



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada no  
Conservatório Nacional – Escola Artística de Música:  
Introdução das Técnicas de *Campanella* e de *String Inversion*  
no Ensino Básico**

Miguel Novais e Saturnino de Matos

Orientador(es) | Dejan Ivanović

Évora 2022

---

---

---

---

---



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada no  
Conservatório Nacional – Escola Artística de Música:  
Introdução das Técnicas de *Campanella* e de *String Inversion*  
no Ensino Básico**

Miguel Novais e Saturnino de Matos

Orientador(es) | Dejan Ivanović

Évora 2022

---

---

---

---



O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Olga Magalhães (Universidade de Évora)

Vogais | Carlos Damas (Universidade de Évora) (Arguente)  
Dejan Ivanović (Universidade de Évora) (Orientador)

## **Agradecimentos**

*Ao Professor Dr. Dejan Ivanović por todos os ensinamentos e apoio durante estes anos de formação superior, cuja influência me moldou como músico, guitarrista e professor;*

*À Irene pelo contributo essencial para a realização desta investigação, assim como o apoio incondicional durante estes anos;*

*Ao Miguel Camponéz pela amizade, pela ajuda na realização deste relatório, assim como toda a confiança em momentos de maior dúvida;*

*Ao Professor Júlio Guerreiro por me ter recebido como orientando e por tudo o que aprendi sobre guitarra e o ensino da música.*

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada no Conservatório Nacional – Escola Artística de Música: Introdução das Técnicas de *Campanella* e de *String Inversion* no Ensino Básico.**

**Resumo:** O presente relatório contém a descrição do estágio curricular da disciplina de Prática do Ensino Supervisionada, realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, no âmbito da disciplina de guitarra, com alunos de diferentes faixas etárias desde a iniciação 1 ao 8.º grau. A componente de investigação deste mesmo relatório tem como base o estudo das técnicas de *campanella* e *string inversion*. É demonstrada a importância de ambas para a execução de *legato* no instrumento, assim como são abordadas as componentes necessárias para a consequente utilização.

Palavras-chave: Ensino, Guitarra, *Campanella*, *String Inversion*, *Legato*

**Report of Prática de Ensino Supervisionada at the Conservatório Nacional – Escola Artística de Música: Introduction of *Campanella* and *String Inversion* Techniques at Basic Music School Level.**

**Abstract:** This report contains the description of the curricular internship for the Prática do Ensino Supervisionada course held at the Escola de Artística de Música do Conservatório Nacional, within the scope of the guitar discipline, with students of different age groups from initiation I to 8<sup>th</sup> grade. The research component of this same report is based on the study of *campanella* and *string inversion* techniques. The importance of both is demonstrated for the execution of *legato* on this instrument as well as the approach of necessary components for its consequent use is explained.

Key Word: Education, Guitar, *Campanella*, *String Inversion*, *Legato*

## LISTA DE SÍMBOLOS E ABREVIATURAS

***p*** - Dedo polegar da mão direita

***i*** - Dedo indicador da mão direita

***m*** - Dedo médio da mão direita

***a*** - Dedo anelar da mão direita

**1** - Dedo indicador da mão esquerda

**2** - Dedo médio da mão esquerda

**3** - Dedo anelar da mão esquerda

**4** - Dedo mindinho da mão esquerda

① - 1.<sup>a</sup> corda (mi4)

② - 2.<sup>a</sup> corda (si3)

③ - 3.<sup>a</sup> corda (sol3)

④ - 4.<sup>a</sup> corda (ré3)

⑤ - 5.<sup>a</sup> corda (lá2)

⑥ - 6.<sup>a</sup> corda (mi2)

**Bpm** - pulsações por minuto

**EAE** - Ensino Artístico Especializado

**EAMCN** - Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

**MEM** - Mestrado em Ensino de Música

**PES** - Prática de Ensino Supervisionada

## ÍNDICE GERAL

I. PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA .....	1
Introdução.....	1
1. Caraterização da Escola e do Meio Escolar.....	3
1.1. História da EAMCN.....	3
1.2. Projeto Educativo .....	4
1.3. Orientador Cooperante .....	7
2. Curso de Iniciação .....	8
2.1. <i>Elemento e Gesto</i> de Eurico Pereira .....	8
2.2. Primeiras aulas.....	10
2.3. Aluno A .....	13
2.4. Aluno B .....	16
2.5. Aluno C.....	18
2.6. Aluno D .....	20
2.7. Aluno E.....	23
3. Curso Básico .....	25
3.1. Aluno F.....	25
3.2. Aluno G .....	27
3.3. Aluno H .....	30
3.4. Aluno I.....	32
3.5. Aluno J.....	34
4. Curso Secundário.....	38
4.1. Aluno K .....	38
Considerações finais .....	40
II. INTRODUÇÃO DAS TÉCNICAS DE CAMPANELLA E STRING INVERSION NO ENSINO BÁSICO .....	41

5. Estado da Arte.....	41
5.1. Problemática de <i>legato</i> na guitarra .....	42
5.2. Problemática de <i>legato</i> no piano .....	43
5.3. <i>Campanella</i> .....	44
5.3.1. Origem da <i>Campanella</i> .....	44
5.3.2. <i>Campanella</i> como forma de <i>legato</i> .....	46
5.4. <i>String Inversion</i> .....	47
5.5. <i>Campanella</i> através de <i>String Inversion</i> .....	50
6. Comparação de <i>legato</i> entre flauta transversal e guitarra .....	51
6.1. <i>Legato</i> na flauta (intensidade sonora) .....	52
6.2. Execução de notas na mesma corda da guitarra (intensidade sonora).....	53
6.3. <i>Glissando</i> (intensidade sonora).....	54
6.4. <i>Ligados</i> ascendente e descendente (intensidade sonora) .....	56
6.5. <i>Campanella</i> (intensidade sonora) .....	58
6.6. <i>Campanella</i> através de <i>string inversion</i> .....	59
6.7. Resumo da análise dos gráficos representativos da amplitude sonora .....	61
7. Abordagem técnica .....	62
7.1. Mudança de posição .....	62
7.2. Mudança de posição na <i>Campanella</i> e <i>String Inversion</i> .....	65
7.3. Extensão .....	66
7.4. Extensão na técnica de <i>Campanella</i> .....	68
7.5. <i>Damping Technique</i> .....	69
7.6. Utilização e importância da técnica de <i>Damping</i> na <i>Campanella</i> e <i>String inversion</i> .....	75
7.7. Ergonomia e velocidade (Técnica de Arpejo).....	76
7.8. Análise de excertos de obras selecionadas.....	78



7.9. Introdução de <i>Campanella</i> e <i>String Inversion</i> no Ensino Básico (proposta de exercícios).....	81
7.10. Introdução das técnicas de <i>Campanella</i> e <i>String Inversion</i> nas aulas lecionadas das disciplinas PES I e PES II a alunos do Curso Básico de Guitarra. ....	85
Conclusão .....	88
Bibliografia.....	89
Anexo A (Programa do Curso de Viola Dedilhada do EAMNC).....	93
Anexo B ( <i>Torito</i> de J. Zenamon[2002, p.7]).....	108
Anexo C [ <i>A Court Dance</i> de J. Muro (1995, p.43)].....	109
Anexo D [ <i>Sautillante</i> de F. Kleynjans (1989, p.6)].....	110
Anexo E [ <i>Cristal</i> de J. Zenamon (2002, p.2)].....	111
Anexo F [ <i>Hymn</i> de J. Muro (2004, p. 28)].....	112
Anexo G [Representação da notação das notas por oitava segundo Robert Dick (1995, p.8)].....	113
Anexo H (Programa para o 4.º Grau de Guitarra Clássica da Escola de Música do Conservatório de Aveiro Calouste Gulbenkian) .....	114

## Índice de Figuras

Figura n.º 1: Colocação do polegar pousado na 5.ª corda segundo Parkening.....	10
Figura n.º 2: Colocação do polegar da mão esquerda no braço da guitarra. ....	11
Figura n.º 3: Forma dos dedos da mão esquerda na colocação na guitarra.....	12
Figura n.º 4: Colocação dos dedos da mão esquerda na guitarra. ....	12
Figura n.º 5: Formato da mão direita. ....	14
Figura n.º 6: Colocação da mão direita na guitarra.....	14
Figura n.º 7: As três primeiras cordas da guitarra em pauta musical. ....	15
Figura n.º 8: Exercício de antecipação da mão direita. ....	21
Figura n.º 9: <i>Sautillante</i> de F. Kleynjans (comp. n.º 16-20). ....	28
Figura n.º 10: <i>Cristal</i> de J. Zenamon (comp. n.º 1). ....	30
Figura n.º 11: Exercício para melhorar a mudanças de posição entre o 1.º/2.º e o 3.º/4.º compassos do <i>Estudo VI</i> de L. Brouwer.....	34
Figura n.º 12: Representação em pauta musical da afinação na guitarra no período barroco segundo J. Tyler.....	45
Figura n.º 13: Representação em pauta musical de uma possível variação da afinação na guitarra no período barroco segundo J. Tyler.....	46
Figura n.º 14: Melodia através de <i>Campanella</i> .....	47
Figura n.º 15: Exemplos de <i>String Inversion</i> segundo D. Ivanović.....	47
Figura n.º 16: Acordes com <i>String Inversion</i> segundo D. Ivanović.....	48
Figura n.º 17: Movimento melódico ascendente com digitação sem <i>String Inversion</i> .....	48
Figura n.º 18: Movimento melódico ascendente com <i>String Inversion</i> .....	49
Figura n.º 19: <i>Estudo VI</i> de L. Brouwer (comp. n.ºs 22-24).....	49
Figura n.º 20: Notas utilizadas nas gravações.....	51
Figura n.º 21: Articulação de <i>legato</i> na flauta (em dBFS). ....	52
Figura n.º 22: Articulação de <i>legato</i> na flauta (em dBFS) [mudança de nota].....	53
Figura n.º 23: Notas dó4, ré4 e mi4 através do ataque com mão direita (em dBFS).....	53
Figura n.º 24: Notas dó4, ré4 e mi4 (em dBFS) [mudança de nota].....	54
Figura n.º 25: Digitação das notas executadas na mesma corda. ....	54
Figura n.º 26: <i>Legato</i> na guitarra através de <i>glissando</i> (em dBFS).....	55
Figura n.º 27: <i>Legato</i> na guitarra através de <i>glissando</i> (em dBFS) [mudança de nota].....	55
Figura n.º 28: Notas utilizadas na gravação de <i>glissando</i> . ....	55
Figura n.º 29: <i>Legato</i> na guitarra através de <i>ligado</i> ascendente (em dBFS).....	56
Figura n.º 30: <i>Legato</i> na guitarra através de <i>ligado</i> descendente (em dBFS).....	56
Figura n.º 31: <i>Legato</i> na guitarra através de <i>ligado</i> ascendente (em dBFS) [mudança de nota]. ....	57
Figura n.º 32: <i>Legato</i> na guitarra através de <i>ligado</i> descendente (em dBFS) [mudança de nota].....	57
Figura n.º 33: Notas utilizadas na gravação ( <i>ligado</i> ascendente). ....	58
Figura n.º 34: Notas utilizadas na gravação ( <i>ligado</i> descendente).....	58
Figura n.º 35: <i>Legato</i> na guitarra através de <i>Campanella</i> (em dBFS):.....	58
Figura n.º 36: <i>Legato</i> na guitarra através de <i>Campanella</i> (em dBFS) [mudança de nota]. ....	59

Figura n.º 37: Notas utilizadas na gravação ( <i>Campanella</i> ).....	59
Figura n.º 38: Legato na guitarra através de <i>Campanella</i> com <i>String Inversion</i> (em dBFS).....	59
Figura n.º 39: <i>Legato</i> na guitarra através de <i>Campanella</i> (em dBFS) [mudança de nota].....	60
Figura n.º 40: Notas utilizadas na gravação ( <i>Campanella</i> através de <i>String Inversion</i> ).....	60
Figura n.º 41: Mudança de posição por deslocação segundo Carlevaro. ....	63
Figura n.º 42: Mudança de posição com dedo guia (Exerc. n.º 34 de Parkening).....	63
Figura n.º 43: Mudança de posição com dedo guia (Exerc. n.º 34 de Parkening).....	64
Figura n.º 44: Mudança de posição por salto segundo Carlevaro. ....	64
Figura n.º 45: Exercício n.º 34 de Parkening (mudança de posição por salto).....	65
Figura n.º 46: Escala de Lá menor melódica.....	65
Figura n.º 47: Exemplo de uma frase musical.....	66
Figura n.º 48: Execução da frase musical através de <i>Campanella</i> e mudanças de posição.....	66
Figura n.º 49: Posição normal segundo Parkening.....	66
Figura n.º 50: Dedos n.º 1 e 2 em posição normal/extensão.....	68
Figura n.º 51: Notas sol#3, lá3 e si3 com digitação de <i>Campanella</i> .....	68
Figura n.º 52: Posição das notas sol# e lá no braço da guitarra em cordas diferentes.....	69
Figura n.º 53: Excerto do <i>Op. 38 n.º 22</i> de N. Coste (polegar como apagador direto).....	70
Figura n.º 54: Excerto do <i>Op. 38 n.º 22</i> de N. Coste (com a sinalética de <i>damping</i> ).....	70
Figura n.º 55: Notas mi2 e lá2 representadas em pauta musical segundo Parkening.....	71
Figura n.º 56: Técnica de <i>damping</i> com preparação do polegar segundo D. Russell.....	71
Figura n.º 57: Excerto do <i>Op. 31 n.º 20</i> de F. Sor (p, m e i como apagadores diretos).....	71
Figura n.º 58: Excerto do <i>Op. 31 n.º 20</i> de F. Sor (com a sinalética de <i>damping</i> ).....	72
Figura n.º 59: Excerto do <i>Preludio n.º 3</i> de Carlevaro (polegar como apagador indireto).....	72
Figura n.º 60: Excerto do <i>Preludio n.º 3</i> de Carlevaro (com a sinalética de <i>damping</i> ).....	73
Figura n.º 61: Excerto do <i>Preludio n.º 3</i> de Carlevaro ( <i>damping</i> indireto com a, m e i).....	73
Figura n.º 62: Excerto de <i>Espanoleta</i> de G. Sanz ( <i>damping</i> da mão esquerda).....	74
Figura n.º 63: Excerto da <i>Sarabanda BWV 1002</i> de J.S. Bach/ Segovia (apagadores indiretos, inclusão da indicação de <i>damping</i> ).....	74
Figura n.º 64: Melodia com digitação para uma <i>Campanella</i> .....	75
Figura n.º 65: Melodia com digitação para uma <i>Campanella</i> (com sinalética de <i>damping</i> ).....	75
Figura n.º 66: <i>Campanella</i> utilizando técnica de arpejo na mão direita.....	76
Figura n.º 67: <i>Variações op. 107</i> de M. Giuliani (VI.ª variação, comp. n.º 19).....	77
Figura n.º 68: <i>Prélude BWV 1007</i> (comp. n.º 29-30, arr. H. Käppel).....	78
Figura n.º 69: Comp. n.º 8-9 da <i>Gallarda</i> de Sanz (proposta de digitação com <i>Campanella</i> para guitarra barroca).....	78
Figura n.º 70: Comp. n.º 8-9 da <i>Gallarda</i> de G. Sanz, (proposta de digitação com <i>Campanella</i> ).....	79
Figura n.º 71: <i>Dance of the Forest Ghosts</i> de K. Vassiliev (comp. n.º 40) [ <i>Campanella</i> com extensão e mudança de posição por salto].....	79
Figura n.º 72: <i>Espiral Eterna</i> de L. Brouwer (excerto).....	80
Figura n.º 73: Exercício n.º 1.....	82

