

CV

CV

CIII

CIII

4

p.

Por Taranto

p.

M

Por Taranto

ma ma ma

This system contains the first four measures of the piece. The vocal line features a melodic phrase with lyrics 'ma ma ma' repeated three times, each marked with an asterisk (*). The guitar TAB below shows a sequence of chords and fingerings: 0 0 0 0, 4 4 4 0, 2 4 2 0, 2 4 2 0, 2 1 2 0, 2 0, 0 0 0 0, 1 4 4 4, 2 2 2 2.

ma

This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the word 'ma' marked with an asterisk (*). The guitar TAB shows: 0 0 0 0, 0 0 0 0, 4 2 0 2, 4 2 0 2, 2 0, 2 2 2, 0 0 0 0, 4 4 4, 1 4 4 4, 2 2 2 2.

This system contains measures 9 through 12. The vocal line has a rest in the first measure, followed by 'p i p' in the second measure, and 'p i p' in the fourth measure. The guitar TAB shows: 2 2 0, 0 0 0 0, 4 4 4, 4 4 4, 3 3 3, 0 0 0 0, 2 3 2 0, 0, 0.

This system contains measures 13 through 16. The vocal line has a rest in the first measure, followed by 'p i p' in the second measure, and 'p i p' in the fourth measure. The guitar TAB shows: 0 0 2 0 2, 1 0 2 0 2, 1 2 1 2 1 2, 0, 0, 0, 2, 2, 0 2 0 2 0.

This system contains measures 17 through 20. The vocal line has a rest in the first measure, followed by 'p i p' in the second measure, and 'p i p' in the fourth measure. The guitar TAB shows: 0, 0, 2, 2, 0, 2 4 2 4 2, 0, 0, 4 5 4 5 4, 0.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and accents. Below it are three staves labeled T, A, and B, representing guitar tablature. The T staff has a single '0' in the first measure. The A and B staves contain numerical fret numbers. Dynamics 'p' and 'pp' are indicated below the treble staff.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a measure with a '3' above it. The tablature below shows corresponding fret numbers. Dynamics 'p' and 'pp' are present. The word 'ma' is written above the treble staff in the third measure.

Third system of musical notation. The top staff features a measure with a '3' above it and a measure with a 'CII.' above it. The tablature continues with numerical fret numbers. Dynamics 'p' and 'pp' are present.

Fourth system of musical notation. The top staff has three measures with the word 'ma' written above. The tablature shows fret numbers. Dynamics 'p' and 'pp' are present.

Fifth system of musical notation. The top staff has a measure with a '3' above it and a measure with a '3' above it. The tablature continues with numerical fret numbers. Dynamics 'p' and 'pp' are present. The word 'ma' is written above the treble staff in the final measure.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with several measures marked with an asterisk (*). The bottom three staves are guitar tablature for Treble (T), Alto (A), and Bass (B) positions, with fret numbers and string numbers (1-6) indicated.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody. A measure is marked with a dashed line and "CII" above it, with a triplet of eighth notes below. The bottom three staves are guitar tablature.

Third system of musical notation. The top staff includes the word "ma" above a measure. A measure is marked with a dashed line and "CII" above it, with a triplet of eighth notes below. The bottom three staves are guitar tablature.

Fourth system of musical notation. The top staff includes the words "I ami" and "ma ma ma" above the melody. The bottom three staves are guitar tablature.

Fifth system of musical notation. The top staff continues the melody. A measure is marked with a dashed line and "CII" above it, with a triplet of eighth notes below. The bottom three staves are guitar tablature.

System 1: Treble clef with notes and accidentals. Includes dynamic marking *p* and a slur. The guitar TAB below shows fret numbers for strings T, A, B.

System 2: Treble clef with notes and accidentals. Includes dynamic marking *p* and a slur. The guitar TAB below shows fret numbers for strings T, A, B.

System 3: Treble clef with notes and accidentals. Includes dynamic marking *p* and a slur. The guitar TAB below shows fret numbers for strings T, A, B.

System 4: Treble clef with notes and accidentals. Includes dynamic marking *p* and a slur. The guitar TAB below shows fret numbers for strings T, A, B. Includes section markers CII and CIII.

System 5: Treble clef with notes and accidentals. Includes dynamic marking *p* and a slur. The guitar TAB below shows fret numbers for strings T, A, B. Includes section markers CII and CIII.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *p*. The bottom two staves are labeled 'T', 'A', and 'B' (Tenor, Alto, Bass) and contain guitar tablature with fret numbers and bar lines.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a dynamic marking of *p p i p p i p etc.*. The bottom two staves (T, A, B) continue the guitar tablature.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *p* and includes the vocal-like text *ma ma ma* and *ma*. The bottom two staves (T, A, B) continue the guitar tablature.

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a dynamic marking of *p*. The bottom two staves (T, A, B) continue the guitar tablature.

Fifth system of musical notation. The top staff begins with the text *Free p* and ends with the Roman numeral *CII*. The bottom two staves (T, A, B) continue the guitar tablature.

6.2 - APLICAÇÃO DOS RASGUEADOS NO REPERTÓRIO ERUDITO

Também selecionamos obras editadas pelos seguintes compositores:

- Passacalle de La Cavalleria de Napoles / Canarios

Gaspar Sanz.

- Sevillana (Fantasia) / Ráfaga

Joaquin Turina.

- Concerto de Aranjuez (Allegro con spirito)

Joaquin Rodrigo

PASSACALLE DE LA CAVALLERIA DE NAPOLES

(♩ = 69)

5

10

15

20

21354

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 69. The second staff has a measure rest of 5 measures. The third staff includes fingerings (a, i, p), dynamics (f, p), and a trill marked 'tr 13'. The fourth staff has measure rests of 1 and 2 measures, and a dynamic marking of f. The fifth staff has a trill marked 'tr 13'. The sixth staff has a measure rest of 20 measures. The score concludes with the number 21354.

25

30

35

40

45

50

55

CANARIOS

(♩. = 118)

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 118. The score consists of five lines of music. The first line includes a double bar line with a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes, and fret numbers are shown below notes. A dashed box highlights a specific fingering sequence in the first line. The second line contains a measure with a measure rest. The third line is marked with the number 10. The fourth line is marked with the number 15. The fifth line includes a dynamic marking of *f* and circled fret numbers 4, 4, 5, 0, 1, 3.

20

25

30

35

40

45

p

mf

f

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as treble clef, notes, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes and 3-5 below notes. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). Measure numbers 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are clearly marked. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some complex rhythmic patterns and slurs.

2
 60
 mf
 p

65
 Ossia i p i m p m
 f
 mf

Ossia
 f
 mf

60
 II
 1 2 1 0 1 0 4 1 3 3 1 3 3 1 3 3 1 3

VII
 VII
 VII
 65
 f
 mf
 f

VII
 70
 mf
 f
 mf
 f

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 65-75. Dynamics: *mf*, *f*. Includes fingering (m, i, m, m, m) and accents.

Musical staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 75-80. Dynamics: *mf*, *mp*. Includes fingering (i, p, i) and circled numbers (5).

Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 80-85. Dynamics: *p*, *ff*, *f*, *ff*. Includes fingering (m, i, m, m, i, m, m, i, m).

Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 85-90. Dynamics: *f*, *ff*, *f*, *ff*.

Musical staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 90-95. Dynamics: *f*, *ff*.

Musical staff 6: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 95-100. Dynamics: *f*, *mf*.

Musical staff 7: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 100-105. Dynamics: *mp*. Includes fingering (4, 1, 2, 1, 4, 2) and circled numbers (2, 3).

130

135

140

145

150

155

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth-note chords and a final quarter-note chord.

160

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It contains a sequence of quarter-note chords and a final eighth-note chord.

165

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth-note chords.

170

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth-note chords.

175

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth-note chords.

180

VII

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It contains a sequence of quarter-note chords, followed by a section with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The final measure is marked with a 'p' dynamic.

To Andres Segovia

SEVILLANA

(Fantasia)

Guitar Solo

JOAQUIN TURINA
Revised by
Andres Segovia

Allegro moderato

CO 158

sfz

Rasgueado

*Digitación y valoración rítmica del rasgueado.

©Copyright 1964 by Columbia Music Co., Washington, D.C.

©Copyright 1974 by Columbia Music Co.

International Copyright Secured Printed in U.S.A. All Rights Reserved

Pizzicato

Arm.

Arm. 8os

6 5 4 12 4

Resgueado

f

i i a m i i a m i

i i m i m

i i a m i i a m i

i i m i m

Alllegretto

a m i a m i a m i a m i

m m m m

normal

Golpe

Rasgueado

p

2 3 3 C3

5 6 6 5 4 3

The musical score consists of six staves of music, primarily in treble clef with a 2/4 time signature. The notation includes the following elements:

- Staff 1:** Chords C7C9, C7C9, and C7C8 C5C7. Features a series of eighth-note chords with circled fingering numbers (2, 4) above and below the notes.
- Staff 2:** Chords C7 and C7. Includes a triplet of eighth notes and a sequence of eighth notes with circled fingering numbers (3, 4, 5, 4, 3, 4).
- Staff 3:** Chords C3, C5, C3, C5, C5C3, and ϕ 7. Dynamic markings include *sfz*, *pp*, and *mf*. Features circled fingering numbers (4, 5, 6, 5) and a circled '2' above a note.
- Staff 4:** Chords C6 and C4. Includes a circled '2' above a note and circled fingering numbers (5, 5, 5) below notes.
- Staff 5:** Chords C5 and C5. Includes circled fingering numbers (4, 5) below notes.
- Staff 6:** Chord C3. Includes a *cresc.* marking and circled fingering numbers (6, 5) below notes.

Musical notation for the first system. It begins with a trill marked "BIS" above it, with fingerings "C 3" and "C 1" indicated. The music starts with a forte (*f*) dynamic. It then moves to a crescendo (*cresc.*) leading to fortissimo (*ff*), marked with a circled "4". The system concludes with a decrescendo (*dim.*) and fingerings "2" and "3".

Musical notation for the second system. It features a trill with a circled "3" above it. This is followed by a fermata over a note with a circled "4" above it. The dynamic marking *rit.* (ritardando) is present. The system ends with an *Arm.* (armatura) marking, a circled "4" above the staff, and a "12" below the staff.