Figura n.º 74: Exercício n.º 2.....	82
Figura n.º 75: Exercício n.º 3.....	82
Figura n.º 76: Exercício n.º 4.....	83
Figura n.º 77: Exercício n.º 5.....	83
Figura n.º 78: Exercício n.º 6.....	83
Figura n.º 79: Exercício n.º 7.....	83
Figura n.º 80: Exercício n.º 8.....	84
Figura n.º 81: Exercício n.º 9.....	84
Figura n.º 82: Exercício n.º 10.....	84
Figura n.º 83: Exercício n.º 11.....	84
Figura n.º 84: Exercício n.º 12.....	84
Figura n.º 85: Exercício n.º 13.....	85
Figura n.º 86: Escala de Lá Maior com recurso às <i>Campanellas</i> .....	86
Figura n.º 87: Escala de Sol Maior com recurso às <i>Campanellas</i> .....	87

## Índice de Quadros

Tabela n.º 1: Número de alunos (geral e de guitarra) por nível de Ensino e Regime (2017/18) .....	6
Tabela n.º 2: Alunos do Curso de Iniciação da classe do prof. J. Guerreiro (2017/18).....	8
Tabela n.º 3: Elementos abordados com o aluno A .....	15
Tabela n.º 4: Elementos abordados com o aluno B.....	17
Tabela n.º 5: Elementos abordados com o aluno C .....	19
Tabela n.º 6: Elementos abordados com o aluno E.....	22
Tabela n.º 7: Elementos abordados com o aluno E.....	24
Tabela n.º 8: Repertório do aluno F.....	26
Tabela n.º 9: Repertório do aluno G.....	28
Tabela n.º 10: Repertório do aluno H .....	31
Tabela n.º 11: Repertório do aluno I .....	32
Tabela n.º 12: Repertório do aluno J.....	34
Tabela n.º 13: Repertório do aluno K.....	39
Tabela n.º 14: Resumo das observações obtidas através da análise dos gráficos.....	61

# I. PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

## Introdução

O presente Relatório é elaborado no âmbito das unidades curriculares de Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM) I e II do Mestrado em Ensino de Música (MEM) da Universidade de Évora. A disciplina tem uma componente de estágio curricular que, por sua vez, foi realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), em Lisboa, sob orientação de prof. Júlio Guerreiro, professor cooperante.

As disciplinas acima referidas contemplam um total de 297 horas de aulas assistidas, aulas lecionadas e atividades não letivas, integradas no âmbito da disciplina de guitarra e divididas pela PESEVM I (85 horas) e PESEVM II (212 horas). Estas disciplinas têm uma elevada importância dentro do Curso de MEM, oferecendo uma oportunidade de observar e aprender, bem como colocar em prática os conhecimentos adquiridos sob orientação do professor J. Guerreiro, orientador cooperante, e do Professor Doutor Dejan Ivanović, professor orientador das disciplinas PES I e II. Este Relatório contém uma caracterização da EAMCN, considerando como fundamental a sua história, a sua influência e importância para a cidade de Lisboa, assim como para o desenvolvimento da música e do ensino da música em todo o país. É, também, relevante apresentar o contexto em que está inserida a escola no ano letivo 2017/2018 e dos alunos que a frequentam. Os alunos cujas aulas foram observadas durante o referido ano letivo estão neste Relatório identificados pelas letras A, B, C, D, E, F, G, H, I, J e K, de modo a evitar a sua exposição. O período das aulas assistidas no estágio foi iniciado a 19 de outubro de 2017, não tendo sido possível assim acompanhar a atividade pedagógica desde o início do ano letivo. O estágio foi terminado no dia 15 de junho de 2018. A descrição pormenorizada dos alunos no contexto da aula de guitarra e o seu desenvolvimento durante todo o ano letivo são partes fundamentais deste Relatório, assim como as ferramentas encontradas para o diagnóstico e resolução de problemas técnico-interpretativos que surgem desde os alunos do Curso de Iniciação até aos alunos de 8.º grau.

Na segunda parte deste Relatório, é realizada uma investigação sob o tema de Introdução das técnicas de *Campanella* e *String Inversion* no Ensino Básico. Dado o facto de os mencionados elementos não serem recorrentes nos materiais didáticos dedicados ao ensino do instrumento, e dada a escassez de informação genérica sobre as temáticas neste contexto, esta investigação possuiu uma exaustiva recolha bibliográfica ligada aos dois mencionados elementos técnico-interpretativos, para que se possa iniciar o processo de uma perceção mais clara da *Campanella* e *String Inversion*, bem como a sua abordagem no ensino da guitarra. Ambos os elementos são

utilizados com frequência por qualquer guitarrista, tendo uma especial relevância na produção da articulação de *legato*, elemento cuja execução na guitarra pode ser particularmente desafiante, dada a natureza acústica peculiar deste instrumento. Os dois referidos elementos apresentam uma combinação de problemas que podem ser desafiantes para os alunos do Ensino Básico de guitarra. Tendo esse facto em conta, a presente investigação pretende demonstrar que a abordagem das técnicas de *Campanella* e *String Inversion* pode melhorar significativamente a interpretação de uma obra por parte do aluno do Curso Básico de guitarra, bem como aprofundar o conhecimento das capacidades técnico-interpretativas do seu instrumento.

Outra metodologia utilizada foi a recolha de excertos sonoros de um instrumento de sopro — neste caso a flauta transversal — a executar a articulação de *legato*. Os mencionados excertos foram transformados em gráficos de ondas sonoras para que se possa perceber visualmente qual seria a representação ideal do *legato* nos referidos gráficos. Este exemplo servirá de base para uma comparação com diferentes elementos da técnica de guitarra, para que se possa entender qual destes se aproxima mais à articulação de *legato*, aqui proposta como ideal (devido ao fluxo de ar contínuo que permite que não haja interrupções nas mudanças de notas). Na terceira parte desta investigação serão analisados excertos de obras onde as técnicas de *Campanella* e de *String Inversion* são utilizadas ou cuja aplicação é recomendável. Serão também propostos exercícios para diferentes níveis do ensino da guitarra, onde se poderá começar a estudar e compreender ambos os elementos técnico-interpretativos.

# 1. Caracterização da Escola e do Meio Escolar

## 1.1. História da EAMCN<sup>1</sup>

A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional surge em 1835 com o nome Conservatório de Música, sendo o seu objetivo formar músicos fora do contexto religioso. Este foi um projeto encabeçado por João Domingos Bomtempo (pianista, compositor e pedagogo), uma das referências da música em Portugal nos séc.s XVIII e XIX. As dificuldades encontradas durante o primeiro ano de existência levaram à incorporação do Conservatório no Conservatório Geral de Arte Dramática, em 1836. Este era um projeto de Almeida Garrett que englobava três escolas artísticas: Escola de Tetro e Declamação, Escola de Mímica e Dança e a Escola de Música. Em janeiro de 1837, a Escola de Música inicia o seu funcionamento no Convento dos Caetanos, local onde se manteve até 2018. Mesmo com a incorporação no Conservatório Geral de Artes Dramáticas, as dificuldades, nomeadamente a nível financeiro, mantiveram-se. Perante este cenário, Bomtempo fez uma solicitação a D. Maria II para obter proteção régia, levando a que o seu marido, D. Fernando II — também conhecido como Rei Artista — fosse designado presidente honorário do Conservatório e seu protetor. Nesse mesmo ano, foi alterada a nomenclatura para Conservatório Real de Lisboa. O salão nobre deste edifício apenas foi concluído em 1892, não dispondo, até então, de uma sala de concertos apropriada, sendo que algumas apresentações ao público eram realizadas inclusivamente fora da Escola. Até 1901, os estatutos e planos de estudo sofreram poucas alterações. Contudo, nesse mesmo ano, Augusto Machado, subdiretor do Conservatório, aplica uma reforma com o objetivo de atualizar os referidos estatutos e planos de estudo, estando aqui também englobado o repertório dos instrumentos. Em 1910, após a proclamação da República, a instituição passa a intitular-se de Conservatório Nacional de Lisboa, tendo Vianna da Motta como diretor e Luís de Freitas Branco com subdiretor da secção de música, em 1919. Começa a surgir neste momento uma nova reforma ao nível do ensino da música que se estendeu à introdução de novas disciplinas, como Cultura geral ou Ciências Musicais. Neste período houve um substancial aumento do número de alunos. Sob a mesma direção, na década de 1930, houve uma redução orçamental que levou a uma nova diminuição do número de disciplinas e conseqüente diminuição do número de alunos. Neste período, o referido estabelecimento de ensino foi designado como Conservatório Nacional, passando a ter apenas duas secções: Música e Teatro (que por sua vez tinha a subsecção de Dança).

O compositor e maestro Ivo Cruz, diretor do Conservatório Nacional entre 1938 e 1974, teve um papel fundamental no desenvolvimento da Instituição e também de obras importantes

---

<sup>1</sup> Nota do autor (N.a.): Secção elaborada a partir do texto de Maria José Borges (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, s.d.).

de renovação do edifício. Neste período introduziu-se, ainda, o estudo de instrumentos antigos, como cravo, clavicórdio, viola da gamba, viola d'amor e guitarra hispânica. Em 1971, são integradas no Conservatório Nacional duas outras escolas de artes: Cinema e Educação pela Arte. A dissolução do modelo de várias escolas de diferentes áreas artísticas sob uma única direção é realizada em 1983, o que provocou a independência entre as escolas, dando origem assim à Escola de Música do Conservatório Nacional, que passa a ter apenas o nível de Ensino Básico e Secundário como oferta educativa. Os Polos da Amadora e Sacavém têm origem no ano letivo de 2002/2003. O projeto *Orquestra Geração* teve início em 2008, sendo este uma colaboração com o Sistema Nacional das Orquestras Juvenis e Infantis da Venezuela, tendo como principal objetivo a inclusão social, bem como a introdução do ensino da música a camadas sociais mais desfavorecidas. Devido à falta de condições que o edifício dos Caetanos apresenta neste momento, o Conservatório fez a transição para a Escola Secundária Marquês de Pombal no ano letivo 2018/2019, instalações estas onde irão decorrer todas as atividades letivas do Conservatório enquanto o edifício atual estiver no processo de requalificação.

## 1.2. Projeto Educativo<sup>2</sup>

A seguinte frase define da melhor forma a missão principal da EAMCN: “Qualificar os alunos através de uma sólida formação nas suas múltiplas vertentes, humanística, científica, histórica, ética, ecológica, estética, artística e musical, capacitando-os para uma opção profissional como músicos” (Relatório de Avaliação Interna Anos Letivos 2016/2017 e 2017/2018, s.d., p. 5). Dito isto, os objetivos de dimensão pedagógica são postos da forma seguinte:

Promover a articulação de conteúdos e saberes nas diferentes disciplinas[...], [p]rosseguir o investimento nos cursos de iniciação como aposta válida numa *base da pirâmide* cada vez mais consistente, assentando-se o cumprimento da EAMCN em alicerces progressivamente firmes[...]  
[m]eta-avaliação: otimizar a avaliação interna da EAMCN[...], [a]firmar extramuros a EAMCN e os seus alunos, como escola de referência na formação de jovens músicos, tendo como critérios neste ponto a participação e prémios em concursos, a participação em orquestra e a admissão no ensino superior[...], [i]ncentivar a difusão e partilha de materiais didáticos e práticas que contribuam para a autonomia dos alunos e para a cooperação entre pares[...], [p]romover a qualificação dos professores ao longo da sua vida profissional[...], [o]rientar os alunos para o prosseguimento do estudo da música ou para outra área, quando esta não é a sua opção[...], [s]ensibilizar a comunidade envolvente para a música, de modo a atrair jovens à escola. (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, s.d., pp. 54-59).

---

<sup>2</sup> N.a.: Esta secção é elaborada através da informação presente no Relatório de Avaliação Interna Anos Letivos 2016/2017 e 2017/2018 do EAMCN (Relatório de Avaliação Interna Anos Letivos 2016/2017 e 2017/2018, s.d.).



Os objetivos de dimensão organizacional definem-se conforme apresentado de seguida:

Reforçar a participação da comunidade escolar na vida da instituição[...], [m]elhorar os canais de circulação da informação[...], [g]arantir a plena integração de novos professores e alunos na EAMCN[...], [q]ualificar o pessoal não docente[...], [e] [a]rticular o funcionamento das disciplinas de formação geral e vocacional. (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, s.d., pp. 60,61)

Por outro lado, os objetivos de dimensão física e material são propostos deste modo:

Preservar o património da EAMCN[...], [a]petrechar a escola com equipamentos informáticos, áudio e vídeo[...], [a]dequar progressivamente o espaço físico da escola (sede e polos) às necessidades educativas[...]. (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, s.d., p. 61)

E, para terminar, os objetivos de relação da escola com a comunidade são os seguintes:

Intervir ativamente na vida cultural e musical da cidade de Lisboa, da sua área metropolitana e do país[...], [a] Orquestra Geração, salientando neste ponto as apresentações públicas, concertos e estágios de orquestra[...], [e] [r]eforçar parcerias e protocolos[...]. (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, s.d., pp. 62,63)

Relativamente ao meio envolvente da EAMCN, o local onde decorreram as aulas da Prática do Ensino Supervisionado foi o edifício dos Caetanos, localizado na Rua dos Caetanos (Bairro Alto) em Lisboa. Esta zona é de boa acessibilidade, nomeadamente ao nível de transportes públicos. Os alunos da EAMCN residem maioritariamente dentro da cidade de Lisboa, sendo alguns provenientes de zonas periféricas (ex., Almada). De acordo com o artigo *Ranking das Escolas 2017* (Público, s.d.), presente no Jornal Público (versão *online*), as condições socioeconómicas das famílias dos alunos deste estabelecimento de ensino são das mais favoráveis em Portugal. É preciso salientar, também, que, de acordo com este mesmo artigo, o número médio de anos de escolaridade dos pais dos alunos da EAMCN é superior a 15 anos. Através da referida informação, é possível perceber que uma maioria destes pais frequentou o ensino superior. O facto de haver provas para entrada no Conservatório, em todos os níveis de ensino, permite também que haja uma seleção dos alunos, à partida, com uma maior apetência para o estudo da música, sendo que, nesta Escola de Música, apenas uma pequena percentagem dos alunos consegue entrar para a EAMCN através do concurso local, principalmente quando falamos da entrada para o 1.º ciclo do Ensino Básico.

O número geral de alunos a frequentar a EAMCN, bem como o de alunos a estudar guitarra, especificamente, estão representados na tabela n.º 1<sup>3</sup>, apresentada abaixo:

**Tabela n.º 1: Número de alunos da EAMCN (geral e de guitarra) por Curso e Regime (2017/18).**

<b>Curso</b>	<b>Nº de Alunos</b>	<b>Nº de Alunos de Guitarra</b>
<b>Iniciação</b>	314	18
<b>Ensino Básico</b> (Regime Integrado)	170	5
<b>Ensino Básico</b> (Regime Articulado)	74	6
<b>Ensino Básico</b> (Regime Supletivo)	134	17
<b>Ensino Secundário</b> (Regime Integrado)	72	5
<b>Ensino Secundário</b> (Regime Articulado)	4	0
<b>Ensino Secundário</b> (Regime Supletivo)	156	5
<b>Ensino Profissional</b>	49	1
<b>Total</b>	962	57

<sup>3</sup> N.a: Tabela elaborada a partir dos dados do Relatório de Avaliação Interna de 2016/2017 e 2017/2018 da Escola Artística do Conservatório Nacional (s.d.).

### 1.3. Orientador Cooperante<sup>4</sup>

Licenciado pela Universidade de Lisboa na classe do professor Piñero Nagy e pós-graduado na *Escuela Luthier de Artes Musicales* em Barcelona (orientado pelo professor e guitarrista Ricardo Gallén), Júlio Guerreiro é um dos mais influentes guitarristas no paradigma português da atualidade. Premiado em diversos concursos de guitarra, como o 1.º prémio no *I Concurso Internacional de Guitarra de Sernancelhe*, ou o 1.º prémio no *XXIX Concorso Internazionale di Chitarra Fernando Sor* em Roma, atua regularmente em grupos de música de câmara de referência (*Remix Ensemble*, grupo de música de câmara da Casa da Música, duo de guitarra e canto com Elsa Cortez e o *5G5C*, quinteto de guitarras composto por guitarristas e professores de guitarra de todos os conservatórios públicos de Portugal). Como solista, já se apresentou à frente da Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, Orquestra Filarmónica das Beiras e Orquestra Sinfónica Portuguesa. Realizou concertos em vários países europeus (Espanha, Áustria, Suíça, Alemanha, Inglaterra e Holanda) e gravou para várias estações de rádio e televisão como Antena 2, RTP e WDR (estação de rádio alemã).

---

<sup>4</sup> N.a.: Secção elaborada através da informação no *website* do centro de investigação da Música Portuguesa (Guerreiro, s.d.).

## 2. Curso de Iniciação

O Curso de Iniciação no Conservatório Nacional, destinado a crianças dos 6 aos 9 anos, está dividido em quatro níveis: Iniciação 01, 02, 03 e 04. Cada um dos níveis corresponde ao ano que o aluno frequenta no 1.º ciclo do Ensino Básico, sendo a Iniciação 01 correspondente ao 1.º ano deste ciclo, a Iniciação 02 ao 2.º e assim sucessivamente. Os alunos do Curso de Iniciação observados durante o período de estágio no Conservatório Nacional estão organizados por níveis na seguinte tabela (tabela n.º 2):

**Tabela n.º 2: Alunos do Curso de Iniciação da classe do prof. J. Guerreiro (2017/18).**

Aluno	Nível da iniciação que frequenta
A	01
B	02
C	02
D	04
E	04

Os alunos A, D e E apenas iniciaram a frequência das aulas a partir do dia 13 de dezembro de 2017, tendo sido colocados após provas de admissão que se realizaram quando já decorria o ano letivo em questão. Dois dos alunos estão a ter aulas de guitarra pela primeira vez (A e D). O aluno E já tinha tido aulas do instrumento, mas com abordagens técnico-interpretativas diferentes e menos eficientes das exigidas nas classes de guitarra do Conservatório Nacional. Para estes alunos, o professor orientador cooperante optou por utilizar como material didático o livro *Elemento e Gesto* (2017) de Eurico Pereira, também professor de guitarra no Conservatório Nacional. Esta foi, portanto, a primeira abordagem deste método pelo professor J. Guerreiro em aulas. O facto de não haver um programa específico para este nível de ensino na EAMCN, permite que haja uma maior flexibilidade e adaptabilidade na escolha do repertório para cada aluno. Permite, também, que cada aluno evolua consoante com o seu ritmo.

### 2.1. *Elemento e Gesto* de Eurico Pereira

Como já foi dito, este trabalho didático foi escrito por E. Pereira, guitarrista e professor de guitarra, em 2017. O livro faz parte de uma série didática do autor, do qual ainda só foi editado o primeiro volume. O autor descreve o livro como “[...] exercícios para guitarra que soam bem, ensinando as ideias da criação musical[,] combinadas com os gestos de dedos que as realizam” (Pereira, s.d.), sendo dirigido a crianças a partir dos 6 anos e com conteúdo para dois anos

letivos, segundo o mesmo. No livro encontram-se 376 exercícios dos quais 65 com acompanhamento para o professor, explorando diversas tonalidades, sendo algumas menos usuais na guitarra (Sib maior ou Mib maior). Este Método para guitarra destaca-se pela quantidade de exercícios que cada elemento introduzido tem para ser explorado, com o objetivo de não repetir sempre o mesmo estudo ou exercício para aprimorar um determinado elemento. A constante repetição do material idêntico pode ser desmotivante e possibilitar a criação de erros ou hábitos menos desejáveis, principalmente para crianças e jovens, o principal público alvo deste livro. Assim, com a utilização destes exercícios, há uma constante alternância na forma como cada elemento é introduzido, pondo também a exercício as capacidades de leitura de uma partitura. Vemos como exemplo a introdução das três primeiras cordas soltas. Neste caso, a variedade de exercícios vai desde a repetição simples de cada uma das cordas, até à inclusão destas três cordas no mesmo exercício e com ritmos variados. O Método apresenta 21 exercícios somente para este tipo de elementos. E. Pereira propõe para que os dois primeiros anos da iniciação à guitarra introduzam os seguintes elementos técnico-interpretativos<sup>5</sup>:

- mão direita, dedos *m* e *i*;
- mão esquerda, dedo n.º 2;
- sugestão de introdução de *a*, em alternância com o *m*;
- mão direita, polegar na 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> cordas;
- mão esquerda, dedo n.º 4;
- indicações de dinâmica (*forte* e *piano*, *crescendo* e *decrescendo*);
- mão esquerda, dedos n.ºs 1 e 3;
- compreensão da I.<sup>a</sup> posição;
- introdução da II.<sup>a</sup> posição;
- colocação dos dedos em cada corda (apenas 3 e 4);
- harmónicos na XII.<sup>a</sup> posição;
- *ligados*;
- junção de *p* com *m* e *i* em notas consecutivas;
- dedos da mão direita em simultâneo;
- *rasgueados*.

---

<sup>5</sup> N.a.: Elementos enumerados retirados do livro *Elemento e Gesto* (Pereira, 2017).

## 2.2. Primeiras aulas

Neste ano letivo, os elementos técnicos introduzidos aos alunos de Iniciação que começaram a aprendizagem do instrumento no presente ano letivo são os descritos neste capítulo. O elemento de postura corporal é abordado desde início. O professor pede ao aluno na primeira aula para que se sente na ponta da cadeira, com as costas, pescoço e cabeça direitos e relaxados. A base da posição são os dois pés. O pé esquerdo é colocado pelo professor no pedal, tendo ajustado a sua altura a cada aluno. O aluno deve estar virado para a estante e não para o professor, sendo toda a posição orientada neste sentido. A perna esquerda deve estar perpendicular ao chão, sendo que o joelho ao dobrar deve fazer um ângulo de sensivelmente 90°. Seguidamente, o pé direito é colocado com a planta no chão, paralelo ao pé esquerdo embora com alguma distância do mesmo, dependendo esta do tamanho do aluno e da guitarra. A perna direita deverá ser ajustada à guitarra e, caso seja necessário, fletir ligeiramente para fora.

O próximo passo é a colocação da guitarra, tendo, inicialmente, apenas 3 pontos de contacto com o instrumento: a meio da coxa direita, na coxa esquerda (perto do joelho) e a meio do peito. O seguinte ponto de contacto introduzido é o braço direito, cujo contacto com a guitarra é feito no antebraço, perto do cotovelo. De uma forma geral, a tendência dos alunos foi colocar o cotovelo, mas, ao fazê-lo, o ombro direito fica demasiado baixo, deixando de haver um equilíbrio posicional entre as costas e os ombros. O professor acrescenta ainda o polegar da mão direita, colocado na 5.<sup>a</sup> corda, como um 5.<sup>o</sup> ponto de contacto. É a partir deste ponto que é realizada toda a posição da mão direita e o modo de ataque dos dedos nas cordas. Este ponto de contacto serve, também, como uma referência para a mão direita, e todos os movimentos criados com o ataque nas cordas são minimizados, estabilizando, desta forma, a referida mão e maximizando a eficácia do ataque. A colocação do polegar (*p*) na 5.<sup>a</sup> corda, com o objetivo de dar estabilidade à mão direita, é observado na figura n.º 1:

**Figura n.º 1: Colocação do polegar pousado na 5.<sup>a</sup> corda segundo Parkening.**



**Nota: Hal Leonard Corporation (1999).**

Depois do *p* pousado, é explicado o ataque dos dedos médio (*m*) e indicador (*i*), um de cada vez, e depois, alternadamente, na 1.<sup>a</sup> corda. Este ataque é feito com a técnica de *apoyando*<sup>6</sup>. A colocação do *p* na corda e o facto do ataque inicial com os dedos *m* e *i* serem através de *apoyando*, permitem que haja contacto prolongado com as cordas desde o primeiro momento. Todos estes contactos evitam movimentos desnecessários da mão direita e criam o hábito de utilizar movimentos curtos. O *apoyando* permite também desde o primeiro momento uma presença sonora maior e característica desta técnica, além de um desenvolvimento muscular considerável dos dedos. Após esta introdução, o mesmo movimento é repetido nas 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> cordas, fazendo, neste momento, uma introdução à leitura da pauta musical, com exercícios com apenas as 3 primeiras cordas e o uso rítmico de valores de semínima, mínima e semibreve. Quando consolidados os movimentos alternados dos dedos *m* e *i* da mão direita nas três primeiras cordas, o professor J. Guerreiro dá início à aprendizagem da mão esquerda. O primeiro passo é a colocação do polegar desta mão na parte contrária às cordas do braço da guitarra. O polegar deve estar esticado, de forma relaxada, embora nunca contraído, e é colocado inicialmente paralelo à II.<sup>a</sup> posição (figura n.º 2):

**Figura n.º 2: Colocação do polegar da mão esquerda no braço da guitarra.**



---

<sup>6</sup> N.a.: Christopher Parkening (1999, p. 16) descreve o *apoyando* da seguinte forma: “[...] when the right-hand fingers or thumb strike a string and are brought to rest against the adjacent string [...]”.

Após a percepção da colocação do polegar, o professor explica o formato que a mão deve ter em todos os momentos, utilizando a imagem de uma *garra de gato*<sup>7</sup>, para demonstrar que os dedos devem estar curvados aquando da colocação na corda (figuras n.º 3 e n.º 4):

**Figura n.º 3: Forma dos dedos da mão esquerda na colocação na guitarra.**



**Figura n.º 4: Colocação dos dedos da mão esquerda na guitarra.**



O primeiro dedo da mão esquerda a ser utilizado para pressionar a corda é o dedo n.º 2, na II.ª casa da 3.ª corda. A escolha recai sobre este dedo devido ao facto de, por norma, ser o dedo com mais força de todos os dedos da mão esquerda que são utilizados para exercer pressão sobre as cordas. A 3.ª corda é a escolhida porque, dentro das três cordas já conhecidas pelo aluno, esta é a que tem menos tensão e, por isso, será também mais fácil de pisar. Após a consolidação deste movimento através de diversos exercícios do livro *Elemento e Gesto* (Pereira, 2017), o professor faz a mesma abordagem com os dedos n.os 1, 3 e 4, por esta ordem. Em casos excepcionais, o professor J. Guerreiro opta por abordar primeiro o dedo n.º 4, mas apenas quando o aluno já tem uma capacidade física que o permita. Sendo este o dedo menos habilitado para pisar as cordas numa fase inicial, a aprendizagem da sua movimentação sairá beneficiada com a sua introdução mais precoce. Para além deste fator — como veremos mais à frente — a I.ª posição normal da mão esquerda pode exigir um movimento de distensão dos dedos, que pode

---

<sup>7</sup> N.a.: Esta expressão é utilizada pelo professor cooperante em contexto de aula.



ser evitada com a utilização do dedo n.º 4 no III.º espaço, em detrimento do dedo n.º 3. O material temático, abordado de seguida, é ataque do *p*. O movimento deste dedo é o contrário do aprendido até este momento com os dedos *m* e *i*, a que chamamos de *tirando*<sup>8</sup>. O objetivo desta abordagem deve-se ao facto do ataque do *p* em *apoyando* ser um ataque cujo movimento altera o posicionamento de toda a mão e torna o movimento de retorno à posição natural mais demorado. O livro *Elemento e Gesto* (Pereira, 2017), ao introduzir este movimento, apresenta, também, a articulação de *staccato* neste capítulo. Ao aprender a referida articulação neste momento, facilmente é compreendido o movimento de recuperação do dedo para preparar novo ataque, pois o mesmo deve regressar à corda rapidamente para parar a sua vibração.

Relativamente ao planeamento das aulas dos alunos do Curso de Iniciação, o professor J. Guerreiro começou todas as aulas por afinar a guitarra do aluno. Enquanto afinava, tinha sempre um pequeno diálogo com os alunos acerca de como tinha sido a semana e se e como tinham estudado guitarra. Esta conversa inicial tinha como propósito a criação de um ambiente favorável à aprendizagem e de interação, onde o aluno se sente confortável em participar e colocar todas as questões que surgem ao longo desta. De seguida, os alunos colocam a guitarra em posição, prontos para tocar, enquanto o professor coloca à frente na estante as partituras a serem trabalhadas na aula. Por norma, o trabalho da aula é iniciado através da abordagem de uma obra ou exercício estudado nas aulas anteriores e, quando possível, é realizada a leitura de uma nova obra ou exercício. O objetivo deste plano é começar com algo familiar e que os alunos tenham estudado antes de avançar para algo novo. No final da aula, é elaborada uma curta análise à forma como esta decorreu, indicando o professor, no caderno do aluno ou na partitura, o trabalho que deverá ser efetuado em casa.

### 2.3. Aluno A

O aluno iniciou o seu percurso no Conservatório no final do 1.º período, em dezembro de 2017. O método de ensino e a ordem de introdução dos elementos foram os já descritos na secção 2.2. do presente Relatório. Desde o primeiro momento que o aluno compreendeu a postura da guitarra, colocando-a quase sempre numa posição correta, e quando não ficava bem colocada, corrigia a situação com relativa facilidade.

---

<sup>8</sup> N.a.: Christopher Parkening (1999, p. 17) descreve a técnica de *tirando* da seguinte forma: “When the righthand fingers or thumb strike a string are lifted slightly to avoid hitting the adjacent string [...]”

Ao introduzir a mão direita (figuras n.ºs 5 e 6), o professor J. Guerreiro fala no posicionamento da mão como uma *cabeça de elefante*<sup>9</sup>, onde os dedos *a*, *m* e *i* são a *tromba* e o polegar *os dentes de marfim*:

Figura n.º5: Formato da mão direita.

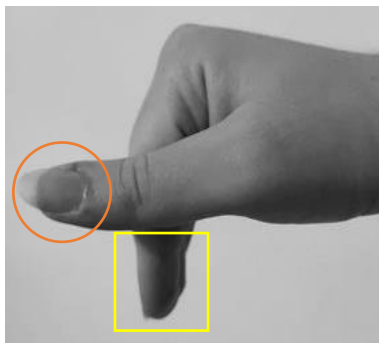
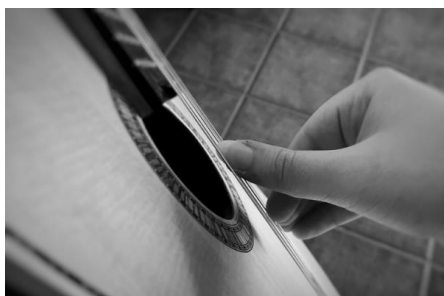


Figura n.º6: Colocação da mão direita na guitarra.