Musical notation for the third system, marked *Allegro* and *espressivo*. It contains two trills, each marked "C 3" above. The system includes fingerings "6" and "6" below the staff.

Musical notation for the fourth system. It features several trills marked "C 3", "C 5", "C 7", "C 8", and "C 6" above. Fingerings "6", "6", and "6" are indicated below the staff.

Musical notation for the fifth system. It features trills marked "C 3" above. Fingerings "3" and "3" are indicated below the staff.

Musical notation for the sixth system. It features trills marked "C 3" above. Fingerings "3" and "3" are indicated below the staff.

First musical staff with treble clef and key signature of two flats. It features a sequence of eighth notes with a slur over the first six notes. A bracket labeled 'C3' spans the first six notes. The final notes are marked with circled fingerings: 2, 1, 2, 3, 2.

Second musical staff with treble clef and key signature of two flats. It features a sequence of eighth notes with a slur over the first six notes. A bracket labeled 'C3' spans the first six notes. The final notes are marked with circled fingerings: 3, 5, 5, 5, 3, 2.

Third musical staff with treble clef and key signature of two flats. It features a sequence of eighth notes with a slur over the first six notes. The final notes are marked with circled fingerings: 2, 3, 2, 3, 4.

Fourth musical staff with treble clef and key signature of two flats. It features a sequence of eighth notes with a slur over the first six notes. The final notes are marked with circled fingerings: 4, 3, 6, 5, 4, 0.

Fifth musical staff with treble clef and key signature of two flats. It features a sequence of eighth notes with a slur over the first six notes. A bracket labeled 'φ 8' spans the first six notes. The final notes are marked with circled fingerings: 3, 2, 4, 5, 6.

Sixth musical staff with treble clef and key signature of two flats. It features a sequence of eighth notes with a slur over the first six notes. The final notes are marked with circled fingerings: 5, 4, 3, 4, 5. The notes are also marked with 'a' and 'm' above them.

Allegretto

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a bass line with chords and fingerings (4, 3, 2, 1).

Musical staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. Includes guitar chords C7, C9, C7, C9, F10, C7, C8, C5, C7. Fingerings (2, 3, 4) are indicated for the bass line.

Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 5, 6) and a bass line with chords and fingerings (3, 4, 5, 6).

Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. Includes guitar chords C3, C5, C3, C5. Features a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 5, 4, 3) and a bass line with chords and fingerings (4, 5). *pp* dynamic marking.

Musical staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. Includes guitar chords C5, C3, C7, C7. Features a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 4, 5, 6) and a bass line with chords and fingerings (5, 6). *poco a poco*, *s fz*, and *delicadísimo* markings.

Musical staff with treble clef and 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by circled numbers: 2, 3, and 4. Slurs are used to group notes across measures.

Musical staff with treble clef and 2/4 time signature. A **C7** chord marking is present above the first measure. The staff contains eighth and sixteenth notes. Fingerings 3 and 4 are indicated. A *p* (piano) dynamic marking is at the start. Slurs and a fermata are used.

Musical staff with treble clef and 2/4 time signature. The staff contains eighth and sixteenth notes. Fingerings 2, 1, 2, 1, and 3 are indicated. Slurs and a fermata are used.

Musical staff with treble clef and 2/4 time signature. The staff contains eighth and sixteenth notes. Fingerings 2 and 3 are indicated. Slurs and a fermata are used.

Musical staff with treble clef and 2/4 time signature. The staff contains eighth and sixteenth notes. Fingerings 3, 0, 3, 2, and 2 are indicated. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is at the start. Slurs and a fermata are used.



Allegro moderato

ff
Rasgueado

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and fingerings: i i i, a m i a m i a m i, i i i, a m i a m i a m i. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and fingerings: i i i, m m a, i i j, m m m.

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and fingerings: i i i, a m i i a m i. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and fingerings: i i i, m i m. A dynamic marking *mf* is present in the lower staff.

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and fingerings: i i i, a m i i a m i. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and fingerings: i i i, m i i.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and fingerings: i i i, a m i i a m i, i i i, i i i. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and fingerings: i i i, m i m, i i i, i i i. There are accents (^) over the final two chords. The word "Golpe" is written at the end of the system.

Ráfaga

Doigtés par A. Segovia

Joaquin Turina

Andante

Arm 12

expressio

C. III

3

sf rubato

dim. molto

Arm 12

3

Allegro vivo

musical staff with notes and rests, including the instruction *con grazia* and *suaavissimo*

musical staff with notes and rests, including the instruction *G. III*

musical staff with notes and rests, including the instruction *molto espressione* and various fingering numbers like *C. III*, *C. I*, *C. V*

musical staff with notes and rests, including the instruction *G. III*

musical staff with notes and rests, including the instruction *G. III* and *Arm 12*, *Arm 8*

musical staff with notes and rests, including the instruction *G. III*, *VI*, *III*

musical staff with notes and rests, including the instruction *secc. goliur* and various fingering numbers like *VI*, *XI*, *III*

dolcissimo C. IV.....

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The instruction *dolcissimo* is written above the staff. A bracket above the staff indicates a section labeled C. IV.

C. II.....

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A bracket above the staff indicates a section labeled C. II.

risvegliato *energico*

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The instruction *risvegliato* is written above the staff, and *energico* is written above the staff towards the end.

C. VI..... C. V.....

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Brackets above the staff indicate sections labeled C. VI and C. V.

C. III..... C. I..... C. III.....

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Brackets above the staff indicate sections labeled C. III, C. I, and C. III.

C. V.....

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A bracket above the staff indicates a section labeled C. V.

cresc. C. V.....

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The instruction *cresc.* is written below the staff. A bracket above the staff indicates a section labeled C. V.

Allegro molto

The first section, marked 'Allegro molto', consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. The second and third staves continue this rhythmic intensity. The fourth staff concludes the section with a *rit.* (ritardando) marking.

The second section begins with a *ritardando* marking and a dynamic of *sf* (sforzando). The music features a series of chords and arpeggiated figures. Above the staff, there are handwritten annotations: 'C.V.' and 'C.VIII'. The section ends with a double bar line.

Allegro vivo
ritardando

The third section, marked 'Allegro vivo', begins with a *ritardando* marking. It consists of two staves of music. The first staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second staff continues the piece, ending with a *ritardando* marking and a dynamic of *ff* (fortissimo).

A Regino Sainz de la Maza

CONCIERTO DE ARANJUEZ

PARA GUITARRA Y ORQUESTA

Digitado por
RENATA TARRAGO

GUITARRA

JOAQUIN RODRIGO

Allegro con spirito (J. = 84)

La 6^a cuerda en RE

pp Rasgueado

sigue.

cresc.

ff

p

cresc.

f

ff

pp

Musical notation for measures 5-7. The first staff shows a melodic line with various fingerings (e.g., 2 4, 2 3 2, 4 1 4, 4 3 4) and a circled measure number '7'. The second staff shows a bass line with fingerings (e.g., 5, 6, 1, 5, 4, 5, 4) and a circled measure number '5'. Dynamics include *p m. i. m.* and *cresc.*

Musical notation for measure 8. The first staff shows a melodic line with fingerings (e.g., 1 3 0 1 2 4, 1 3 1 4, 2 4, 1 2 4 2 1 4, 0 3) and a circled measure number '8'. The second staff shows a bass line with fingerings (e.g., 4, 3, 1, 3, 4, 1, 1 2 4, 2 1 4, 0 2) and a circled measure number '4'. Chord changes are indicated as *C.10*, *C.8*, and *C.10*. Dynamics include *ff*, *p*, and *mf*. Handwritten notes include *V-V-I (F)* and *Emp. diabolico*.

Musical notation for measures 9-10. The first staff shows a melodic line with fingerings (e.g., 2 4, 1 4, 1 4, 2 4) and a circled measure number '9'. The second staff shows a bass line with fingerings (e.g., 4, 3, 1, 3, 4, 1, 1 2 4, 2 1 4, 0 2) and a circled measure number '5'. Chord changes are indicated as *C.4* and *C.8*. Dynamics include *ff*.

Musical notation for measure 9. The first staff shows a melodic line with fingerings (e.g., 1 3, 4 3 4, 2 3, 1 2) and a circled measure number '9'. The second staff shows a bass line with fingerings (e.g., 5, 5, 4, 5) and a circled measure number '5'. Dynamics include *mf*. Handwritten notes include *V-V*.

Musical notation for measures 11-12. The first staff shows a melodic line with fingerings (e.g., 2 3, 4 1 4 1, 0 4 1 0 1 4, 4) and a circled measure number '11'. The second staff shows a bass line with fingerings (e.g., 2, 3, 4) and a circled measure number '12'. Dynamics include *ff*. Handwritten notes include *V7*.

Musical notation for measures 13-14. The first staff shows a melodic line with fingerings (e.g., 4 1 4 1, 3 4 1 3 1 4, 3 1 4, 2 1 3, 1 3, 0 1, 2 4, 1 2, 0 1, 2 4, 1 2) and a circled measure number '13'. The second staff shows a bass line with fingerings (e.g., 2, 3, 4) and a circled measure number '14'. Dynamics include *decresc.*

Handwritten notes at the top of the page, including a circled 'B' and some illegible text.

10

pp *mf*

11

P *mf*

12

f

13

C.6:

Handwritten notes at the bottom of the page.

B1 *Empire ...*

C. 0²

Allegretto di tempo ...

C. 2¹

(1) (5) (2) (4)

14

C. 5²

f

15

C. 4²

16

trun trun

Il opido ...

17

1 2 0 2 1 0 1 0 3 1 0 1 2 4 1 3 4

① ② ③ ⑤

1 2 0 1 4 2 3 4 0 1 2 4 1 3 4

4 0 1-1 2 4 1 2 4 1 3 4

cresc.

C.7^a

f *stacc.* *p* *stacc.* *mf*

18

C.4^a C.1^a

p

C.4^a 19

cresc. *marcato.*

1 2 4 1 3 4 1 2 4 1 3 4 1

2 4 1 3 4 1 2 4 1 3 4 1

1 3 0 2 3 1 2 4 1 1 2

③ ② ① ② ③ ④ ⑤

C.8^a C.3^a C.8^a C.6^a C.3^a C.8^a

f *stacc.* *mf* *p*

20

CAPÍTULO 7 - OUTRAS TÉCNICAS INTRODUZIDAS PELO FLAMENCO

7.1 - ALZAPÚA

Alzapúa é um termo usado no Flamenco para expressar uma técnica específica de uso do polegar (Grecos, 1988).