Desta forma, o aluno coloca os dedos *a*, *m* e *i* juntos e o *p* sempre à frente dos restantes dedos (mais à frente no sentido do braço da guitarra) de modo a que o movimento de ataque do polegar não seja no sentido da palma da mão, evitando aqui cruzamento de dedo. O primeiro exercício é executado apenas com a mão direita, mais especificamente com os dedos *m* e *i*. O professor mostra primeiro o movimento do dedo *i* a atacar com *apoyando*, na 1.ª corda, e pede para o aluno imitar o movimento. De seguida, faz-se o mesmo com o dedo *m* e, posteriormente, os dedos médio e indicador, de forma alternada, repetindo este movimento nas três primeiras cordas. Se algum destes movimentos não é compreendido ou executado corretamente, o professor exemplifica o movimento pegando no dedo do aluno e fazendo o movimento com o mesmo. Deste modo, o aluno tem a sensação correta de todo o movimento. Ao mesmo tempo, consegue observar o processo de uma perspetiva mais favorável, vendo o próprio dedo a efetuar o movimento de forma correta. Um dos pontos onde é tomada maior atenção é o movimento das falanges, tentando evitar desde o primeiro momento que estas *dobrem*<sup>10</sup>. Antes de introduzir a

<sup>9</sup> N.a.: Expressão utilizada pelo professor cooperante em aula.

<sup>10</sup> N.a.: Expressão utilizada pelo professor cooperante em contexto de aula.

mão esquerda, é utilizado o já referido livro *Elemento e Gesto* (Pereira, 2017, p. 1-15) para explicar de forma simples a notação musical. Ainda na primeira aula, o professor ensina o posicionamento das notas na pauta musical das três primeiras cordas soltas da guitarra (figura n.º 7), ou seja, as notas mi<sup>4</sup><sup>11</sup>, si<sup>3</sup> e sol<sup>3</sup>:

Figura n.º 7: As três primeiras cordas da guitarra em pauta musical.



É ensinado o significado da pulsação, velocidade e, ainda, três tipos células rítmicas: semínima, mínima e semibreve. Nesta aula, o aluno executou ainda vários exercícios do mesmo livro, sempre acompanhado pelo professor, não demonstrando qualquer dificuldade e percebendo os conteúdos com facilidade. Ao longo do ano, foram introduzidos os seguintes conteúdos técnicos, sempre de acordo com o que foi descrito na secção 2.2 (*Primeiras aulas*): polegar da mão direita e dedos n.ºs 1, 2 e 3 da mão esquerda. Os elementos técnico-interpretativos abordados podem ser observados na tabela n.º 3:

Tabela n.º 3: Elementos abordados com o aluno A.

Elementos técnicos introduzidos			
Mão direita		Mão esquerda	
<i>apoyando</i>		I.ª posição	
Dedos <i>m, i e p</i>		Dedos n.ºs 1, 2 e 3	
Elementos da partitura			
Ritmo	Dinâmica	Notas	Articulação
Semibreve, mínima com ponto, mínima, semínima, colcheia e respetivas pausas	<i>p, mp, mf, f</i>	6 cordas soltas (mi, si, sol ré, lá e mi)	<i>staccato e legato</i>
	Acento	Dó (I.ª posição, 2.ª corda); Lá (II.ª posição, 3.ª corda); Ré (III.ª posição, 2.ª corda).	

A aula lecionada ao aluno A a 11 de janeiro de 2018 foi precisamente a segunda aula de guitarra do aluno e a primeira em que o aluno trouxe o próprio instrumento. Nesta aula voltou a ser explicada a postura corporal e a colocação da mão direita, como exposto no capítulo 2.2, e a utilização alternada dos dedos *m* e *i* nas 3 primeiras cordas. Este último ponto foi o foco

<sup>11</sup> N.a.: A notação utilizada para representar as notas em texto corrente será de acordo com a tabela representada no Anexo G da autoria de Robert Dick (1995, p. 8)

principal da aula, tendo sido executado ainda no início da aula um exercício que consistia em tocar quatro vezes a mesma corda, repetindo este movimento na corda adjacente, começando na primeira corda e terminando na terceira. Este exercício foi repetido nas seguintes aulas lecionadas pelo mestrando ao aluno A. O aluno tinha alguma tendência para manter o pulso da mão direita muito esticado e baixo, quase encostado à guitarra, tendo o mestrando ao longo da aula corrigido inúmeras vezes este posicionamento. Ainda nesta aula foi feita a introdução à leitura musical através do livro já referido *Elemento e Gesto*. Neste momento foi dito pelo aluno que conhecia os elementos presentes na pauta musical por já ter tido aulas de piano, sendo que, por este motivo, toda a compreensão da pauta, leitura musical e consequente aplicação na guitarra demonstrou ser um processo visivelmente simples. Nesta aula foram interpretados pelo aluno A os exercícios n.ºs 2, 3, 4 e 5, sendo que cada um foi primeiro interpretado individualmente e depois em conjunto com o mestrando. O momento de tocar em conjunto com o mestrando foi para o aluno A de muita satisfação e entusiasmo, tendo mantido esta atitude nas restantes aulas. Durante todas as aulas lecionadas pelo mestrando, o aluno demonstrou empenho pela aprendizagem e uma atitude de colaboração para o melhor aproveitamento possível da aula. Sempre com uma atitude de respeito, sentiu-se sempre confortável para colocar todas as dúvidas e questões que surgiam, havendo por isso um ambiente favorável para uma aprendizagem constante e consolidada.

## 2.4. Aluno B

O aluno B iniciou o estudo do instrumento no ano letivo anterior e frequentou neste ano letivo a Iniciação 02. O Método para guitarra, inicialmente utilizado com este aluno, foi *Basic Guitar Tutor* de J. A. Muro (2004). Este Método contém um conjunto de pequenas peças, ordenadas de forma crescente do grau de dificuldade. Os elementos introduzidos vão desde elementos técnicos a elementos interpretativos e notação musical. Algumas das obras deste Método são introduzidas com um pequeno exercício a que o autor intitula de *Headache* (Trad.: dor de cabeça). Na primeira aula assistida, o aluno apresentou a peça *Hymn* (Muro, 2004, p. 28)<sup>12</sup>. As notas da obra estavam decoradas, mas o ritmo não estava bem compreendido. O aluno esperava constantemente as indicações do professor para saber quando deve tocar. Trocava com frequência os dedos, tanto da mão direita como da mão esquerda. Situações como esta foram recorrentes ao longo do ano, sendo que a atitude do aluno durante grande parte das aulas não era propícia à aprendizagem, havendo vários momentos de cada aula onde não colaborava com o professor. Esta atitude perante a disciplina estendia-se ao trabalho efetuado em casa, presumindo que o aluno não tocava no instrumento durante toda a semana, dada a sua situação

---

<sup>12</sup> N.a.: Anexo F.

evidenciada nas aulas da guitarra. O aluno tinha também o hábito de tentar perceber o ritmo e as notas olhando apenas para o professor e evitando sempre que possível a leitura da pauta. Estes hábitos levaram à decisão do professor cooperante, no 2.º período do ano letivo, em alterar o Método utilizado para o já mencionado livro *Elemento e Gesto* de E. Pereira (2017). A principal razão para a alteração do Método foi o facto de este ter uma quantidade maior de exercícios para a fase presente de aprendizagem, podendo, desta forma, exercitar cada elemento técnico-interpretativo durante mais tempo sem ter o risco de haver um cansaço da demasiada repetição do mesmo. Com o objetivo de reforçar tudo o que tinha aprendido, a nível técnico-musical, mas principalmente ao nível de leitura e compreensão da partitura, o novo livro didático começa a ser trabalhado desde o início, reaprendendo todos os elementos estudados até então. A partir deste momento, a evolução foi mais consistente, apesar de o esforço pela aprendizagem não se ter alterado significativamente. Os elementos técnicos bem como os da partitura observam-se na tabela abaixo (Tabela n.º 4):

**Tabela n.º 4: Elementos abordados com o aluno B.**

<b>Elementos técnicos introduzidos</b>			
<b>Mão direita</b>		<b>Mão esquerda</b>	
<i>apoyando</i>		I.ª posição	
Dedos <i>m</i> e <i>i</i>		Dedos n.ºs 1, 2 e 3	
<b>Elementos da partitura</b>			
<b>Ritmo</b>	<b>Dinâmica</b>	<b>Notas</b>	<b>Articulação</b>
Semibreve, mínima com ponto, mínima, semínima, colcheia e respetivas pausas	<i>p, mp, mf, f</i>	Três primeiras cordas soltas (mi, si, sol)	<i>staccato</i> e <i>legato</i>
	Acento	Dó (I.ª posição, 2.ª corda); Lá (II.ª posição, 3.ª corda); Ré (III.ª posição, 2.ª corda); Fá (I.ª posição, 1.ª corda); Sol (III.ª posição, 1.ª corda).	

A primeira aula lecionada ao aluno B foi a 17 de janeiro de 2018. Na aula anterior tinha sido pedido pelo professor cooperante ao aluno que estudasse os exercícios n.ºs 26, 27 e 28 do livro *Elemento e Gesto* (Pereira, 2017, pp. 17,18). Por este motivo, a aula foi iniciada precisamente por estes exercícios. O facto de não os ter trabalhado em casa desde a última aula, levou a que estes tivessem de ser reaprendidos. A leitura musical era um dos pontos onde o aluno apresentava mais dificuldade e até alguma resistência na sua compreensão, tendo por isso o mestrando dividido cada um dos exercícios em pequenas partes e solfejado cada uma destas em conjunto com o aluno. De seguida o mestrando tocou cada uma destas partes em conjunto com aluno, ao mesmo tempo que ambos solfejavam estes excertos. Só depois o aluno B tocou

cada uma das partes individualmente e, após cada uma das partes compreendida e todas as dificuldades ultrapassadas, foi tocado o exercício completo, sendo neste momento o acompanhamento tocado pelo mestrando. O aluno demonstrou ao longo desta aula dificuldade em manter a guitarra numa posição correta, tendo o mestrando corrigido esta com pequenas instruções como afastar a perna direita, colocar a planta do pé no chão ou recolocando a própria guitarra do aluno na posição correta. O aluno tinha como hábito a utilização repetida do dedo *i* da mão direita, mostrando resistência à aprendizagem da alternância dos dedos *m* e *i*. De forma que o aluno se concentrasse unicamente nesta problemática foi executado o seguinte exercício: foi tocada quatro vezes a 1.<sup>a</sup> corda alternando os dedos *m* e *i* sempre com a mesma pulsação. De seguida foi feito o mesmo na 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> cordas. O objetivo seguinte foi executar todos estes exercícios de seguida, mantendo a pulsação e a alternância dos dedos, acrescentando neste o movimento de mudança de corda em comparação com os anteriores. Este exercício foi trabalhado nas restantes aulas lecionadas pelo mestrando ao aluno B. No final desta aula foi lido em conjunto com o mestrando o exercício n.º 29 (*idem*), tendo sido compreendido e assinalado como trabalho para casa. O aluno B demonstrou ao longo das aulas lecionadas pelo mestrando desinteresse pelo instrumento e pela aula em si. Apesar de cumprir a maioria das tarefas propostas, mostrava sempre pouca vontade em executá-las e pouca ambição na aprendizagem do instrumento. O momento da aula onde o aluno demonstrava maior satisfação era o momento em que tocava em conjunto com o mestrando, algo que também acontecia nas aulas dirigidas pelo professor cooperante.

## 2.5. Aluno C

O aluno C, à semelhança do aluno B, frequentou durante este ano letivo o 2.º ano do Curso de Iniciação, tendo também iniciado o estudo do instrumento no ano letivo interior, com o professor cooperante. Este aluno teve durante todo o ano uma atitude exemplar, tanto na aula — onde aplicava todas as indicações do professor — assim como no trabalho em casa, mostrando todas as semanas progresso e evolução. Desde o primeiro momento, o aluno demonstrou uma postura correta assim como um bom posicionamento de ambas as mãos. À semelhança do trabalho realizado com os outros alunos, o professor introduziu sempre que possível a técnica de antecipação da mão direita no estudo do repertório. Esta técnica era dominada pelo aluno, dentro do grau possível de exigência, tendo em consideração a sua idade e o nível de ensino que frequenta. Porém, em determinadas situações, a referida tecnicidade era utilizada com demasiado zelo, apresentando frequentemente situações onde as figuras rítmicas ficavam bastante irregulares por apagar as notas demasiado cedo com a mão direita. Neste sentido, o professor abordava o tema da articulação de *legato* nas aulas sempre que a situação anterior

descrita acontecia, pedindo para o aluno tocar as notas *mais ligadinhas* (expressão do próprio) e para que o movimento dos dedos da mão direita fosse um pouco mais *largo* (*idem*), para que se possa aumentar o período de vibração da corda. Apesar da utilização necessária da mão esquerda em quase toda a extensão da escala do instrumento, a palma da mão do aluno tinha alguma tendência para se encostar ao braço da guitarra, dificultando a colocação dos dedos. A aprendizagem de uma nova obra é feita através da leitura da partitura, mas também da imitação do professor, sendo ambas essenciais neste processo. A leitura de uma partitura era precisamente um dos elementos nos quais o aluno demonstrava maior dificuldade, mas o seu estudo regular e dedicação no momento de aprendizagem fizeram com que esta dificuldade fosse ultrapassada. Importante também neste processo foi a atitude do encarregado de educação que procurava regularmente falar com o professor cooperante no sentido de perceber como estavam a correr as aulas, como estava a progredir o aluno e também como poderia auxiliar o seu estudo em casa. Esta valorização da disciplina, assim como todo o apoio em casa, foram contributos relevantes para todo o desenvolvimento do aluno. A tabela n.º 5 apresenta os elementos estudados:

**Tabela n.º 5: Elementos abordados com o aluno C.**

<b>Elementos técnicos introduzidos</b>			
<b>Mão direita</b>		<b>Mão esquerda</b>	
<i>apoyando e tirando</i>		I. <sup>a</sup> , II. <sup>a</sup> , III. <sup>a</sup> e IV. <sup>a</sup> posições	
Dedos <i>p</i> , <i>m</i> e <i>i</i> , alternados e em simultâneo		Dedos n.º 1, 2, 3 e 4	
<b>Elementos da partitura</b>			
<b>Ritmo</b>	<b>Dinâmica</b>	<b>Notas</b>	<b>Articulação</b>
Semibreve, mínima com ponto, mínima, semínima, semínima com ponto, colcheia e respetivas pausas	<i>p</i> , <i>mp</i> , <i>mf</i> , <i>f</i>	Três primeiras cordas soltas	<i>staccato</i> e <i>legato</i>
	Acento	Todas as notas pisadas da I. <sup>a</sup> posição; Todas as notas pisadas da 1. <sup>a</sup> e da 2. <sup>a</sup> cordas até à V. <sup>a</sup> posição	

O aluno C teve a primeira aula lecionada pelo mestrando a 11 de janeiro de 2018. Para esta aula o aluno tinha preparado três peças de Juan Antón Muro (1996, pp. 35,36,42), já anteriormente trabalhadas em aula: *The Rag Doll*, *The Flautist* e *Ring Around*. A aula foi iniciada precisamente pela primeira peça, *The Rag Doll*, tendo o mestrando pedido ao aluno para tocar a peça primeiro individualmente e depois em conjunto com o mestrando. Nesta obra e na seguinte, *The Flautist*, que foi abordada em aula da mesma forma que a anterior, não foram detetadas quaisquer dificuldades, destacando aqui para além das facilidades técnicas, a boa compreensão das obras, e a forma como o aluno entende a comunicação entre dois instrumentistas no momento de tocar em conjunto. A maior dificuldade apresentada pelo aluno nesta peça foi a

manutenção do *legato* na melodia, nomeadamente quando tinha notas consecutivas na mesma corda. Esta problemática já tinha sido diagnosticada nas aulas anteriormente observadas, tendo o aluno tendência para antecipar em demasia o regresso dos dedos da mão direita à corda, especialmente os dedos *m* e *i*. Este efeito era particularmente audível em notas mais longas, sendo este o caso das semínimas da melodia na peça *Ring Around*. Para esta problemática foi primeiramente demonstrado ao aluno como deveriam soar as notas ligadas, tocando o mestrando inúmeras vezes a 1.<sup>a</sup> corda solta em *legato*. Aqui, os movimentos dos dedos do mestrando faziam um movimento exageradamente largo como tentativa de contrariar a forma curta que o aluno utilizava e que recorrentemente cortava a melodia. Nesse momento foi pedido ao aluno que tocasse em simultâneo com o mestrando a mesma nota, tendo o aluno prontamente compreendido e executado este exercício na perfeição, imitando o movimento largo dos dedos do mestrando. De seguida foi efetuado um exercício semelhante. O exercício consistia em tocar exatamente a mesma nota, mas desta vez o ritmo executado era o mesmo da melodia do primeiro compasso da peça *Ring Around* (duas colcheias e uma semínima). Neste momento o aluno demonstrou algumas dificuldades, mas ao fim de algumas tentativas efetuou o exercício devidamente. Para o exercício seguinte foi apenas acrescentada utilização do polegar na 4.<sup>a</sup> corda no 1.<sup>o</sup> tempo, algo que o aluno realizou sem dificuldades. Para finalizar esta sequência de exercícios foi tocado o primeiro compasso completo desta mesma peça, ou seja, acrescentando apenas a utilização da mão esquerda comparativamente aos exercícios anteriores. Apesar de continuar a sentir algumas dificuldades em coordenar todos os movimentos, o aluno percebeu o objetivo de todos os exercícios, tendo conseguido efetuar este compasso em *legato*. Apesar desta melhoria, o aluno não assimilou por completo esta temática nesta aula, apresentando ao longo do ano esta dificuldade em todas as obras.

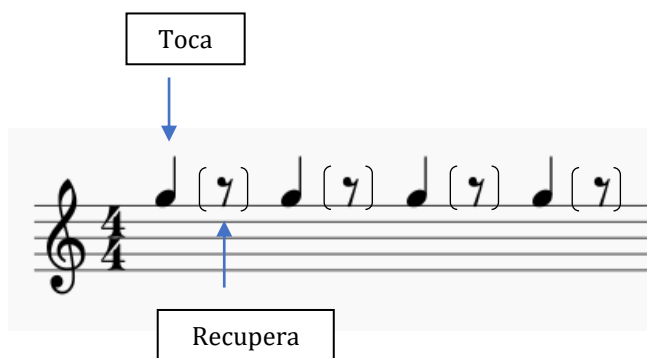
## 2.6. Aluno D

O aluno D iniciou o estudo da guitarra no final do 1.<sup>o</sup> período. A introdução ao instrumento foi realizada de acordo com a informação da secção 2.2 (*Primeiras aulas*). Para a mão direita, e à semelhança do aluno A, o professor cooperante utilizou a imagem mental do *elefante com os seus dentes de marfim* (expressão do próprio) para explicar a postura da mão, com os dedos *a*, *m* e *i*, em conjunto, e polegar à frente deste. Relativamente à técnica de mão direita, o professor cooperante acrescenta ainda que o pulso deve estar *alto* (referindo-se à curvatura do pulso e à distância que este estará das cordas quando comparado com os dedos), para impedir que o aluno coloque os dedos por debaixo da corda e a puxe desta forma (este movimento produz um efeito denominado como *Pizzicato de Bartók*, produzindo um som indesejado neste momento da aprendizagem). O polegar é pousado na 5.<sup>a</sup> corda, para dar apoio à mão, enquanto os dedos *i* e *m* executam as notas nas três primeiras cordas através da técnica de *apoyando*. Neste ponto, o



professor cooperante explica que se deve apenas tocar com o *cantinho do dedo* (expressão do próprio) na corda e que este deve fazer o movimento em direção ao cotovelo. Introduce também neste momento a sensação de pulsação, marcando uma pulsação regular através de batimento de pé no chão e pedindo ao aluno para que execute cada nota em simultâneo com o ruído da batida. De seguida, é apresentado o movimento de recuperação dos dedos (técnica de antecipação por contacto da mão direita), explicando que o dedo retorna à corda após cada ataque. O efeito pretendido neste momento de aprendizagem é representado na figura n.º 8:

Figura n.º 8: Exercício de antecipação da mão direita.



Ainda na primeira aula, o professor cooperante ensina a técnica de *tirando*, explicando que os dedos devem fazer o movimento em direção à palma da mão. Ao longo do ano letivo nunca foi compreendido pelo aluno o método de estudo, assim como o tempo necessário de praticar em casa para o desenvolvimento e assimilação das aprendizagens, tendo havido, inclusivamente, um momento em que se notou uma clara estagnação do aluno, não se verificando, por isso, o progresso como espetável.

Tabela n.º 6: Elementos abordados com o aluno D.

Elementos técnicos introduzidos			
Mão direita		Mão esquerda	
<i>apoyando</i>		I.ª posição	
Dedos <i>p, m e i</i>		Dedos n.ºs 1, 2 e 3	
Elementos da partitura			
Ritmo	Dinâmica	Notas	Articulação
Semibreve, mínima com ponto, mínima, semínima, colcheia e respetivas pausas	<i>p, mp, mf, f</i>	Seis cordas soltas	<i>staccato e legato</i>
	Acento	Dó (I.ª posição, 2.ª corda); Lá (II.ª posição, 3.ª corda); Ré (III.ª posição, 2.ª corda); Fá (I.ª posição, 1.ª corda); Sol (III.ª posição, 1.ª corda).	

Na aula lecionada pelo mestrando ao aluno D a 2 de maio de 2018, foi introduzida a utilização do polegar da mão direita, sendo que até este momento o aluno tocava apenas com os dedos médio e indicador desta mesma mão. Primeiramente foi pedido ao aluno que colocasse os de *m* e *i* pousado com a ponta do dedo nas 1.ª e 2.ª cordas respetivamente. Este movimento tinha como objetivo dar estabilidade à mão direita. De seguida foi demonstrado por parte do mestrando o movimento do dedo *p* ao atacar a corda: o dedo é primeiro colocado em cima da 5.ª corda com a ponta do dedo e acima da posição onde se encontram os dedos *m* e *i*; ao empurrar a corda em direção a estes dois dedos, o dedo *p* volta imediatamente para a corda que acabou de tocar, preparando desta forma um possível novo ataque. Este movimento foi repetido inúmeras vezes, dando ênfase a cada um dos passos. Apenas após terminada a demonstração é pedido ao aluno que repita este movimento. De modo a auxiliar a compreensão total deste elemento, o mestrando manuseou o dedo *p* do aluno, fazendo com este todos os passos descritos anteriormente. Com o objetivo de evitar que o movimento de retorno do dedo *p* à corda torne sempre a nota tocada demasiado curta, é introduzida diferenciação entre as articulações *staccato* e *legato*. Em contexto de aula são chamadas às notas em *staccato* de notas curtas, e às notas em *legato* de notas longas. De seguida foi demonstrado ao aluno, que duas notas podem ter o mesmo valor rítmico, mas durações diferentes: o mestrando bateu com o pé uma pulsação regular e tocou várias notas seguidas (atacando sempre apenas a 5.ª corda como nos exercícios anteriores) com o valor rítmico iguais à mesma pulsação, mas em *staccato* enquanto lhes chamava de notas curtas. Finda a demonstração o aluno imita este mesmo exercício, não demonstrando qualquer dificuldade. Posteriormente foi feita exatamente a mesma demonstração, mas desta vez as notas foram tocadas em *legato*, enquanto o mestrando as apelidava de notas longas. Ao imitar este exercício, o aluno teve alguma dificuldade em evitar

que o dedo regressasse demasiado cedo à corda, mas ao fim de algumas tentativas ficou totalmente compreendido este elemento. O exercício seguinte consistiu numa mesclagem dos anteriores: mantendo a mesma pulsação através do batimento do pé no chão, são intercaladas as notas em *staccato* e em *legato*. Apesar de alguma atrapalhação inicial, este exercício foi concluído com sucesso e teve como objetivo fundamental a interiorização destas duas formas de articulação tanto auditivamente como na prática musical. Assim que o modo de ataque do dedo *p* ficou compreendido e automatizado pelo aluno, seguiu-se a aprendizagem das três cordas soltas mais graves da guitarra na partitura. Para cimentar todos estes elementos foram executados os exercícios n.ºs 52, 53 e 54 do livro *Elemento e Gesto* (Pereira, 2017, pp. 24,25), exercícios que foram efetuados pelo aluno sem qualquer demonstração de dificuldade.

## **2.7. Aluno E**

À semelhança dos alunos A e D, o aluno E também iniciou o seu percurso no EAMCN no final do 1.º período. Ao contrário dos alunos anteriores, este aluno já tinha iniciado o estudo do instrumento numa escola onde não havia Ensino Artístico Especializado. O aluno utilizava um só dedo, tanto na mão direita como na mão esquerda, encostando parte da palma da mão direita no tampo para sentir algum apoio. Não conhecia a notação da pauta musical, sendo que tinha apenas aprendido a ler a notação musical em tablatura. Em termos posturais, apoiava a guitarra na perna direita, ficando deste modo com as costas curvadas no momento de tocar. Relativamente a este aluno, o professor cooperante optou por iniciar o ensino do instrumento desde a postura e colocação das mãos, da mesma forma como está descrito no capítulo 2.2. (*Primeiras Aulas*). Portanto, o Método para guitarra utilizado ao longo do ano foi *Elemento e Gesto* de E. Pereira. Na primeira aula houve uma fácil adoção da nova postura e também uma rápida aprendizagem da colocação da mão direita. O aluno demonstrou, aquando da introdução da mão esquerda, bastante facilidade ao pisar as cordas com qualquer um dos dedos da mão, uma situação rara para alunos desta faixa etária. Ao longo do ano, o aluno teve uma atitude bastante positiva na aula, correspondente com o empenho e estudo em casa, parecendo tudo — desde a técnica do instrumento até à leitura musical — bastante natural e lógico. Todas estas características permitiram uma evolução e progresso neste curto período. A adaptação à nova postura foi um dos pontos de maior foco durante as aulas, tendo o aluno algumas dificuldades em estabilizar e manter a postura correta, movendo a guitarra com frequência. Outro momento que suscitou especial atenção foi a mão direita, nomeadamente a alternância do uso dos dedos *m* e *i*. O aluno vinha da anterior aprendizagem com o hábito de utilizar apenas um dos dedos (indicador) da mão direita na execução do seu repertório. Para uma aprendizagem mais eficaz do movimento de alternância dos dedos, o professor cooperante escrevia por cima de cada nota o dedo da mão direita que deveria ser utilizado, levando assim a que houvesse menos dúvidas

por parte do aluno e recordando-o da importância do referido elemento sempre que olha para a partitura. Os elementos técnico-interpretativos abordados com o aluno E podem ser observados na tabela n.º 7:

**Tabela n.º 7: Elementos abordados com o aluno E.**

<b>Elementos técnicos introduzidos</b>			
<b>Mão direita</b>		<b>Mão esquerda</b>	
<i>apoyando</i>		I.ª posição	
Dedos <i>p, m e i</i>		Dedos n.ºs 1, 2 e 3	
<b>Elementos da partitura</b>			
<b>Ritmo</b>	<b>Dinâmica</b>	<b>Notas</b>	<b>Articulação</b>
Semibreve, mínima com ponto, mínima, semínima, colcheia e respetivas pausas	<i>p, mp, mf, f</i>	Seis cordas soltas	<i>staccato e legato</i>
	Acento	Dó (I.ª posição, 2.ª corda); Lá (II.ª posição, 3.ª corda); Ré (III.ª posição, 2.ª corda); Fá (I.ª posição, 1.ª corda); Sol (III.ª posição, 1.ª corda).	

O aluno E teve a sua primeira aula lecionada pelo mestrando apenas a 11 de abril de 2018. Nesta altura o aluno já estava familiarizado com toda a postura e técnicas basilares da aprendizagem da guitarra. Foi dada nesta e nas seguintes aulas primazia à continuidade do trabalho efetuado até então com o professor cooperante, nomeadamente à aprendizagem das músicas e exercícios do livro *Elemento e Gesto*. A aula foi iniciada com a abordagem do exercício n.º 86, exercício este que havia sido solicitado o estudo em casa pelo professor cooperante, na aula anterior. Este exercício foi executado sem dificuldades visíveis, tendo o aluno demonstrado relativa facilidade na compreensão de todo o texto musical assim como na sua execução técnica. A mesma ordem de trabalhos foi feita com o exercício n.º 87, também selecionado para ser estudado em casa na última aula, sendo a sua execução semelhante ao anterior, sem dificuldades a apontar. Terminada esta parte do plano de aula, deu-se início ao estudo do exercício n.º 88. Este novo exercício apesar de não acrescentar nenhuma nota que o aluno desconhecesse, apresentava uma variabilidade em termos rítmicos e de notas que o tornavam significativamente mais complexo que os até então estudados. Deste modo foi efetuada uma leitura e análise compasso a compasso, tendo o aluno compreendido todo o exercício num curto espaço de tempo. Apesar de não ter conseguido nesta mesma aula executá-lo todo do sem paragens, com o trabalho em casa ultrapassou todas as dificuldades sentidas e apresentou este mesmo exercício na aula seguinte de forma irrepreensível. Ao longo da aula houve alguns momentos para correção da postura corporal, nomeadamente afastando o braço da guitarra do

corpo, sendo este elemento o que mais dificuldade o aluno tinha a manter. As restantes aulas lecionadas foram semelhantes, destacando-se sempre o aluno pela sua capacidade de compreensão e assimilação das instruções dadas assim como rápida reprodução destas.

### **3. Curso Básico**

O Curso Básico do Ensino Especializado da Música (EAE) abrange o período entre o 5.º e o 9.º ano do ensino geral, sendo dividido por graus (do 1.º ao 5.º), respetivamente. O Conservatório Nacional oferece três tipos de regime para o Ensino Básico:

- Integrado;
- Articulado;
- Supletivo.

Os alunos do Regime Integrado frequentam todas as componentes do currículo escolar no mesmo estabelecimento de ensino. No regime articulado, a lecionação das disciplinas das componentes de EAE é assegurada por uma escola de EAE e as restantes componentes por uma escola de ensino geral. No Regime Supletivo, a frequência é restrita à componente de formação artística especializada dos planos de estudo do Curso Básico de Música ou às componentes de formação científica e técnico-artística, no caso do Curso Secundário de Música<sup>13</sup>.