Segundo Juan Martín's, o nome Alzapúa (Alzar = suspender e Púa = palheta), surgiu do uso do movimento ascendente do polegar "arpejando" dentro da genuína técnica do Flamenco, estabelecendo um ritmo forte e uma pulsação sincopada para passagens melódicas.

Hoje, na sua mais típica forma, o Alzapúa consiste em repetir rapidamente três tipos de movimento com o polegar da mão direita. Os movimentos do polegar estão na seguinte ordem:

1) Primeiro, o polegar toca um acorde em movimento descendente, percorrendo as cordas, começando desde uma bem definida nota, como por exemplo, a nota mais grave do acorde. Esta nota será de suma importância pois pertencerá futuramente a uma importante melodia. Portanto, a intensidade das primas precisa ser controlada. Um golpe (feito com o anular no tampo) é muitas vezes tocado para coincidir com o movimento do polegar.

2) Em seguida, o polegar toca em movimento ascendente no mesmo acorde, golpeando transversalmente as cordas com a borda da unha. Esta ênfase no movimento ascendente faz o ritmo ter características sincopadas. O volume do movimento ascendente não precisa ser acentuado porque torna-se parte essencial do ritmo, e não uma melodia.

3) Para completar, o mesmo polegar toca uma melodia com um movimento de apoio firme numa corda grave. Esta corda particularmente já foi incluída nos movimentos anteriores.

Exemplos:

1)

Three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and accents, primarily in the upper register. Dynamics include piano (p) and piano first (p₁). The second and third staves continue this pattern, with some notes marked with '1' and '0'.

(Grecos, Juan D.; pág. 47)

2)

Four staves of musical notation in 3/4 time. The first staff shows a melodic line with lyrics "e a m i" and "Alzapúa" interspersed with rhythmic patterns. Dynamics include piano (p) and piano second (p₂). The second and third staves continue this pattern, with some notes marked with '0' and '1'. The fourth staff shows a melodic line with lyrics "e a m i" and "Alzapúa" interspersed with rhythmic patterns.

- Exemplo de Alzapúa nas Bulerias; (Martin's Juan; págs. 78 e 79).

O Alzapúa pode ser utilizado em vários tipos de toques. Embora desenvolvido em época recente como uma técnica virtuosa e poderosamente brilhante, sua origem é provavelmente antiga, pois existe semelhança com a técnica executada na música islâmica.

O uso do polegar em movimento ascendente tornou-se uma prática comum no Flamenco mais antigo, não somente no rasgueado como também nos solos, quando o guitarrista usava a unha do polegar como uma palheta. Esta técnica é considerada obsoleta nos dias de hoje, para passagens com notas soltas ou solos, ainda que algumas vezes podemos escutar particularmente nas execuções Flamencas tradicionais de Morén de La Fronteira.

O efeito do Alzapúa em ritmos principalmente as Buerias, demonstram que comumente passagens que sejam feitas em andamento muito rápido proporcionam um efeito extremamente excitante (Martin's, Juan; 1978).

Finalizando, Grecos aconselha que alguns pontos devem ser considerados na fiel execução desta técnica. Enquanto realizamos o movimento para baixo com o polegar, torna-se imperativo que seja iniciado na nota grave indicada. Na continuidade do movimento, um impreciso número de cordas poderá ser tocado. O movimento ascendente nem sempre será tão preciso, gerando propositadamente mais ritmo que função harmônica. E a digitação da mão esquerda precisará de alguma adaptação, pois haverá dedos em posição fixa, com os outros dedos trabalhando incessantemente ao seu redor.

7.2 - GOLPES

O Golpe caracteriza-se como um elemento fundamental no desenvolvimento da genuína técnica Flamenca. Como o ritmo é de vital importância para o guitarrista, a própria estrutura do instrumento sofreu modificações. Uma guitarra para se adaptar ao Flamenco, precisa receber os "golpeadores" (placas de acrílico ou plástico transparente que servem para proteger o tampo das marcações rítmicas). Essas marcações chamam-se golpes.

O Golpe é executado principalmente com o dedo anular da mão direita. Segundo Martin's (1978), o anular precisa ser articulado totalmente durante o golpe, enquanto os outros dedos, a mão e o pulso deverão estar totalmente relaxados. Unha e polpa do dedo anular batem o golpeador juntos, estabelecendo um som característico. Após tocar o golpeador o anular permanece levemente suspenso, pronto para reiniciar o próximo movimento.

Após o domínio da técnica básica do Golpe, Grecos (1988) incentiva que movimentos de golpes executados simultaneamente com toques do indicador e polegar tornam-se comuns em movimentos mais ousados.



Ex.: Posicionamento do anular no momento do golpe. (Martins, 1978; pág. 17).

7.3 - O PICADO

O Picado representa no Flamenco a técnica considerada de "apoio" na escola tradicional erudita. Martin's (1978), propões que a prática desta técnica seja constante, alternando i-m, m-i, i-a, a-i, e m-a, a-m. O uso do Picado torna-se fundamental para desenvolvimento da velocidade e ataque. No Flamenco, notas melódicas e solos normalmente são realizados apoiando, e, em algumas passagens em que o Picado realiza-se nas cordas agudas, usa-se o acompanhamento das notas graves executadas pelo polegar sem apoio.

O posicionamento básico da mão direita deverá atender aos dois específicos toques, com apoio e sem apoio.

O estudo do Picado deve começar lentamente, com os dedos relaxados, porém o posicionamento das mãos será o mais perpendicular possível às cordas. Após adquirirmos o controle do movimento, os dedos estarão mais rígidos, proporcionando o impacto necessário no ataque as cordas.

O movimento alternado dos dedos deve ser curto, estabelecendo um padrão de toque em contínua preparação para os movimentos de intensa velocidade.

Duas notas consecutivas nunca deverão ser tocadas pelo mesmo dedo. Para maximizar o potencial do ataque, os dedos estarão sendo articulados desde a sua base, alternando a força e o equilíbrio desejados, respeitando a precisão e a economia que o próprio movimento requer (Martin's, 1978).

The image displays two staves of musical notation for the Picado technique. The top staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 'i m i m i m' and '2 1 3 2 1 3 2 1'. The bottom staff continues the sequence with fingerings 'i m i m i m i m' and '2 1 3 2 1 3 2 1'. Dynamics 'p' (piano) are marked throughout. The notation includes various note values and rests, illustrating the alternating finger technique.

Ex.: A técnica do Picado; indicador e médio alternando o apoio (Martins, 1978; pág. 34).

7.4 - TRÊMULO (5 NOTAS)

Segundo Martin's (1978), o Trêmolo é uma técnica eminentemente solista, em que se cria a ilusão de dois instrumentos tocando juntos. A voz aguda repete rapidamente várias notas, como se fosse um bandolim, enquanto isso a voz dos baixos desenvolve um acompanhamento rítmico ou uma melodia contrária.

O Trêmolo trabalha a completa independência de movimentos do polegar em relação aos demais dedos. O estudo desta técnica requer o estabelecimento de uma rotina de estudo. Começando gradativamente com movimentos bem lentos, observando a regularidade do ataque e o ritmo conseqüentemente. A conquista da regularidade dos movimentos provará a eficiência e dosagem correta dos exercícios.

A fórmula clássica, com p-a-m-i, deve ser testada inicialmente. Após a conquista da regularidade dos movimentos básicos, o clássico estudo de Trêmolo, desenvolvido por Francisco Tárrega, "Recuerdos de Alhambra", deverá ser minuciosamente estudado. O desempenho satisfatório nesta obra, credenciará o estudante a tentar coordenar o Trêmulo de 5 (cinco) notas. A fórmula básica do Trêmolo de cinco notas é p-i-a-m-i.

Dom Ramón de Montoya (1880-1949), foi considerado o primeiro guitarrista Flamenco de concerto. Montoya foi responsável pela introdução de várias inovações técnicas, dentre elas o Trêmolo de 5 (cinco) notas. O domínio deste Trêmolo Flamenco, contribuirá para tornar mais independente a relação entre o movimento do polegar e demais dedos (Martins, 1978).

Ex.: Trêmolo de 5 (cinco) notas, com o polegar realizando falsetas (padrões de improviso flamenco).

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff features a tremolo of five notes (E4, F4, G4, A4, B4) with a '5' above the notes and a '4' above the first note. The notes are marked with 'p' (piano) and are accompanied by a bass line with notes 0, 1, 0, 2, 1, 0. The second staff continues the tremolo pattern with a '5' above the notes and a '4' above the first note, with a bass line of 0, 2, 1, 3, 2, 0. The third staff shows the tremolo pattern with a '5' above the notes and a '4' above the first note, with a bass line of 0, 2, 0, 3, 4, 0. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals, and is labeled with 'Cl' above the third staff.

(Martins, 1978; pág. 72)

CAPÍTULO 8 - A TÉCNICA VIOLONÍSTICA NOS PRINCIPAIS MÉTODOS DA ESCOLA ERUDITA

O estudo comparativo dos principais itens que compõem a metodologia da Escola Erudita serve para esclarecimento dos aspectos técnicos abordados por cada autor. Seguindo a trajetória histórica dos principais métodos baseados na escola de Tárrega, colocamos em confronto os itens prioritários que compõem a técnica do violão nesses métodos com os seguintes objetivos:

a) Descrição dos aspectos técnicos:

Serão abordados 90 (noventa) aspectos técnicos aproximadamente. Praticamente todos os principais aspectos da técnica violonística serão conferidos. Portanto ficarão estabelecidas as ausências ou presenças desses itens nos principais métodos editados na história do instrumento, traçando um perfil de seu conteúdo.

b) Comparação entre os métodos tradicionais:

Haverá um processo comparativo entre os métodos, visando a estabelecer as diferenças de conteúdo entre eles. Nessa análise comparativa, o item rasgueado, objeto desta pesquisa, estará em destaque, havendo portanto a busca das mínimas informações técnicas a respeito do assunto, na metodologia erudita tradicional até os dias de hoje.

Com o método por comparação, fica comprovado que apenas os Mestres Emílio Pujol e Isaías Sávio procuram apresentar alguma informação, porém sem nenhuma tendência de aprofundamento na técnica do rasgueado. Todas as informações contidas nas obras desses dois autores colocam o rasgueado numa categoria de ornamento, não caracterizando sua importância como técnica básica.

Esta análise comparativa evidencia a ausência de referências significativas ao rasgueado, objetivo principal desta pesquisa, evidenciando a necessidade de obtenção de informações aprofundadas sobre essa técnica, com vistas a integrá-la à metodologia tradicional do violão, com o merecido destaque e o reconhecimento da sua importância para o desenvolvimento técnico do violonista.

Anexo à este trabalho encontra-se um quadro - Comparativo dos Principais Métodos de Ensino de Guitarra (Violão) - relacionando os itens abordados nos métodos pesquisados, assinalando a presença deles e caracterizando, por exclusão, sua ausência.

CAPÍTULO 9 - O RASGUEADO E A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DOS ORNAMENTOS

Segundo James Tyler (1980), nenhum signo que represente ornamentação foi encontrado nas origens da guitarra em meados do século XVI. Isto não significa que ornamentos não tenham sido executados nas guitarras desse tempo.

Tyler esclarece que as dificuldades tipográficas justificavam a ausência dos signos ornamentais nas edições musicais daquela época (tablaturas). Mais tarde, com o aparecimento das partituras integralmente escritas, este problema foi superado. Apesar desta carência inicial na notação dos signos, temos ciência de que alguns ornamentos, especialmente Trilos e modentes, foram usados primeiramente por alguns compositores, como "Bermudo em 1555", que já se queixava dos executantes que exageravam.

Desde o início do século XVII, os livros de guitarra começam a fornecer informações sobre o assunto, e um conjunto limitado de ornamentos começa lentamente a ser descrito (embora não tão precisamente, como nossas modernas necessidades possam requerer). Ficam estabelecidos dois estilos básicos de execução, o rasgueado e o pizicatto (Tyler, 1980).

Estaremos concentrados apenas no estilo rasgueado, considerado, pelos especialistas em técnica e composição do período barroco, como um estilo de execução para a guitarra.

Dentro do estilo Rasgueado, a primeira subdivisão importante é o "Trillo". James Tyler classifica o Trillo, como uma série de rápidos movimentos executados de diversas maneiras e estilos pelos guitarristas contemporâneos.

"O Trillo é feito com o dedo chamado indicador, tocando todas as cordas para baixo e para cima com rapidez". (Abatessa, 1627).

Tyler propõe que após o executante ter praticado, movimentando a mão direita satisfatoriamente, e tendo aprendido a digitação e os acordes na mão esquerda, torna-se necessário variar a mão direita com diferentes espécies de trillos e repicos. Relativamente ao trillo, torna-se aconselhável que o polegar e o dedo médio, respectivamente, façam os movimentos rítmicos. Por exemplo: (diagrama de representação do Trillo nas tablaturas), representa um movimento descendente do polegar e então em seguida, um movimento descendente do polegar e então em seguida, um movimento ascendente (com o polegar também), em seguida, repetir com o dedo médio em movimentos similares.

Tyler cita Foscarini, 1630, para explicar que o Trillo pode ser feito com o dedo indicador, dividindo o movimento em quatro partes. O 1º para baixo, o 2º para cima, o 3º para baixo, e o 4º para cima. Porém esta execução seria realizada de acordo com o tempo e compasso da obra.

O Repico, seria a segunda possibilidade de execução no estilo Rasgueado. Similar ao Trillo, o Repico é mais complicado, porém o resultado obtido proporciona maior vitalidade rítmica.

Tyler explica como executar um Repico em quatro movimentos, dois para baixo e dois para cima. O primeiro toque para baixo é executado com o dedo médio, o segundo toque para baixo com o polegar, o terceiro toque para cima com o polegar e finalmente o quarto para cima com o indicador. Um repico normalmente termina com dois toques.

Comparando o Trillo e o Repico, constatamos que no Repico o toque do polegar torna-se mais claro e o resultado final na execução dos dois ornamentos é completamente diferente.

Abatessa, 1627, proporciona uma variação do padrão de quatro toques, com os seguintes dizeres: "O Repico é feito com dois dedos, o indicador ou o médio e o polegar, tocando todas as cordas para baixo e retornando rapidamente para cima". Dessa forma Abatessa descreve o padrão de três toques: polegar para baixo, polegar para cima e indicador ou médio acima,

ou outra possibilidade que seria: médio para baixo, polegar para baixo, e o polegar para cima.

Finalmente Tyler esclarece que várias espécies de picado e repicado podem ser realizadas na guitarra. Somente algumas das principais possibilidades serão descritas:

1) Tocando com o médio e indicador suavemente para baixo, seguindo com o polegar, fazendo o movimento rítmico em três consecutivas sonoridades.

2) Para um movimento ascendente a sugestão será com o polegar começando para cima, seguidos pelo indicador e médio.

3) Ultrapassadas as primeira etapas acima, tente rapidamente e simplesmente com todos os quatro dedos (a, m, i, p) para baixo em apenas um movimento, repetindo ao final o mesmo movimento.

Este último estilo estaria apropriado para execução de peças consideradas lentas como as Tocatas Passi e Mezi e as Arias di Firenzi, bem como qualquer obra de estilo semelhante.

Exemplo nº 1:

ARIA DI FIORENZA PER C.

The musical notation consists of six staves. Above the first staff, the letters C, I, X, C, A, I, C are placed. Above the second staff, the letters A, C, †, A, B, C, A, I are placed. Above the third staff, the letters C, I, C, R, R₂, D, R, M₃ are placed. Above the fourth staff, the letters A, I, C, A, I, C are placed. Above the fifth staff, the letters B, I, X, C, A, I, A are placed. Above the sixth staff, there are no letters. Small arrows and hand icons indicate fingerings and accents. The word 'fin.' is written at the end of the fifth staff.

SPA.

(Il Primo Libro D'INTAVOLATVRA della Chitarra Spagnola, Réimpression de l'édition de Rome, Francesco Moneta, 1660).

4) Uma outra possibilidade seria, tocar para baixo com o dedo médio, o polegar seguindo e o indicador rapidamente fazendo o mesmo movimento, para cima e para baixo, fazendo o som das cordas em repetidos movimentos, proporcionando uma sensação de continuidade (Tyler, 1980).

Foscarine, 1630, na tentativa de descrever os principais toques, batiza como "The first way" um movimento que acredita-se ser um toque triplo; em seguida, propõe uma digitação para um movimento com quatro distintos ritmos, e finalmente descreve o que parece ser o rasgueado contínuo usado pelos guitarristas flamencos de hoje.

Exemplo nº 2 - Os registros do estilo rasgueado na primeiras edições do Século XV.



24

S P A G N O L E T T A .

Finq.

(Tomasio Marchetti Romano, 1600)

R O M A N E S C A .

H G H B G B G

O E M L C A

B C H G H B

G B G O L C A Fine .

R I P R E S A .

B G A B C A B G

A B C A Fine .

ARIA

(Tomasio Marchetti Romano, 1600)

Exemplo nº 3 - A primeira edição do método para guitarra espanhola escrito por Gaspar Sanz.

"A Capa do método anuncia os estilos apresentados, ou seja o punteado e o rasgueado".

INSTRVCCION
DE MVSICA SOBRE LA
GVITARRA ESPAÑOLA;
Y METODO DE SVS PRIMEROS RVDIMENTOS,
HASTA TAÑERLA CON DESTREZA.
CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS, VARIEDAD DE SONES, Y
Dances de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano,
Francés, y Inglés.
CON VN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECCION,
sobre la parte muy esencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumi-
do en doze reglas, y exemplos los mas principales de Con-
trapunto, y Compolicion.
DEDICADO
AL SERENISSIMO SEÑOR. EL SEÑOR
DON IVAN.
COMPVESTO POR EL LICENCIADO GASPAS SANZ, ARAGONES, NATVRAL DE
la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Insigne Vniuersidad de Salamanca.
Con licencia: En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1674.

(Gaspar Sanz, 1674)

Gaspar Sanz é considerado um dos principais compositores espanhóis do barroco, e sua obra influenciou diversos compositores modernos, dentre eles Joaquin Rodrigo, que dedicou-lhe a Fantasia para um Gentilhombre, concerto para violão e Orquestra, baseado em temas compostos por Sanz.

Gallardias con otros danças Españolas para los q. en púcan a Jañer Targuado, y aprenden a dançar
 Villano
 Jacaras
 Panacalles
 Otro
 Danz de las Matras
 Jacara de la Carta
 Pasacalli
 Otro Panacalles
 Españolita
 Solias
 Parana
 Rugero
 La Paradeta

Com um prefácio sugestivo, Gaspar Sanz anuncia várias danças aos que apreciam tocar no estilo rasgueado. (Fig. acima - Gaspar Sanz, 1674)

Granduque de florençia con otras Sonadas Estrangeras, para los q̃ son Curiosos

CA C A B C A A B A D G A B A
 B C A B G E F D F D C A B C A A B G
 E A B C A *Otro Ducal* C I F I P I F I I C I K
 P A I C I C F I C A G K G K F I C F I
 I C A P I C F I *Bailada Mantua* E B G H B G
 B E G I E D E D B G H B G B F E
 B G H B G B E I O I E *Paltaren* C A I C
Zarabanda francesa. C I F I H G K I F C M N C A I C
Otra Zarabanda francesa. D E E D G A B E F D H K B A G B A B I E F D
 E E D E F D *La Tarantela* D A B E F D
 Gaspar Sanz inventor

Outro exemplo de tablatura escrita por Sanz, explorando mais uma vez o estilo Rasgueado. (Gaspar Sanz, 1674)

CAPÍTULO 10 - A HISTÓRIA OCULTA DO EMPREGO DA TÉCNICA FLAMENCA DESDE F. TÁRREGA À ANDRÉS SEGOVIA

Traçando um gráfico relativo à evolução do violão, estaríamos certamente citando três grandes expoentes em suas distintas épocas. Fernando Sor, Francisco Tárrega e Andrés Segovia. Todos verdadeiramente espanhóis, que marcaram a história do instrumento, com um acervo de obras e interpretação, justificando a identidade absoluta da guitarra com as raízes musicais espanholas.