#### **3.1. Aluno F**

O aluno F ingressou na EAMCN no presente ano letivo para frequentar o 1.º grau do 2.º ciclo do Ensino Básico, tendo estudado guitarra noutra instituição no ano letivo anterior. O aluno demonstrou alguns problemas cognitivos refletidos na aprendizagem e, principalmente, na retenção da informação<sup>14</sup>. Este problema reduzia, para além da capacidade de interiorizar os elementos didáticos, a sua capacidade de concentração, bastante variável ao longo de uma aula. Apesar das dificuldades apresentadas, não houve uma adaptação curricular, o que implicou que a escolha de repertório fosse ditada pelo programa da disciplina em vigor. Neste parâmetro, seria certamente benéfico para o aluno se houvesse uma redução do número de obras a serem apresentadas em cada período escolar. De forma a apoiar o aluno, os pais estiveram frequentemente presentes nas aulas, principalmente no início do ano letivo, de forma a ajudar em processos básicos, por ex., o processo de retirar a guitarra do estojo/caixa. Este cuidado e

---

<sup>13</sup> N.a.: A informação presente foi obtida através do website da Agência Nacional para a qualificação e o Ensino Profissional (Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional, s.d.)

<sup>14</sup> N.a.: O problema específico nunca foi referido nem pelo encarregado de educação nem pelo professor cooperante.

interesse dos pais foi determinante para o desenvolvimento do aluno, tendo estes sempre a preocupação de pedir, no final de cada aula, as instruções ao professor cooperante de como poderiam auxiliar o seu educando a estudar em casa. O repertório executado pelo aluno F durante o ano letivo pode ser analisado na tabela n.º 8, apresentada abaixo:

**Tabela n.º 8: Repertório do aluno F.**

Ano letivo 2017/18	
<b>1.º Período</b>	<i>Court Dance</i> de J. Muro; <i>Torito</i> de J. Zenamon.
<b>2.º Período</b>	Valsa Op. 241 n.º 1 de F. Carulli; <i>Alte Weise</i> de M. Zelenka/ J. Obrovska.
<b>3.º Período</b>	Valsa Op. 241 n.º1 de F. Carulli; <i>Alte Weise</i> de M. Zelenka/ J. Obrovska; <i>War Dance</i> de P. Staak.

As aulas foram, na sua maioria, iniciadas com a escala de Dó Maior, tocada na I.ª posição, como forma de aquecimento instrumental. Esta escala é tocada com algumas variações, por ex., repetindo a mesma nota 2, 3 ou 4 vezes. A escolha da primeira música para o aluno foi precisamente de encontro às dificuldades apresentadas, optando o professor por sugerir a obra *Court Dance* de J. A. Muro (1996, p. 43)<sup>15</sup>. Esta obra é curta e tem uma nota pedal (ré3, executada na 4.ª corda solta) a ser tocada a cada pulsação com o dedo polegar da mão direita. Por cima desta nota pedal, é composta uma melodia muito simples, executada apenas nas duas primeiras cordas, sendo a nota mais aguda a lá4 da V.ª posição da 1.ª corda. O baixo regular foi um fator que facilitou a aprendizagem da música, por ter como principais dificuldades na obra a sensação de pulsação e o ritmo da melodia. O aluno tentava em todos os momentos perceber estes dois elementos olhando para o professor, evitando sempre que possível a leitura da partitura. Este recurso de imitação é, sem dúvida, essencial no processo de aprendizagem, mas não pode substituir a compreensão da partitura, tendo esta uma especial importância no estudo em casa. A segunda obra, *Torito* de J. Zenamon<sup>16</sup>, surge numa tentativa de encontrar uma peça que fosse de simples compreensão, embora com algumas mudanças de posição sobre o braço de guitarra. O facto de os acordes serem paralelos ajudou à compreensão e memorização da obra, permitindo também a prática de outros elementos, como dinâmica e agógica. Ao longo do ano, houve um progresso considerável tendo em conta as dificuldades apresentadas pelo aluno, melhorando significativamente a leitura, um dos elementos que apresentou desde o primeiro momento ter mais dificuldade.

<sup>15</sup> N.a.: Anexo C.

<sup>16</sup> N.a.: Anexo B.

A última peça apresentada pelo aluno neste ano letivo, *War Dance* de P. Van der Staak, foi a obra melhor interiorizada por parte do aluno, não demonstrando no final do ano dificuldades técnicas relevantes, apenas algumas hesitações, principalmente, a nível rítmico. Esta obra foi importante para a percepção do próprio aluno e dos pais de toda a evolução alcançada ao longo do ano letivo, conquistando aqui uma motivação extra para o estudo do instrumento.

O aluno F apresentou ao longo do ano letivo dificuldade em interiorizar as aprendizagens da aula, fosse de nível técnico-interpretativo ou simplesmente de alguma nota ou ritmo que não lhe fosse ainda familiar. Esta dificuldade devia-se nomeadamente à forma de estudo do aluno em casa. Apesar de estudar regularmente, a forma como o fazia, pouco preocupada com o detalhe e com objetivo único de chegar ao fim da música, mesmo tendo notas ou ritmos errados, não permitia assimilar corretamente o texto musical. Deste modo, o tempo que demorava a compreender e interiorizar uma obra era significativamente maior do que o pressuposto no programa da disciplina. Para minorar este impacto, na aula lecionada pelo mestrando no dia 2 de maio de 2018, foi de encontro a esta dificuldade, tendo como objetivo fundamental que o aluno aprendesse como deveria organizar o estudo em casa. A primeira tarefa da aula foi a divisão da peça a trabalhar, neste caso *War Dance* de P. Staak, em secções pequenas, tendo estas sido assinaladas na partitura. Cada uma das secções foi tocada primeiramente numa velocidade lenta, olhando para a partitura de modo a confirmar todos os elementos desta. Esta mesma secção foi tocada várias vezes até estar compreendida e memorizada. Por vezes as notas eram solfejadas e cantadas ao mesmo tempo que as tocava, com o objetivo de facilitar a memorização. Assim que cada secção estava memorizada, o mesmo exercício era feito na secção seguinte. De seguida foi feito exatamente o mesmo que descrito anteriormente, mas desta vez as secções eram maiores, aumentando assim também a complexidade na memorização. Para o aluno, a maior dificuldade não estava no decorar as notas ou o ritmo, mas sim a não utilização corretas dos dedos tanto da mão direita como da mão esquerda, tendo em algumas circunstâncias, o aluno, em vez de solfejar a nota, dito os dedos que estava a utilizar enquanto tocava, de modo que houvesse uma maior consciencialização deste elemento. Antes de terminar a aula foram recapituladas passo por passo, pelo aluno, todas as formas como foi abordada a obra na aula, para que pudesse trabalhar da mesma forma em casa.

### **3.2. Aluno G**

O aluno G frequentou o 1.º grau do 2º ciclo do curso básico em regime integrado, durante o ano letivo 2017/2018. Iniciou os seus estudos em guitarra com o professor cooperante na Iniciação 03, sendo este o 3.º ano em que frequenta a EAMCN. Ao longo do ano houve alguns elementos técnico-interpretativos que foram alvo de uma maior atenção e insistência da parte do professor, nomeadamente a ligação entre as notas, a não repetição de dedos na mão direita, a

preparação e antecipação dos dedos de ambas as mãos, colocação da mão esquerda e, no 3.º período, os *ligados*. Observa-se o repertório estudado pelo aluno G na tabela n.º 9:

**Tabela n.º 9: Repertório do aluno G.**

Ano letivo 2017/18	
<b>1.º Período</b>	<i>Le Chant de Laboureur</i> de F. Kleynjans; <i>Sautillante</i> de F. Kleynjans; Andantino Op.241 n.º 20 de F. Carulli.
<b>2.º Período</b>	<i>Dance of a Tribal Chief</i> de P. Van der Staak; Andantino Op. 241 n.º 20 de F. Carulli; <i>Do do l'efant do</i> de F. Kleynjans; <i>Navidad</i> de F. Chaviano; <i>Sarabande from the 17th century</i> de Anon. (arr. P. Garrits).
<b>3.º Período</b>	<i>Cristal</i> de J. Zenamon; <i>Bôhsan-Bôhsan</i> de J. Billet; Andantino Op. 241 n.º 20 de F. Carulli.

O aluno tinha uma postura correta, apresentando apenas alguma tendência para colocar o braço direito para trás e perto da zona da boca da guitarra, ficando assim o pulso direito demasiado esticado e baixo, o que criava dificuldades nos dedos da mão direita na mudança de corda. O professor cooperante optou por, frequentemente, corrigir esta posição, colocando o braço no local onde este deve estar apoiado na guitarra — na mesma linha do cavalete — e avisando o aluno de que o pulso estava demasiado baixo, fazendo com que este o colocasse, de imediato, na posição correta. Outra dificuldade técnica apresentada pelo aluno G foram as extensões dos dedos da mão esquerda. Como será exposto à frente, a colocação da mão esquerda em posição normal na I.ª posição exige uma distensão dos dedos. A mão do aluno, pelo facto de ser pequena, tinha alguma dificuldade de colocação na posição normal da I.ª posição, tendo o aluno, por esse motivo, necessitar de utilizar a mão em técnica de extensão para executar algumas passagens nessa área do braço da guitarra. Esta situação colocou-se na obra *Sautillante* de F. Kleynjans (1989, p. 6)<sup>17</sup>, nomeadamente no excerto representado na figura n.º 9, apresentada abaixo:

**Figura n.º 9: *Sautillante* de F. Kleynjans (comp. n.ºs 16-20).**



**Nota: Editions Henry Lemoine (1989) [alterado por Matos, M. (2021)].**

<sup>17</sup> N.a.: Anexo D.



O excerto do comp. n.º 18 da obra (destacado a azul) implica que tenha o dedo n.º 4 no IV.º espaço da 6.ª corda e o dedo n.º 1 no I.º espaço da 3.ª corda, em simultâneo. Esta distância apresenta-se para o aluno como uma extensão dos dedos. Neste caso, o professor cooperante sugeriu que o aluno fizesse uma rotação da mão esquerda à direita, com o objetivo de dar um maior apoio ao dedo n.º 4 e para que este esteja mais *encaracolado*<sup>18</sup> ao pressionar a corda. Por outro lado, o dedo n.º 1 terá de estar mais esticado ao exercer pressão na sua corda. No 2.º período foi introduzida a técnica de *ligados*<sup>19</sup>, começando pela abordagem dos *ligados* ascendentes. O professor começou por exemplificar o movimento e pediu ao aluno para repetir. Durante as primeiras tentativas houve alguma dificuldade por parte do aluno G na perceção de que não deve haver ataque dos dedos da mão direita na corda na segunda nota, situação que foi desaparecendo com o passar do tempo. Assim que esta dificuldade ficou ultrapassada, o professor cooperante pediu ao aluno para *martelar* (expressão do próprio) a corda com o dedo da mão esquerda, de modo que a segunda nota do *ligado* seja mais perceptível. Este foi o principal percalço neste tipo de *ligados*. Um dos pontos realçados pelo professor cooperante para esta técnica foi a importância do retorno do dedo que efetuou o *ligado* para a sua posição inicial, tentando que o movimento do dedo seja executado no menor espaço possível.

Um fator determinante para o desenvolvimento e evolução ao nível da guitarra do aluno G foi o interesse e determinação demonstrados pelo encarregado de educação na sua aprendizagem do instrumento musical. O encarregado de educação, ao longo do ano letivo, mostrou-se atento e interessado no percurso musical do educando, falando regularmente com o professor cooperante e comparecendo sempre nas audições. Este fator foi determinante para o desenvolvimento do aluno ao longo do ano, sendo que este demonstrou sempre trabalho e evolução, de aula para aula, resultando numa evolução notável. Ao longo do ano o professor cooperante demonstrou empenho em incluir os pais no processo de aprendizagem do aluno G, tendo conversas regulares sobre as aulas, o progresso do aluno em causa e de que forma é que se podia auxiliar o referido processo. Muitos encarregados de educação afirmaram que não tinham conhecimentos nesta área e que, por isso, frequentemente não sabiam como ajudar. Nesta altura, o professor cooperante explicava o que tinham feito na última aula de uma forma bastante gráfica e geral, bem como os detalhes sobre o que é pedido para ser trabalhado para a próxima aula. Estas informações eram sempre expostas de uma forma simples para que os pais sem conhecimentos musicais entendessem e se sentissem capazes de auxiliar o estudo do seu educando em casa. Para além disso, o professor conversava com todos os encarregados de

---

<sup>18</sup> N.a.: Expressão utilizada pelo professor cooperante em contexto de aula.

<sup>19</sup> N.a.: A definição de acordo com Ch. Parkening é seguinte: "The slur (also called [*ligado*]) is a technique in which you pluck one note and then sound a second note with a left-hand finger only. It is notated with a curved line between two notes of different pitch. [...] To execute an ascending slur, or hammer-on, bring the left-hand fingertip down on the string with sufficient force to sound a second note after plucking the first [...] In a descending slur, or pull-off, the left hand finger actually plucks the string as it is taken off." (Parkening, 1997, p. 15)

educação presentes após cada audição para fazer um balanço do trabalho desenvolvido ao longo do período e o que precisava de ser melhorado no período seguinte.

No caso do aluno G, como já foi referido, um dos principais problemas prendia-se com a técnica de *ligados*. Para ultrapassar a dificuldade, na aula lecionada pelo mestrando a 11 de abril de 2018, a mencionada técnica foi trabalhada ao pormenor. O principal objetivo traçado neste âmbito foi que o aluno ganhasse, além de uma movimentação correta da mão esquerda, uma perceção auditiva do *ligado* e o equilíbrio que deve haver entre as duas notas. Foi também explicado ao aluno a praticidade do movimento da mão esquerda, o controlo da força exercida por parte da mão esquerda e do dedo em conjunto, bem como o movimento uniforme da mão, pulso e braço. No sentido de aperfeiçoar esta técnica, foi isolado um excerto (figura n.º 10) da obra que o aluno estava a estudar: *Cristal* de Jaime Zenamon (2002, p. 2)<sup>20</sup>:

Figura n.º 10: *Cristal* de J. Zenamon (comp. n.º 1).



Nota: Editions Margaux (2002) [alterado por Matos, M. (2021)].

O excerto destacado a azul na figura n.º 10 foi o escolhido como exercício para trabalhar os *ligados* ascendentes. Com estas duas notas, foram abordados os movimentos necessários para a realização do *ligado*. O problema principal nesta fase foi o equilíbrio entre as duas notas, tendo a primeira sido muito mais forte que a segunda. Isto era causado pela dificuldade do aluno em entender como devem soar estas duas notas. Por este motivo foi efetuado na aula o mesmo exercício, mas com uma alteração: a segunda nota teria de soar mais forte que a primeira. Após realizar o referido exercício diversas vezes, já se entendia uma melhor noção da sua sonoridade, tendo o aluno também ganho alguma resiliência e autonomia na correção deste elemento técnico quando não era executado de forma correta, características que foram essenciais para a melhoria neste parâmetro ao longo do ano letivo. O *ligado* descendente foi igualmente aprendido, compreendido e executado com maior facilidade que o anterior.