F. Sor fundamentou o que seria futuramente a escola moderna do violão, compondo estudos, sonatas, e etc., que marcaram a história do instrumento. Sor, preocupado com o ensino adequado, publicou seu método considerado um verdadeiro marco na metodologia do violão.

Acompanhando a escalada árdua do violão, até ser considerado um instrumento digno das salas de concerto, precisamos reconhecer a excepcional dedicação do grande mestre Francisco Tárrega. Após a sua existência, e introdução da técnica com uso das unhas na mão direita, estaria mudando radicalmente a história do instrumento. Com isso a sonoridade do instrumento cresceu e também o respeito nos meios musicais.

O professor Isaiás Sávio escreveu o prefácio de uma coletânea das principais obra de Tárrega. Nessa introdução, Sávio faz menção ao fato de que Tárrega, aos sete anos de idade, assistiu ao guitarrista de origem cigana, Manuel Gonzales, que, pelas suas origens, era um excelente guitarrista flamenco. Com esta base técnica F. Tárrega prosseguiu até tornar-se o mais importante concertista de sua época no seu instrumento.

Andrés Segovia sintetizou o respeito e admiração por F. Tárrega nas seguintes palavras: "Se o tivesse conhecido, jamais seria o que fui"; fazendo uma clara alusão ao fato da sua escalada ao reconhecimento máximo, deveu-se a ausência absoluta de concorrentes a sua envergadura como músico.

Sua agenda de programações e eventos adiou por muitos anos o desejo íntimo de escrever um método que sintetizasse a sua técnica. Este trabalho acabou sendo confeccionado por um dos seus maiores amigos, Vladimir Bobri, que escreveu o método intitulado "A técnica de Segovia", com prefácio do próprio Segovia. Segovia acabou editando, quase aos oitenta anos, o seu método de iniciação ao violão destinado principalmente aos jovens, excepcionalmente bem ilustrado e diagramado. Neste método, Segovia inclui Vladimir Bobri, colocando-o lado a lado com célebres personalidades como Dionísio Aguado, Roberto de Visèe dentre outros compositores. E para surpresa, Segovia expõe, na página 48, o seguinte: "Vladimir Bobri tem sido um dos meus grandes amigos, desde quando visitei New York pela primeira vez. Seu amor pela guitarra não tem sido ultrapassado por ninguém. Em seu sentimento pelo instrumento ele demonstrou duas faces: a paixão pelo Clássico e pelo Flamenco. Ele inventa 'falsetas' (ou seja, improvisos flamencos) e compõe prelúdios, estudos e atraentes peças de estilo ortodóxico."

Concluimos portanto que Segovia jamais escreveria tal citação, se não houvesse uma admiração pelos dois estilos. E torna-se uma das provas mais evidentes da identificação que Segovia teria com os músicos que conhecessem os dois estilos.

Segovia, na sua incansável luta para colocar o violão nas salas de concerto do mundo inteiro, jamais deixou transparecer seu outro lado. A imponência do seu nome e do seu estilo jamais poderiam ser confundidos com apresentações populares em que o instrumento torna-se um mero "coadjuvante" do canto ou da dança. Apesar de sua admiração secreta pelo flamenco, Segovia bem como Tárrega, aproveitaram seus fundamentos, e acrescentaram a chama da genialidade, sedimentando a escola moderna do violão erudito no mundo.

CAPÍTULO 11 - OS GRANDES BENEFÍCIOS DA TÉCNICA DO RASGUEADO E SUA APLICAÇÃO À TÉCNICA ERUDITA

11.1 - RELAÇÃO COM O ESTUDO DOS MOVIMENTOS (CINESIOLOGIA)

Segundo Rasch e Burke, o termo Cinesiologia é uma combinação de dois verbos gregos, "Kinein", que significa mover e "Logos", estudar. Os cinésiologistas são aqueles que estudam o movimento, combinando a anatomia com a fisiologia, ou seja a ciência que estuda a estrutura do corpo, com a ciência que estuda a função do corpo, para produzir a "Cinesiologia" que é a ciência dos movimentos do corpo.

Rasch e Burke (1977) afirmam que a mão compreende vinte e sete osso e mais de vinte articulações, enquanto que a sua ação envolve o uso de trinta e três músculos diferentes.

Todos os movimentos da mão, segundo os mesmos autores, podem ser divididos em dois grupos principais:

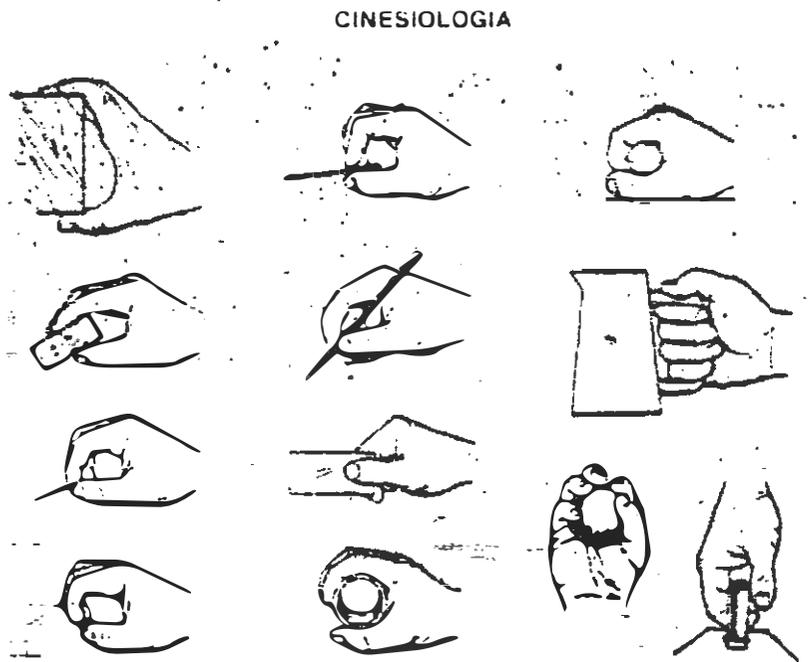
- 1) Movimentos de Preensão, nos quais o objeto é seguro e sustentado, total ou parcialmente dentro da mão;
- 2) Movimentos sem preensão, nos quais os objetos são manipulados mediante impulsão ou levantamento.

Os movimentos de preensão podem ser subdivididos, segundo eles, por sua vez, em:

- a) Garra de Potência, na qual o objeto é pinçado entre os dedos parcialmente flexionados e a palma da mão, com uma contrapressão aplicada pelo polegar situado mais ou menos no mesmo plano da palma da mão;

b) Garra de preensão, na qual o objeto é comprimido entre os dedos e o polegar em oposição. A posição do polegar apresenta uma diferença fundamental, nas duas garras de preensão.

Uma análise mais detalhada dos diversos tipos de preensão estão no desenho a seguir:



Exemplo: Doze tipos básicos de Preensão. (Rasch, Burke; Cinesiologia e Anatomia Aplicada, pág. 254).

Rasch e Burke (1977) consideram o mecanismo de movimentação dos dedos como algo que não pode ser explicado racionalmente, se forem apenas consideradas as inserções ósseas diretas da musculatura dos dedos. Torna-se necessário compreender as complexas ramificações tendinosas altamente especializadas.

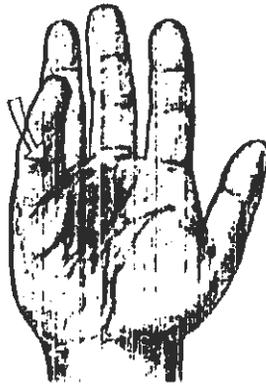
Portanto, na análise dos movimentos digitais, podemos classificar, segundo Gardner e Osburn (1980), as seguintes possibilidades:

a) Flexão digital; b) Extensão digital; c) Adução digital; d) Abdução digital e, e) Ações Especiais.

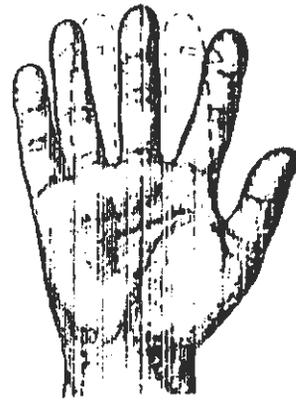
Num simples movimento de fechar e abrir as mãos estamos trabalhando flexão e extensão dos dedos. Os movimentos de Adução, Abdução e Ações especiais, estarão exemplificados abaixo:



1) Adução



2) Ações Especiais



3) Abdução

A análise dos movimentos do polegar merecem atenção especial.

Rasch e Burke estabelecem a importância do polegar como dedo completamente independente, com movimentos exclusivos.

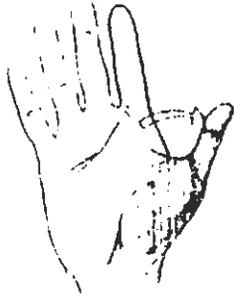
"Vale a pena lembrar que os peritos em seguros por acidente, calculam o valor do polegar como sendo metade do valor de toda a mão. Sua utilidade se deve, em grande parte, à sua oposição em relação aos demais dedos e a conseqüente capacidade de preensão e sustentação dos objetos entre eles (pág. 253)."

Portanto, a capacidade digital do polegar, segundo os autores citados, pode gerar os seguintes movimentos:

a) Flexão, b) Extensão, c) Abdução, d) Adução, e) Oposição e, f) Rotação.



Flexão



Extensão

Abdução
Adução

Oposição

Exemplo: Gardner-Osburn, Anatomia do Corpo Humano, pág. 208.

Quando relacionamos os movimentos do rasgueado com a classificação técnica dos movimentos digitais, podemos admitir que realizamos com os dedos da mão direita do violinista, os seguintes movimentos:

- 1) Com o polegar - Flexão, Extensão, Abdução, Adução e Oposição.
- 2) Demais dedos - Extensão Completa, Flexão, Adução Parcial e Abdução Parcial.

Em relação aos movimentos da mão (direita), concluímos que no momento inicial de "ataque", para início do movimento do Rasgueado, formatamos a mão direita, estabelecendo um movimento de preensão do tipo "Garra de Potência".

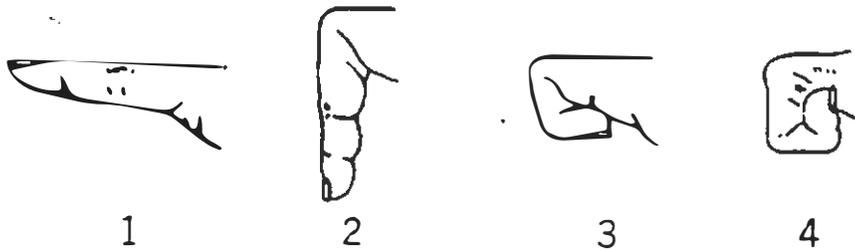
Podemos concluir, também, que a técnica do Rasgueado trabalha os principais movimentos dos dedos da mão direita do violinista. Quanto aos movimentos das mãos, estabelecemos que o movimento de preensão executado no exercício do Rasgueado chamado "Garra de Potência", faz parte do primeiro grupo de classificação dos movimentos. O segundo grupo, que complementa o restante das possibilidades do movimento de preensão, é realizado pelo violonista no exercício normal das atividades de execução. O esforço muscular despendido no tocar o instrumento, com o objetivo do aproveitamento máximo da sonoridade acústica do mesmo, proporciona o movimento de preensão, denominado "Garra de Preensão".

Portanto, com a introdução do estudo da técnica do Rasgueado, o violinista estará complementando toda a carga de exercícios necessários para o amplo desenvolvimento dos movimentos e musculatura da mão direita.

11.2 - RECUPERAÇÃO, REVIGORAMENTO E AMPLIAÇÃO DO TÔNUS MUSCULAR (FISIOTERAPIA)

Rasch e Burke (1977), analisam os principais movimentos dos dedos em quatro posições específicas, detalhando as funções e os movimentos articulares (Fig. abaixo).

Fig. 12-11 Quatro posições básicas do dedo. 1, Extensão completa. Extensão metacarpofalângica, extensão interfalângica. 2, Posição lumbrical. Flexão metacarpofalângica, extensão interfalângica. 3, Gancho. Extensão metacarpofalângica, flexão interfalângica. 4, Flexão completa. Flexão metacarpofalângica, flexão interfalângica. Nas posições 1 e 2, os lumbricais estão contraídos; nas posições 3 e 4 estão relaxados. Os interósseos contraem ativamente em 2 e contribuem na flexão metacarpofalângica na posição 4, porque estão sob estímulo passivo (Segundo Stack³).



(Rasch e Burke - Cinesiologia e Anatomia Aplicada; pág. 252).

Portanto, na análise dos movimentos do Rasgueado, constatamos que a capacidade de articulação dos dedos quase atinge o seu nível máximo, e o trabalho de flexão e extensão dos dedos incentiva as articulações e tendões, ajudando a musculatura e conseqüentemente o revigoramento e a ampliação do tônus muscular.

Como fundamentação desta tendência, acompanhamos de perto o trabalho desenvolvido pelo centro de cirurgia e reabilitação das mãos, tradicionalmente conhecido como "SOS MÃO", localizado no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, e cujas especialidades são:

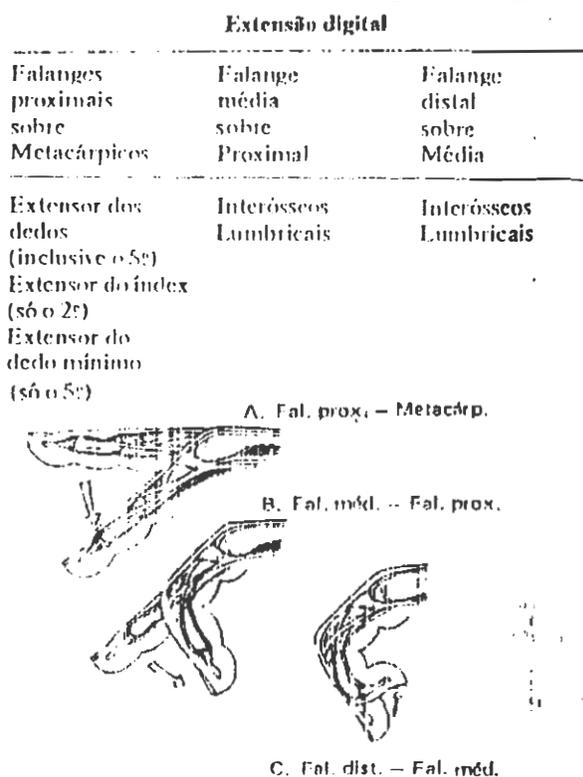
- 1) Cirurgia da mão
- 2) Cirurgia dos nervos periféricos
- 3) Micro-cirurgia reconstrutiva
- 4) Fisioterapia Especializada.

Além dos recursos para eventuais cirurgias emergenciais ou não, o "SOS MÃO", conta com duas terapeutas especializadas na reabilitação de pacientes com diversos problemas nas mãos, provenientes de queimaduras, fraturas ou problemas diversos de articulação e nos tendões.

Ao ser entrevistado como um dos principais especialistas, o cirurgião Dr. Pedro Bijos recomendou prontamente as terapeutas das mãos Dulce Helena Valle Leahy e Maria Emmy Sigiliano Gomes, especializadas em terapia das mãos, para responderem a qualquer indagação sobre o uso específico do instrumento violão, como alternativa de tratamento e auxílio na recuperação de pacientes.

Visitando o consultório onde realizam-se os diversos tratamentos terapêuticos, observou-se que alguns pacientes usam o violão sob orientação e supervisão específicas. Aproveitou-se a ocasião para expor a técnica do Rasgueado, indagando quais os benefícios estabelecidos com a prática dos relativos movimentos da mão direita. Como terapia, o efeito da prática contínua do Rasgueado, segundo as terapeutas entrevistadas, contribuirá:

1) Para trabalhar movimentos de extensão digital; (Fig. abaixo).



(Gardner-Osburn, Anatomia do Corpo Humano, 1980).

2) Como complementação de técnicas específicas de recuperação do movimento dos dedos (Fig. abaixo).

TECHNIQUE : kinésithérapie.

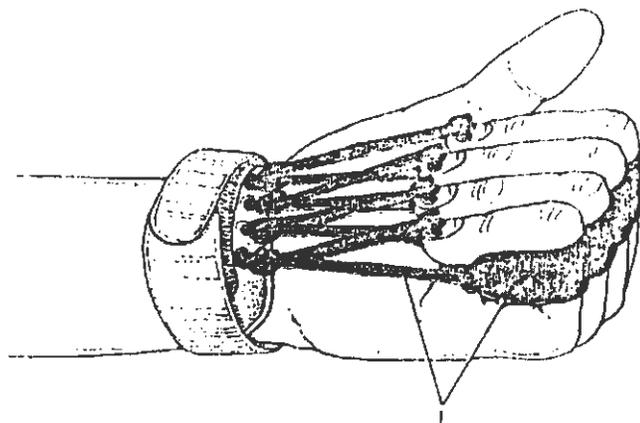
1. *Travail actif* sans résistance en flexion.

2. *Exercices de glissement différentiel* tendineux types (cf. schémas Mackin-Hunter).



(Georges Frère - La Main Traumatique; 1990).

O uso das cordas do violão como elemento para gerar resistência, exercitando os movimentos dos dedos, pode ser usado como alternativa de terapia (Fig. abaixo).



(Elaine Fess - Hand Splinting; 1989).

Obs.: Os elásticos criam a necessária resistência; no movimento do Rasgueado as cordas do violão geram resistência e o conseqüente efeito terapêutico.

3) Trabalhar o alongamento dos dedos.

Torna-se necessário esclarecer a necessidade de usar o Rasgueado lentamente, forçando o final do movimento, e conseqüentemente equilibrar o excesso de preensão realizados nos movimentos básicos utilizados normalmente pelo violinista, desenvolvendo a extensão e alongamento dos dedos.

A contribuição dos movimentos similares aos do Rasgueado, no trabalho de recuperação das mãos, observados na clínica SOS, evidencia a importância da adoção dessa técnica na formação do violonista. Os benefícios mais imediatos seria a ampliação do tônus muscular da mão direita e a ampliação da sonoridade do instrumento.

No entanto, é necessário alertar para os efeitos nocivos da prática excessiva dos Rasgueados, com o objetivo de conquistas em tempo reduzido. Uma das maiores preocupações dos fisioterapeutas ou terapeutas das mãos, são os efeitos da "LER" (Lesões por Esforços Repetitivos), ou seja, inflamações dos músculos, tendões e nervos dos membros superiores, geralmente curáveis, que causam dor, perda de força, inchaço e declínio da performance no trabalho. Esses problemas ocorrem principalmente nos violonistas que, obcecados pelos resultados a curto prazo, exageram na dosagem diária. Durante o estudo dos Rasgueados, é necessária atenção aos riscos que conduzem a práticas contínuas, sem intervalos bem administrados. Deve-se observar, ainda, a reação individual de cada estudante, na busca de obter aplicação e dosagem compatíveis com a resistência de cada um, objetivando aprimorar sua capacidade técnica e não gerar futuros problemas médicos.

OBSERVAÇÕES COMPLEMENTARES

Uma das grandes dificuldades que encontramos no desenvolvimento técnico do violão é a construção de uma sonoridade clara, precisa e com volume suficiente para que possamos perceber todas as possibilidades de dinâmica na execução do intérprete. Contrário a instrumentos como o piano, em que o instrumentista realiza o ato de tocar com a lei da gravidade ao seu favor, o violonista precisa arrancar do instrumento, por melhor e mais sofisticado que seja, a sua sonoridade embutida. Com movimentos de força e agilidade contrários à gravidade, somados as dificuldades estruturais encontradas no instrumento para geração do som, o violonista necessita de um preparo técnico-muscular intenso, para suportar as dinâmicas fortes e prolongadas. Horas de dedicação e estudo específico tornam-se necessárias, unindo força com a tentativa de manter os movimentos da mão em níveis aceitáveis de contração.

Quando a contração muscular ultrapassa os limites considerados básicos, futuros problemas musculares e nos tendões poderão interromper o ciclo normal de estudos, o que por muitas vezes atinge músicos profissionais já experimentados, mas com pouco conhecimento quanto à dosagem exata dos exercícios que complementam o seu preparo técnico diário.