### 3.3. Aluno H

O aluno H ingressou no Conservatório no presente ano letivo para frequentar o 1.º grau do 2.º ciclo do Ensino Básico de Música e, à semelhança do aluno F, já tinha tido aulas de guitarra,

---

<sup>20</sup> N.a.: Anexo E.

demonstrando, desde cedo, a facilidade técnica — nomeadamente ao nível da mão esquerda — tendo apresentado uma força nos dedos incomum nesta faixa etária. Esta aparente facilidade levou a que o aluno tivesse tendência para ter os dedos demasiado tensos sempre que pisava alguma corda, tendo chegado a sentir dor e até aparentes cãibras na mão. Nesses momentos, o professor cooperante parava imediatamente a aula e fazia alguns exercícios de extensão e contração, colocando a palma da mão na parede com os dedos abertos enquanto mantinha o braço esticado a exercer alguma pressão. Com estes exercícios, o aluno melhorava significativamente, tendo tido, em algumas ocasiões, condições para prosseguir com a aula. Em conversa com o aluno H, o professor cooperante percebeu que a mencionada tensão exercida pelo aluno se devia a hábitos adquiridos na prática de ginástica, desporto que o aluno H frequentava há já alguns anos. Ao longo do ano, as principais dificuldades demonstradas pelo aluno foram manifestadas ao nível da mão direita e da coordenação bimanual, sendo que o trabalho apresentado, aula após aula, foi bastante reduzido, estagnando em vários momentos do ano letivo a sua evolução. O repertório estudado pelo aluno H pode ser observado na tabela n.º 10:

**Tabela n.º 10: Repertório do aluno H.**

<b>Ano letivo 2017/18</b>	
<b>1.º Período</b>	<i>Country Dance</i> Op. 120 n.º 2 de F. Carulli.
<b>2.º Período</b>	<i>Gegem Abend</i> de M. Zelenka e J. Obrovská; Valsa Op. 241 n.º 1 de F. Carulli; Lição Op. 6 n.º 19 de D. Aguado.
<b>3.º Período</b>	<i>Rêverie sur le majeur</i> de J. Mourat; <i>Cantabile</i> de F. Chaviano; Lição Op. 6 n.º 19 de D. Aguado.

Na aula lecionada ao aluno H pelo mestrando a 11 de abril de 2018 as obras abordadas foram *Rêverie sur le majeur* de J. Mourat e *Cantabile* de F. Chaviano. Em termos técnicos, o aluno apresentava dificuldades na colocação da mão esquerda. Apesar da facilidade em pressionar as cordas pelos dedos da mão esquerda, o aluno tinha como hábito juntar todos os dedos, esticá-los e encostar a palma da mão ao braço de guitarra. Nesse sentido, os mencionados elementos foram exercitados utilizando a já familiar escala de Dó Maior na I.ª posição. Primeiramente, o mestrando pegou na mão esquerda do aluno, colocando-a na posição correta. Ainda segurando a mão, foi pedido ao aluno para executar a referida escala. Deste modo, o aluno foi obrigado a tomar mais atenção ao movimento dos seus dedos, não podendo produzir qualquer movimento corporal para além destes. Depois de executar o exercício com sucesso, foi pedido ao aluno que fizesse exatamente os mesmos movimentos, embora, desta vez, sem o auxílio do mestrando. A colocação da mão esquerda melhorou significativamente durante a aula. Contudo, a falta de insistência neste elemento técnico levou a que o progresso não tenha sido significativo. Outra

dificuldade apresentada pelo aluno H estava relacionada com a alternância dos dedos da mão direita, tendo tendência para repetir sempre o mesmo dedo. Utilizando, uma vez mais, a escala de Dó Maior como exercício, a mesma foi inicialmente executada repetindo quatro vezes cada nota. Dessa forma, foi estimulada a estabilidade da alternância entre os dedos *m* e *i*. De seguida, foi executado o mesmo exercício, mas com apenas três repetições de cada nota. Ao contrário do exercício anterior, o dedo da mão direita que executa a mudança de corda será sempre diferente, tendo o aluno tido uma atenção redobrada neste momento. Para além deste exercício, foram isolados alguns excertos das obras estudadas por parte do aluno H, com o objetivo de exercitar a variação dos dedos da mão direita e clarificar estes movimentos no contexto da obra.

### 3.4. Aluno I

O aluno I frequentou o 3.º grau do 2.º ciclo do Curso Básico de Música durante o presente ano letivo, tendo sido aluno do professor cooperante durante o ano anterior. O aluno mostrou desde o primeiro momento alguma facilidade ao nível da leitura de notas — embora nem sempre do ritmo — compreendendo e executando as instruções do professor cooperante com relativa facilidade. Por outro lado, foi notória facilidade na execução da antecipação dos dedos da mão direita e da aplicação da técnica de *damping*. O seu principal problema, ao longo do ano letivo, foi o estudo inconsistente que não permitiu a assimilação de todos os conteúdos. Por essa razão, a preparação das peças tem sido demorada e nem todas as obras foram finalizadas ao nível esperado. Com o objetivo de melhorar a compreensão e memorização das obras, o professor cooperante optou por realizar a sua subdivisão em secções, para assim compreender cada uma delas e automatizá-las, antes de as juntar. O repertório estudado pelo aluno I ao longo do ano letivo é seguinte (tabela n.º 11):

**Tabela n.º 11: Repertório do aluno I.**

<b>Ano letivo 2017/18</b>	
<b>1.º Período</b>	Estudo op.60 n.º3 de M. Carcassi; <i>Equilibrato</i> de C. Domeniconi; Estudo Op. 31 n.º 2 de F. Sor; Estudo Op. 60 n.º8 de F. Sor.
<b>2.º Período</b>	Valsa Op. 44 n.º 24 de F. Sor; Estudo Op. 31 n.º4 de F. Sor; <i>Dance Through the Heather</i> de M. Linnemann.
<b>3.º Período</b>	<i>Prelude IV</i> de P. Lerich; Estudo Op.31 n.º4 de F. Sor; Estudo n.º 6 de L. Brouwer.

A nível técnico, a maior dificuldade do aluno estava especificamente na mão direita, evidente na tendência para baixar demasiado o seu pulso, principalmente ao tocar com o polegar. O professor cooperante explicou a forma como deve estar o pulso, demonstrando e pegando o pulso do aluno e colocando-o no sítio correto durante a execução do repertório. No decorrer do ano, o professor continuou a chamar a atenção do aluno, tendo chegado a um ponto que, quando o fazia, o aluno automaticamente colocava o pulso no local correto. Outra dificuldade apresentada, desta vez na mão esquerda, refletiu-se na técnica de *ligados* ascendentes. Esta técnica, presente no programa da disciplina desde o 3.º grau, já havia sido introduzida em anos anteriores. A fraca perceptibilidade do *ligado* ascendente devia-se à pouca pressão exercida na corda durante o movimento do dedo. Aqui, o professor cooperante pediu ao aluno para afastar um pouco mais o dedo da corda antes de fazer o *ligado*, de forma a perceber a força e velocidade com que este deve ser feito e compreender auditivamente o efeito sonoro que é desejado. A distância do dedo que faz o *ligado* com a corda, foi gradualmente reduzida na tentativa de tornar o elemento técnico o mais eficiente possível. Esta técnica foi trabalhada em aula diversas vezes, não tendo ainda, no final do ano, a consistência desejada. Apesar da substancial melhoria ao longo do ano, nomeadamente a nível de som e de ataque da mão direita, a pouca consistência e falta de regularidade no trabalho feito em casa, não permitiram que o aluno I tivesse uma maior evolução no seu domínio da guitarra.

A aula lecionada pelo mestrando ao aluno I a 11 de abril de 2018 teve como obra a ser trabalhada o Estudo n.º 6 de L. Brouwer (2015, p. 5). Este estudo é caracterizado por ter uma posição fixa dos dedos da mão esquerda a cada dois compassos, enquanto a mão direita utiliza padrões repetitivos de arpejo. A obra estava lida, tendo o aluno assimilado por completo os padrões da mão direita, mas demonstrava ainda muita dificuldade em ligar as várias posições da mão esquerda. Com o objetivo de melhorar a transição entre estas posições, foi elaborado um exercício por parte do mestrando de forma a trabalhar esta problemática. O exercício consistia na execução das notas de uma posição da mão esquerda em simultâneo, tocando da mesma forma as da posição seguinte, como demonstrado na figura n.º 11. Deste modo o aluno poder-se-ia focar unicamente na mudança entre as duas posições, obrigando-o também a fixar o olhar no movimento da mão esquerda, algo que o aluno tinha o hábito de evitar. Depois de compreendida a transição, foi trabalhada a antecipação da mão esquerda. Com a ajuda do metrónomo com batimentos à colcheia, foi pedido ao aluno em cada batida para intercalar o tocar as notas e a antecipação da posição seguinte, ganhando assim um reflexo mais rápido e automático entre cada posição. Esta ação foi repetida várias vezes, para melhor compreensão e assimilação de todos os movimentos. O exercício foi elaborado com as posições de toda a obra, sendo alternado com alguns momentos de pausa, dada a exigência física e mental deste tipo de abordagens que requerem inúmeras repetições do mesmo elemento.

Figura n.º 11: Exercício para melhorar a mudança de posição entre o 1.º/2.º e o 3.º/4.º compassos do *Estudo VI* de L. Brouwer



Nota: Max Eschig (2015) [alterado por Matos, M. (2021)].

### 3.5. Aluno J

O aluno J frequentou o 4.º grau do 2.º ciclo do Curso Básico de Música em regime articulado durante o presente ano letivo, sendo aluno do professor cooperante já nos anos anteriores. Desde o primeiro momento, o aluno destacou-se pelo gosto e entusiasmo demonstrados pelo instrumento. O estudo em casa era regular e organizado, cumprindo quase sempre as instruções do professor cooperante. Esta forma de trabalho regular levou a uma evolução acentuada a nível técnico-interpretativo ao longo do ano letivo, sendo também dos alunos que regularmente foi chamado para tocar em apresentações dentro e fora do Conservatório por ser dos únicos alunos que conseguia manter um repertório ao longo dos períodos escolares sem descorar o estudo das novas peças. O aluno demonstrou alguma facilidade no processo de compreensão-execução das orientações do professor cooperante, assimilando depois as ideias debatidas na aula com o trabalho em casa. Em termos técnicos, cumpre todos os requisitos propostos no programa da disciplina para o 4.º grau (Anexo A), fazendo ainda extensões dos dedos da mão esquerda — para além dos requisitos regulares — um elemento que não é contabilizado neste programa. O programa realizado pelo aluno J durante o ano letivo pode observar-se na tabela n.º 12:

Tabela n.º 12: Repertório do aluno J.

Ano letivo 2017/18	
<b>1.º Período</b>	<i>Variations Mignomnes</i> de K. Mertz; Prelúdio da <i>Série Americana</i> de H. Ayala; <i>Berceuse</i> de R. Charlton.
<b>2.º Período</b>	Estudo Op. 6 n.º 9 de F. Sor; <i>Minueto</i> da <i>Gran Sonata Op. 22</i> de F. Sor; <i>Prelude to a Masquerade</i> de B. Lester.
<b>3.º Período</b>	<i>Prelude to a Masquerade</i> de B. Lester; Estudo n.º 7 de L. Brouwer; <i>Minueto</i> da <i>Gran Sonata Op. 22</i> de F. Sor; Estudo Op. 31 n.º 20 de F. Sor.

Uma das dificuldades apresentadas pelo aluno foi a produção de som. O aluno começou apenas a deixar crescer as unhas no final do ano letivo anterior, tendo estado no presente ano letivo ainda em fase de adaptação. O facto de ter tocado até ao 3.º grau sem unhas levou o aluno a ganhar o hábito de tocar com o pulso da mão direita bastante baixo. Este hábito do aluno ainda prevalecia na prática do instrumento, tendo por isso especial dificuldade em utilizar principalmente a unha do polegar. A crescer a este problema, o aluno tocava também com os dedos da mão direita bastante afastados entre si, criando vários movimentos desnecessários que desestabilizavam a mão inteira. O tema das unhas era frequentemente abordado nas aulas, sendo habitual o professor arranjar as unhas do aluno. Neste procedimento o professor explicava sempre o que estava a fazer e porquê, pedindo para o aluno ir tocando com o dedo cuja unha estivesse a ser arranjada de modo a perceber as diferenças que o ataque na corda e o som iam sofrendo à medida que a unha mudava a sua forma. Este elemento teve significativas melhorias, notórias principalmente nas últimas aulas do ano letivo.

Outro aspeto bastante abordado em aula e durante todo ano foi a clareza harmónica e melódica da produção sonora. Esse termo engloba a paragem da vibração indesejada de cordas num momento específico. Esta paragem da vibração era efetuada através dos dedos de ambas as mãos, escolhendo a melhor opção de acordo com a necessidade do contexto onde se inseria. Neste tipo de funcionalidade, a mão direita tinha uma maior importância, sendo utilizados, preferencialmente, o dedo polegar — que cortava a vibração das cordas mais graves — e para as notas mais agudas era utilizado o dedo anelar. Na mão esquerda, qualquer um dos dedos poderia ser utilizado, consoante a necessidade, não havendo primazia por nenhum em particular. Este elemento pode considerar-se avançado para o grau que o aluno frequenta, embora esta seja uma opção vincada do professor cooperante que opta por introduzir o mencionado elemento de forma gradual desde o Curso de Iniciação.

Relativamente à mão esquerda, o maior obstáculo encontrado foi na execução de *ligados*, principalmente os ascendentes. Sendo o *ligado* associado a um movimento puramente da mão esquerda, encontramos aqui uma forma de atacar a corda totalmente diferente de todas as outras. Apesar de diferente, a sonoridade pretendida deve ser semelhante, principalmente ao nível do volume sonoro. Era neste ponto que o aluno encontrava mais dificuldade, sendo o seu *ligado* ascendente, por vezes, muito pouco audível devido ao local do ataque na corda (pouco preciso) e à força e velocidade aplicadas no movimento, que eram visivelmente insuficientes. Esta técnica foi abordada em várias aulas ao longo do ano, optando o professor cooperante por exercitar os dedos ao nível da força exercida no movimento e diminuindo, gradualmente, a distância desde o ponto da partida do dedo até à chegada na corda, de forma a aumentar a precisão deste movimento.

Ao longo de todo o ano, o aluno demonstrou, para além de uma grande melhoria técnica, um enorme progresso ao nível do controlo das nuances da dinâmica, do timbre e, também, na consistência das obras no momento da *performance* pública.

Na aula lecionada pelo mestrando ao aluno J a 14 de abril de 2018, os elementos de maior dificuldade técnica tiveram o foco principal. O som foi trabalhado de duas perspetivas:

- Formato da unha;
- Ângulo de ataque na corda.