O desenvolvimento do tônus muscular irá refletir no aumento da capacidade do violonista em conseguir um nível de sonoridade suficiente para explorar as potencialidades acústicas do seu instrumento.

Uma alternativa eficaz para o desenvolvimento dos tendões e articulações dos dedos, e conseqüentemente do tônus muscular é o estudo da técnica dos Rasgueados, considerada como elemento fundamental da escola Flamenca.

CONCLUSÕES FINAIS

Durante muitos anos, as escolas populares permaneceram na marginalidade, com os padrões considerados eruditos ditando a última palavra em metodologia. Devido à abertura existente hoje, podemos enxergar o papel extraordinário das escolas populares e seus procedimentos técnicos desenvolvidos por praticantes efetivos, músicos intuitivos e nem por isso diminuídos em seu valor.

O Flamenco torna-se apenas um exemplo a mais para nós brasileiros. Tanto para os flamencos quanto para nosso violonistas chorões, a presença do canto e da dança é muito importante. Igualmente aos quintais dos nosso subúrbios, famílias espanholas reúnem-se para tocar, dançar e cantar ao som dos violões, instrumento catalizador da emoção desses dois povos. Existe tanto no Choro quanto no Flamenco, uma comunhão muito grande entre a música, o canto, e a dança. No outro extremo estaria o intérprete erudito, que de uma maneira geral está tão distanciado das danças e dos cantos por ele interpretados. Aliás, muitas vezes, ele não interpreta, realmente, apenas reproduz interpretações já gravadas e desgastadas. Muitos dos intérpretes clássicos não estão impregnados do espírito das danças quando tocam Sarabandas, Gigas e etc..

Para melhorar a formação técnico-musical do intérprete clássico, sugere-se, a partir deste trabalho, que as escolas adotem, com mais profundidade, o estudo da música popular nacional, incentivando o desapego da instituição da partitura, como única possibilidade de execução musical. Mergulhando no universo musical popular nacional, os estudantes estarão abertos a novos horizontes para a compreensão dos variados matizes na música do seu próprio país de origem, e estabelecimento de semelhanças com o cancionero dos outros países. Vale a pena lembrar que os compositores europeus e brasileiros, através dos séculos, retrataram e recriaram a arte viva das

danças e dos cantos populares, compondo valsas, pavanas, mazurcas, gavotas, minuetos e etc..

A principal contribuição deste trabalho é, pois, ressaltar a importância das escolas populares, tão discriminadas ao longo dos anos. Além disso, buscou-se contribuir, a partir da ênfase nas características técnicas de uma dessas escolas - o Flamenco -, para o desenvolvimento dos violonistas, ressaltando as possibilidades que a técnica do Rasgueado traz a seu desempenho e evidenciando sua não incompatibilidade com a técnica tradicional. As conseqüências do emprego do Rasgueado, desde as primeiras etapas de estudo, na formação do violonista, contribuem, segundo a observação do autor desta pesquisa, para a ampliação do tônus muscular da mão e para a ampliação da sonoridade do instrumento.

Recomenda-se, pois, a realização de pesquisa experimental, com grupos de diversos níveis, com o objetivo de comprovar a eficácia da aplicação da técnica de Rasgueado, de forma a validar a proposta apresentada neste trabalho.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS:

Blow, E. Groves.

DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, VOL. II.

New York: Saint Martin's Press, Inc., 1955.

LO GRAN LIBRO ESPANHOL. Tomo V, págs. 404 e 405

Ed. Espasa Calpe S.A. - Andaluzia, 1970.

Grande Félix.

MEMÓRIA DEL FLAMENCO. Págs. 147 a 150.

Ed. Espassa Calpe S.A., 1984.

López-Chavarri, Eduardo.

MÚSICA POPULAR ESPANHOLA.

Barcelona, Ed. Labor, 1927.

Josep Criville i Bargallo.

HISTÓRIA DE LA MÚSICA ESPANHOLA.

Alianza Editorial, 1983.

Tyler, James.

THE EARLY GUITAR. (A HISTORY AND HANDBOOK)

Oxford University Press - Editora.

Larrea Palacin, Arcadio de.

EL FLAMENCO EN SU RAIZ.

Madrid, Ed. Nacional, 1974.

Rossy, Hipólito.

TEORIA DEL CANTE JONDO.

Barcelona, Credsá, 1966.

De la Penha, Tomás.

ORIGENS DEL FLAMENCO.

Madrid, Ed. Nacional, 1975.

López-Chavarri, Eduardo.

MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA.

Barcelona, Labor, 1927.

Bueno, Virgínia Rita dos Santos.

A CIDADE, ENCONTRO ENTRE O NOMADISMO E O SEDENTARISMO DO POVO CIGANO.

Universidade de São Paulo, 1990.

Larrea Palacin, Arcadio de.

ASPECTOS DE LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA, en *EL FOLCLORE ESPAÑOL.*

Madrid, Instituto Español de Antropología, 1968.

D.E. Pohren.

EL ARTE DEL FLAMENCO.

Sociedad de Estudios Españoles, 1970.

García-Matos, Manuel.

CANTE FLAMENCO: ALGUNOS DE SUS PRESUNTOS ORÍGENES.

en *ANUARIO MUSICAL Nº 5*, 1950.

Martínez-Torner, Eduardo.

"LA CANCIÓN TRADICIONAL ESPAÑOLA", em *FOLCLORE Y COSTUMBRES DE ESPAÑA*, vol. II.

Barcelona, Martín, 1931.

Andrade de Silva, Tomás.

"*SOBRE LOS ORÍGENES DE TREINTA Y TRES CANTES*", en *ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO*.

Hispavox, 1956.

Falla, Manuel de.

EL CANTE JONDO.

Madrid, Ed. Austral, 1972.

Gardner-Osburn.

ANATOMIA DO CORPO HUMANO.

Ed. Atheneu, São Paulo, 1980.

Rasch, Burke.

CINESIOLOGIA E ANATOMIA APLICADA.

Ed. Guanabara Koogan, 5ª edição, 1977.

Frère, George.

LA MAIN TRAUMATIQUE.

Ed. Masson Paris, 1990.

Fess, Elaine.

HAND SPLITTING.

Ed. J B Lippincott Co., 1989.

MÉTODOS DE VIOLÃO:

Arenas, Mário Rodrigues.

LA ESCUELA DE LA GUITARRA - 7 volumes

Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1923.

Pujol, Emílio.

ESCUELA RAZONADA DE LA GUITARRA - 4 volumes

Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1923.

Carcassi, Matteu.

MÉTODO DE VIOLÃO OPUS 59.

Ed. Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1960.

(a primeira edição deste método foi impressa em 1831)

Sávio, Isaías.

COMPLEMENTO DA TÉCNICA VIOLONÍSTICA.

Ed. Musicália S/A Cultura Musical, São Paulo, 1966.

Sávio, Isaías.

ESCOLA MODERNA DO VIOLÃO - Vol. 1 e 2

Exercícios Diários para Velocidade.

Efeitos Violonísticos e modo de execução dos ornamentos musicais.

Ed. Ricordi, São Paulo, 1966.

Técnica Diária de Violão.

Editor Autorizado, São Paulo, 1966.

Soares, Oswaldo.

A ESCOLA DE TÁRREGA. Método Completo de Violão.

Ed. Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1960.

Sor, Fernando.

METHOD FOR THE SPANISH GUITAR.

Ed. Da Capo Press, New York, 1971.

(Traduzido do original por A. Merrick, 1ª edição, 1818)

Aguado, Dionísio.

GRAN METODO COMPLETO PARA GUITARRA.

Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1968.

Giuliani, Mauro.

ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA TÉCNICA GUITARRISTICA. Exercícios de Arpejo.

Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1965.

Carulli, F.

MÉTODO COMPLETO DE GUITARRA.

Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1958.

Santos, Turíbio.

SEGREDOS DO VIOLÃO.

Lumiar Editora, 1992.

MÉTODOS DO FLAMENCO:

Medina, Emílio.

MÉTODO DE GUITARRA FLAMENCA.

Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1958.

Grecos, Juan D.

THE FLAMENCO GUITAR.

Ed. The Heritage Music Press, 1973.

Lansac, José.

LA GUITARRA FLAMENCA.

Ed. Musical Mills Ltda., São Paulo, 1968.

Bobri, Vladimir.

THE SEGOVIA TECHNIQUE.

Collier Books Edition, New York, 1972.

Martin's, Juan.

EL ARTE FLAMENCO DE LA GUITARRA.

United Music Publishers Ltd., London, 1978.

Peña, Paco.

TOQUES FLAMENCOS.

Musical New Services Ltd., London, 1976

Yglesias, Manolo.

EL TOQUE FLAMENCO.

Ed. Barry, Buenos Aires, 1968.

**QUADRO COMPARATIVO DOS PRINCIPAIS
MÉTODOS DE ENSINO DE GUITARRA
(VIOLÃO)**

**TODOS BASEADOS NOS PRINCÍPIOS
TÉCNICOS DA ESCOLA DE TARREGA**

X) Significa que o métodos contém a informação.

-) Significa que o método não contém a informação.

	Método para guitarra espanhola. F. Sor (1778-1839) Ed. 1818	Método Completo de Guitarra F. Carulli (1770-1841) Ed: 1820	Elementos Fundamentales de La Técnica Guitarrística. M. Giuliani (1780-1840) Ed: 1822	Método Completo de Guitarra. D. Aguado (1784-1849) Ed: 1827	Método de Guitarra M. Carcassi (1792-1853) Ed: 1831
1- Construção e Características Técnicas do Instrumento.	X	X	-	X	-
2 - Qualidades Necessárias em uma Guitarra.	X	-	-	X	-
3 - As Cordas: a) Principais Características. b) Qualidades Necessárias. c) Adequação ao Instrumento.	X	-	-	X	X
4 - Afinação Básica do Instrumento.	X	X	-	X	X
5 - Extensão do Instrumento.	X	X	-	X	-
6 - Postura do Guitarrista. As Principais Posições do Instrumentista.	X	-	-	X	-
7 - A Escrita para a Guitarra: Principais Características	X	X	-	X	-
8 - Diapasão.	X	X	-	X	-
9 - Equisono: Sons iguais em cordas distintas. Aplicação e prática.	X	X	-	X	-

	La Escuela de La Guitarra. M. Rodriguez Arenas. (1879-1948) Ed: 1923	A Escola de Tarrega. Oswaldo Soares (1884-1963) Ed: 1932	La Escuela Razonada de La Guitarra. Emilio Pujol (1886-1968) Ed: 1933	Escola Moderna do Violão e Complemento da Técnica Violonística. Isaias Savio (1902-) Ed: 1960	Escuela de La Guitarra e Série Didática para Guitarra. Abel Carlavaro Ed: 1966
1	-	-	X	-	-
2	-	-	X	-	-
3	X	X	X	-	-
4	X	X	X	X	X
5	X	X	X	X	X
6	-	X	X	-	X
7	-	-	X	-	-
8	X	X	X	X	X
9	X	-	X	X	X

10 - Exercícios de Introdução à Leitura e digitação	X	X	-	X	X
11 - Mão Direita: Pulsação e Ataque, com unha e sem unha A Alternativa de escolha dos timbres	X	-	-	X	
12 - Nomenclatura das Mãos: Simbologia Referencial da Mão Direita e Esquerda e sua aplicação no pentagrama.	X	X	X	X	X
13 - Princípios Elementares de Música, Teoria Musical e Solfejo	-	X	-	-	X
14 - Sinais Indicativos de acentuação dinâmica e agógica.	X	X	X	X	X
15 - Introdução e Teoria dos Intervalos.	X	X	X	X	X
16 - Signos, Abreviações e Termos Guitarísticos. Introdução ao estudo das Tablaturas.	-	-	-	-	X

10	X	X	X	X	-
11	-	-	X	X	X
12	X	X	X	X	X
13	X	-	-	X	-
14	X	X	X	-	X
15	X	X	X	-	-
16	X	X	X	-	-

17 - Advertências sobre maneiras diferentes de estudar o instrumento.	X	X	-	X	X
18 - Preparação para as Escalas: Introdução à prática das Escalas.	-	X	-	X	X
19 - Escalas Diatônicas Maiores: Conceituação e Prática	-	X	-	X	X
20 - Escalas Diatônicas menores: Conceituação e Prática.	-	X	-	X	X
21 - Escala Cromática Ascendente e Descendente.	-	X	-	X	-
22 - Progressões cromáticas em cordas imediatas e em cordas distantes.	X	-	-	X	-
23 - Escalas Relativas: menores, melódicas e harmônicas.	X	X	-	X	-
24 - Escalas de Maior Extensão.	X	X	-	X	X
25 - Escalas Maiores e Menores em Terças (3as)	X	X	-	X	X

17	X	X	X	X	X
18	X	-	X	X	X
19	X	-	X	X	X
20	X	-	X	X	X
21	X	X	X	X	X
22	X	-	X	X	X
23	X	-	X	X	X
24	X	X	X	X	X
25	X	X	X	X	X

26 - Escalas Maiores e Menores em Sextas (<i>6as</i>)	X	X	-	X	X
27 - Escalas Maiores, menores e cromáticas para independência e agilidade dos dedos.	X	X	-	X	X
28 - Estudo da Pulsação e Mobilidade do Polegar	X	X	-	X	-
29 - Estudo da Pulsação dos dedos indicador e médio (<i>i - m</i>)	X	X	-	X	-

30 - Estudo de Pulsação dos dedos <i>i</i> e <i>m</i> , em cordas consecutivas e em cordas distantes.	X	X	-	X	-
31 - Estudo da pulsação do anular (exclusivamente)	X	X	-	X	-
32 - Múltiplas combinações de pulsação entre <i>p</i> , <i>i</i> , <i>m</i> , em cordas imediatas e cordas distantes.	X	X	-	X	X

26	X	X	X	X	X
27	X	X	X	-	X
28	X	-	X	X	X
29	X	X	X	X	X

30	X	X	X	-	X
31	X	X	X	-	X
32	X	-	X	X	X

33 - Estudo da pulsação com apoio e sem apoio.	-	-	-	X	-
34 - Estudo da pulsação com apoio e sem apoio, combinados em cordas imediatas e em cordas distantes.	-	-	-	X	-
35 - Prática da Pestana: Introdução.	X	X	-	X	X
36 - Prática da Pestana abrindo a distância entre os dedos	-	-	-	X	-
37 - Prática da Pestana com escalas cromáticas e diatônicas.	-	-	-	-	-
38 - Arpejo Ascendente de três notas (sons).	X	X	X	-	X
39 - Arpejo Descendente de três sons.	X	X	X	-	X
40 - Arpejo Ascendente de quatro sons.	-	X	X	X	X
41 - Arpejo Descendente de quatro sons.	-	X	X	X	X
42 - Arpejo usando as seis cordas.	-	X	X	-	-

33	X	-	X	-	X
34	X	-	X	-	X
35	X	X	X	X	X
36	X	X	X	X	X
37	-	-	X	-	X
38	X	X	X	X	X
39	X	X	X	X	X
40	X	X	X	X	X
41	X	X	X	X	X
42	-	-	X	X	X

43 - Arpejo de três sons. Várias fórmulas combinadas em cordas imediatas e em cordas distantes.	X	X	X	X	-
44 - Arpejos de agilidade usando fórmulas diversas à quatro dedos.	-	-	X	X	-
45 - Arpejos de quatro sons: Várias fórmulas combinadas em cordas imediatas e cordas distantes.	X	X	X	X	-
46 - Arpejos circulares: Várias fórmulas	-	-	X	X	-
47 - Ligados Ascendentes	-	X	-	X	X
48 - Ligados Descendentes	-	X	-	X	X
49 - Ligados combinando Arrastre e Portamento	-	X	X	X	-
50 - Exercícios de ligados para desenvolver força, independência e agilidade da mão esquerda	-	-	-	X	-
51 - Ligados Ascendentes e Descendentes, suas combinações e progressões.	X	X	-	X	X

43	X	X	X	X	X
44	X	-	X	X	X
45	X	X	X	X	X
46	X	X	X	X	X
47	X	X	X	X	X
48	X	X	X	X	X
49	X	X	X	X	X
50	X	X	X	X	X
51	X	X	X	X	X

52 - Ligados Duplos, cruzados, ascendentes e descendentes.	-	X	-	X	-
53 - Acordes: Considerações básicas (sons simultâneos e intervalos harmônicos - dois sons).	-	X	-	X	X
54 - Acordes de três sons.	X	X	-	X	X
55 - Acordes de quatro sons.	-	X	-	X	X
56 - Sincronização de notas simultâneas em duas cordas.	X	X	-	X	X
57 - Intervalos de terça: As Terças na escala do Instrumento	X	X	-	X	X
58 - Intervalos de Sexta: As sextas na escala do Instrumento	X	X	-	X	X
59 - Intervalos de Oitavas e Décimas.	X	X	-	X	X
60 - Intervalos Compostos: Nonas, Décimas primeiras e Décimas terceiras.	-	-	-	-	-
61 - Simultaniedade de movimentos entre dedos de ambas as mãos nos acordes.	X	X	-	X	X

52	X	X	X	X	X
53	X	X	X	-	X
54	X	X	X	X	X
55	X	X	X	X	X
56	X	X	X	-	X
57	X	X	X	X	X
58	X	X	X	X	X
59	X	X	X	X	X
60	-	-	X	X	-
61	X	X	X	X	X

62 - Prática da Festana em acordes.	-	X	-	X	X
63 - Acordes de cinco sons.	-	-	-	-	-
64 - Progressões harmônicas: Harmonias dissonantes, harmonias complexas.	-	-	-	-	-
65 - Harmônicos Naturais	X	X	-	X	X

62	X	X	X	X	X
63	-	-	X	X	X
64	-	-	-	-	-
65	X	X	X	X	X

66 - Afinação em ré (6ª corda)	-	X	-	X	-
67 - Extensão total do diapasão	-	X	-	X	-
68 - Abertura da mão esquerda: Exercícios de mobilidade e abertura.	-	-	-	X	-
69 - Apojaturas simples: ascendentes e descendentes	X	X	-	X	X
70 - Apojatura dupla, deslizada por arrastre.	X	X	-	X	X
71 - Mordentes: asc, desc, simples, duplos e circulares	X	X	-	X	X
72 - Vibrato: Execução, aplicação e exemplos específicos.	X	X	-	X	-
73 - Harmônicos oitavados com pulsação simultânea.	X	X	-	X	-
74 - Ditação: Regras básicas.	X	-	-	X	-
75 - Trêmolo	-	-	-	X	-
76 - Trino, trinado e grupeto.	X	X	-	X	X
77 - Efeitos de sonoridade especial.	X	-	-	X	-
78 - Pizzicato. Produção de sons abafados.	-	-	-	X	-

66	X	X	X	-	X
67	X	X	X	X	X
68	-	-	X	X	X
69	X	X	X	X	X
70	X	X	X	-	-
71	X	X	X	X	X
72	X	-	X	-	X
73	X	X	X	X	X
74	X	X	X	-	X
75	X	-	X	X	X
76	X	X	X	X	X
77	-	X	X	X	-
78	X	X	X	X	X

79 - Campanela	-	-	-	X	-
80 - Rasgueados: técnica e aplicação.	-	-	-	-	-
81 - Tambora	-	-	-	X	X
82 - Sonoridades Imitativas:	X	-	-	X	-
83 - Afições alteradas (scordatura)	-	-	-	X	-
84 - Saltos (mão esquerda)	X	-	-	-	-
85 - Normas Gerais e Conselhos úteis para melhorar a técnica de digitar.	X	-	-	-	-
86 - Expressão e Fraseado.	X	-	-	-	-
87 - Obras e Estudos Complementares da técnica Violonística	X	X	-	X	X
88 - A Guitarra Concertante: Obras de Câmara, Obras para Guitarra e Orquestra.	X	-	-	-	-
89 - Análises e arrajos de obras de autores consagrados.	X	-	-	-	-
90 - Transcrições	X	-	-	X	-

79	X	-	X	X	X
80	-	-	X	X	-
81	X	X	X	X	-
82	-	-	X	-	-
83	-	-	X	-	-
84	X	-	X	-	X
85	-	-	X	-	-
86	X	-	X	-	X
87	X	X	X	-	-
88	-	-	X	-	-
89	-	-	-	-	-
90	X	X	X	-	X