Relativamente à problemática de unhas na prática de guitarra, nas aulas era sempre feita — em conjunto com o aluno — uma avaliação do estado das unhas para que se possa perceber o que não estava bem e tentar que o aluno tivesse uma maior sensibilidade relativamente a este tema. Sempre que era feita uma alteração na unha, de seguida era pedido ao aluno para tocar, questionando-o sobre o resultado da experiência: se havia algum lado da unha que estivesse desequilibrado, se a unha prendia na corda, se fazia algum tipo de ruído e outros elementos inerentes ao assunto. O ataque na corda foi outro ponto trabalhado com regularidade nas aulas lecionadas. O aluno tinha alguma tendência para criar um ataque frontal, quase completamente perpendicular às cordas, frequentemente atacando quase só com a unha<sup>21</sup>. Por outro lado, o dedo *p* estava com tendência para atacar apenas com a polpa, produzindo, dessa forma, um som com pouca definição e clareza. Este problema prende-se, essencialmente, ao facto de o aluno tocar com unha relativamente há pouco tempo e ainda estar numa fase de adaptação. As falanges dos dedos *a*, *m* e *i* fletiam demasiado e o pulso ficava demasiado baixo (fletido no sentido do corpo da guitarra), dificultando a ação do *p*. Na aula, foi estudada a referida mudança de posição, elevando ligeiramente o pulso, rodando ligeiramente os dedos *a*, *m* e *i* no sentido do *p* e ficando com os dedos numa posição mais oblíqua relativamente à corda. Esta mudança de posição melhorava significativamente a qualidade do som, embora, frequentemente, o aluno voltasse à sua posição inicial. Estes elementos foram abordados inúmeras vezes para que, ao longo do ano, o aluno fosse interiorizando esta nova posição da mão direita. Outro elemento trabalhado com maior frequência nas aulas lecionadas foi a técnica de *ligados*. Regularmente foram realizados exercícios isolando cada uma das combinações possíveis dos *ligados*, tanto ascendentes como descendentes. Um dos pontos mais focados foi a coordenação dos movimentos do braço, pulso e dedo, tendo o aluno tendência em utilizar apenas o dedo para este efeito. O *ligado* ascendente foi aquele em que o aluno apresentou maiores dificuldades, nomeadamente as combinações que envolviam o dedo n.º 4. Esta dificuldade tinha como origem a distância a que o dedo estava da corda, antes de efetuar o *ligado*. Para melhoria desta técnica foram efetuados vários exercícios

---

<sup>21</sup> N.a.: Os pedagogos de guitarra estão unânimes em considerar esta situação como evitável e errónea na criação da base sólida para a produção sonora.



onde o foco único era colocar o dedo perto da corda e efetuar, de seguida, o *ligado*. Neste, aparentemente, curto movimento, estava incluída toda a movimentação do braço e pulso, para que se conseguisse obter uma maior velocidade e força possível, necessárias para uma melhor projeção sonora.

## 4. Curso Secundário

A classe do Professor J. Guerreiro no ano letivo 2017/2018 apenas tinha um aluno a frequentar o Curso de nível Secundário.

### 4.1. Aluno K

Tabela n.º 13: Repertório do aluno K.

Ano letivo 2017/18	
<b>1.º Período</b>	<i>Rapsódia Valenciana</i> de E. Pujol; Variações Op. 9 de F. Sor; <i>La Muerte del Ángel</i> de L. Brouwer.
<b>2.º Período</b>	Estudo n.º 9 de H. Villa-Lobos; <i>Homenaje à Tárrega</i> de J. Turina (2.º and.); <i>Variations Through the Centuries</i> de M. Tedesco.
<b>3.º Período</b>	Sonatina de F. Torroba (1.º and.); Estudo V de H. Villa-Lobos; <i>Bourée e Courante</i> da Suite BWV 996 de J. S. Bach; Estudo n.º 20 de L. Brouwer.

O aluno K frequentou o 8.º grau do Ensino Secundário e apresentou ao longo do ano uma evolução técnico-interpretativa consistente, tendo abordado repertório diverso, em termos de época e estilo. O aluno demonstrou, igualmente, um bom conhecimento de antecipação (*damping*) e de condução de vozes. Estes pontos são, aliás, dois dos elementos mais trabalhados com alunos de todos os níveis de ensino por parte do professor cooperante. Porém, desde início foram visíveis algumas dificuldades ao nível da qualidade sonora, coordenação entre as duas mãos, bem como na perceção do fraseado e características específicas dentro de cada estilo musical. A capacidade de trabalho e a facilidade com que percecionava as indicações dadas e as reproduzia, são duas características a destacar deste aluno que contribuíram para a sua evolução instrumental evidente durante o ano letivo, obtendo significativas melhorias a todos os níveis. O aluno K apresentou também uma boa compreensão do texto musical. O problema de som apresentado pelo aluno prendia-se, não propriamente com a falta de qualidade, mas na dificuldade em produzir um maior volume sonoro. Os dedos atacavam as cordas, frequentemente, de forma muito superficial, sendo que, desta forma, a amplitude de vibração da corda era mínima e, conseqüentemente, o volume sonoro baixo. Para solucionar o referido problema, não foi criado ou executado nenhum exercício específico nas aulas assistidas. O professor cooperante focou-se na abordagem de vários excertos das obras estudadas com esta problemática, repetindo, inúmeras vezes, as suas passagens com a dinâmica apropriada. A insistência na mencionada temática levou a melhorias significativas nesta área, notórias também

nas apresentações em público. Para os problemas técnicos apresentados, o professor cooperante apresentou sugestões — dentro de cada obra trabalhada — de preparação dos dedos de ambas as mãos que, com estudo regular e com utilização de metrônomo, melhorou a coordenação bimanual do aluno K.

A aula lecionada pelo mestrando ao aluno K descrita no presente Relatório refere-se à aula do dia 10 de maio de 2018. Ao contrário do efetuado com os restantes alunos, os elementos técnicos abordados foram trabalhados, quase sempre, dentro do contexto de uma obra, ou seja, os elementos técnicos foram exercitados, maioritariamente, dentro das peças musicais e através de passagens específicas. Foram efetuados diversos exercícios com fim de melhorar a produção sonora. Antes de iniciar cada um dos referidos exercícios, era verificado o formato das unhas do aluno que tinha alguma tendência para as ter mais compridas do que necessário. Com as unhas, o aluno tinha mais dificuldade em encontrar um ângulo de ataque que permitisse um maior equilíbrio com a superfície do dedo, necessário para o ataque na corda. Os exercícios tinham sempre como objetivo melhorar a forma como o aluno pressiona a corda no movimento da produção da nota. O movimento do dedo era primeiro demonstrado, pegando o mestrando no dedo do aluno e fazendo todo o movimento na corda. Depois, era pedido para o aluno tocar várias vezes repetindo o movimento, tentando com isto torná-lo o mais natural possível. Seguidamente, eram selecionados excertos das obras que o aluno K estava a estudar e a mesma prática era aplicada aqui. A persistência neste elemento, ao longo do ano letivo, levou a significativas melhorias na qualidade de som do aluno. Na abordagem ao estudo n.º 20 de L. Brouwer (2015, p. 9-10), o aluno apresentou nas aulas lecionadas algumas dificuldades, nomeadamente na sensação da pulsação pesada e no equilíbrio entre as notas dos *ligados* e as restantes notas nas secções A e B. O aluno tinha tendência para acentuar a segunda nota de cada *ligado*, algo que nesta obra resultava na acentuação da pulsação leve. Nesta situação foi pedido ao aluno para que fizesse precisamente o contrário, ou seja, acentuar a primeira nota do *ligado*, mesmo que fosse em exagero. Este exercício deu ao aluno K uma melhor sensação de pulsação forte e fraca, sendo que, a partir daqui, foi mais fácil para o aluno equilibrar todas as notas.

## **Considerações finais**

A Prática de Ensino Supervisionada refletiu-se como uma experiência importante na minha formação para futura atividade profissional como docente. A oportunidade de ter como orientadores o Professor Júlio Guerreiro e o Professor Doutor Dejan Ivanović foi enriquecedora, dada a quantidade de conhecimento nesta área que me foi transmitido. A observação das aulas dos níveis de Curso Básico e Secundário foi fundamental para assimilação de novos conhecimentos e evolução como profissional do ensino neste âmbito. As aulas lecionadas pelo mestrando foram observadas por um ou pelos dois orientadores, sendo os momentos de preparação destas e as reflexões partilhadas com ambos os professores após as aulas, da maior relevância para a perceção de todas as problemáticas envolventes, tendo nestes momentos uma melhor perceção e conseqüente avaliação dos momentos de aula que teriam de ser melhorados. Todos estes contributos foram determinantes para o mestrando na forma de ser enquanto profissional do ensino, no modo como deve gerir uma aula e como deve abordar cada momento da aula em específico, tendo como ponto fundamental a singularidade de cada aluno. As aulas do professor J. Guerreiro foram adaptadas a cada aluno, criando com cada um ambiente que fosse mais propício à aprendizagem e respeitando o ritmo particular de cada um. A relação entre professor e aluno era também valorizada e refletiu-se na confiança que os alunos tinham no professor cooperante. De modo geral, os elementos técnicos foram analisados ao pormenor, desde os alunos do Curso de Iniciação até ao aluno do 8.º grau, tendo sempre a ênfase na preparação e antecipação dos dedos. Para explicar alguns elementos musicais cuja componente abstrata pode dificultar a sua compreensão, o professor J. Guerreiro recorreu frequentemente a analogias entre estes e situações do quotidiano — com que os alunos pudessem ter maior familiaridade — ou a representações da própria imaginação, com o objetivo de facilitar a sua assimilação. A linguagem do professor cooperante era também adaptada a cada aluno. A clareza no discurso estendia-se também para as indicações nas pautas, elemento considerado fundamental no ensino de música por parte do professor cooperante, tanto no contexto de aula como no trabalho em casa.

## II. INTRODUÇÃO DAS TÉCNICAS DE CAMPANELLA E STRING INVERSION NO ENSINO BÁSICO

### 5. Estado da Arte

Os elementos técnico-interpretativos de *Campanella* e *String Inversion* são fundamentais para qualquer guitarrista e estão omnipresentes nas obras de referência para guitarra. Apesar deste facto, as referidas técnicas são frequentemente negligenciadas nos principais métodos para guitarra e completamente omitidas nos programas do ensino oficial do instrumento. A técnica de *Campanella* está ligada ao instrumento desde a sua criação, tendo Gaspar Sanz (1697), no seu método *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*<sup>22</sup>, realizado a demonstração da sua relevância, tanto a nível sonoro como técnico, no período barroco. Apesar de, com o passar dos séculos, haver cada vez menos referências à referida técnica e de estar ausente dos principais métodos e livros de exercícios utilizados atualmente, esta não deixou de ser utilizada pelos guitarristas.

*Campanella* e *String Inversion* estão diretamente ligados à utilização das cordas soltas em contexto específico. É, desta forma, que são abordadas em alguns livros didáticos, embora nunca em toda a sua extensão e potencial. O livro *The Bible of Classical Guitar Technique* de Hubert Käppel (2016) foca-se nos referidos elementos quando indica a utilização de cordas soltas em escalas. Käppel aborda esta temática concentrando-se na descrição da sonoridade destas escalas bem como toda a sua potencialidade na produção de *legato*, sem nunca as associar ao termo *Campanella*.

Ambos os elementos são regularmente abordados no ensino da guitarra, estando presentes em inúmeras obras e estudos, embora sejam considerados, de modo geral, como excertos e passagens composicionais e não como técnicas que necessitam de ser aprendidas e exercitadas. Algo que demonstra efetivamente a ausência da sua abordagem no ensino é o facto de nenhum dos elementos de *Campanella* e *String Inversion* constar no programa da disciplina de viola dedilhada da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> N.a.: É um dos primeiros métodos para guitarra e dos mais importantes do período barroco para o instrumento.

<sup>23</sup> N.a.: O programa da disciplina mencionada no EAMCN pode ser consultado no anexo A.

A presente investigação tentará aprofundar a problemática dos elementos técnico-interpretativos de *Campanella* e de *String Inversion*, analisando a sua complexidade e apresentando propostas para sua abordagem no ensino da guitarra.

## 5.1. Problemática de *legato* na guitarra

Articulação musical é uma das problemáticas mais relevantes na guitarra, dada a natureza acústica da sua projeção sonora, embora a abordagem científica dessa temática no ensino do instrumento ainda seja bastante negligenciada. Naturalmente que não está em causa a utilização deste elemento pelos músicos guitarristas, mas a escassa investigação empírica<sup>24</sup> não permitiu, ainda, um consenso e um tratamento generalizado destes elementos. Esta investigação foca-se no *legato*, explicando a sua problemática no instrumento e possíveis soluções para o problema. Geoffrey Chew (s.d.) define o *legato* da seguinte forma: “Uma sucessão de notas ligadas sem qualquer silêncio provocado pela articulação”<sup>25</sup> (tradução livre). O autor acrescenta ainda a seguinte constatação:

Na notação do século XX, o *legato* é geralmente indicado por uma ligadura ao longo de uma sucessão de notas; o início e fim das ligaduras são[,] então[,] geralmente marcadas por articulações [...]. Sucessões de notas em notação moderna são raramente deixadas sem nenhuma indicação de articulação, mas se estiverem, o interprete irá normalmente presumir que a articulação de *legato* é a pedida.<sup>26</sup> (Chew, s.d., tradução livre)

Na guitarra, conseguir efetivamente executar uma linha melódica ou um trecho musical sem interrupções, é uma tarefa que se pode tornar particularmente difícil. De modo geral, para cada nota tocada, é necessário um ataque de, pelo menos, um dos dedos de qualquer uma das mãos. Ao utilizar este tipo de articulação executando cada nota em corda diferente, não existe dificuldade na produção do efeito *legato*, havendo sempre, neste caso, alguma sobreposição dos sons, por mínimo que seja<sup>27</sup>. Outra forma, a mais eficaz, de produzir uma sonoridade próxima do *legato* que ouvimos nos instrumentos de sopro ou corda friccionada, é através do efeito de *glissando*, estando

---

<sup>24</sup> N.a.: Os artigos *Left and right-hand guitar playing techniques detection* (Reboursiere, et al., 2012) e *Attack Based Articulation Analysis of Nylon String Guitar* (Ózaslan, Gaus, Palacios, & Arcos, 2010) são dois exemplos de estudos realizados acerca da articulação na guitarra.

<sup>25</sup> Texto original: “Of successive notes in performance, connected without any intervening silence of articulation.” (Chew, s.d.)

<sup>26</sup> Texto original: “In 20th-century notation, [*legato*] is generally indicated by means of the Slur across a succession of notes; the beginnings and ends of slurs are now generally marked by articulations [...]. Successions of notes in modern notation are seldom left without any indication of articulation, but if they are, the performer will normally presume that a [*legato*] style of playing is called for.” (Chew, s.d.)

<sup>27</sup> N.a.: Este tipo da técnica instrumental pode facilmente produzir intervalos harmónicos entre duas notas seguidas ou acordes, caso haja mais sons envolvidos. O efeito é parecido com a situação de duas ou mais teclas de piano cujas notas soam, embora não sejam produzidas em simultâneo.

aqui a única forma de produzir duas notas diferentes sem qualquer interrupção sonora. Contudo, esta técnica tem as suas limitações, como o facto de todas as notas estarem na mesma corda, assim como o inevitável *decrescendo* durante a sua execução, por ser usado somente um dedo da mão direita na produção da primeira nota do referido efeito, o que provoca a conseqüente redução vibracional da corda durante a produção de outras notas através do deslize da mão esquerda até à nota final do *glissando*. Esta técnica é utilizada em locais específicos, não sendo uma forma viável de obter um *legato* regular. Outra tentativa de aproximação à sonoridade do *legato* é a técnica de *ligados* da mão esquerda. De modo genérico, esta técnica da guitarra consiste na utilização da mão esquerda para a articulação de uma ou várias notas em detrimento da mão direita. Esta técnica está baseada num novo ataque na corda através da mão esquerda que, apesar de ser com impacto menor, soará timbrica e dinamicamente distinto.

## 5.2. Problemática de *legato* no piano

Segundo o pianista György Sándor (Sándor, 1981, p. 66) “[...] o piano, na sua essência, é um instrumento de percussão e as notas tendem a soar isoladas umas das outras”<sup>28</sup>. Esta sonoridade é, também, característica na guitarra apesar de não ter o mesmo mecanismo de produção de som, sendo impossível de ligar absolutamente duas notas à exceção, como já foi dito, da utilização da técnica de *glissando*, tendo esta, por sua vez, limitações técnico-interpretativas. O principal problema do *legato* na guitarra coloca-se na interpretação de melodia musical, nomeadamente quando é preciso executar notas consecutivas com proximidade intervalar. Em situações como acordes ou arpejos, a distância entre as notas permite frequentemente a mudança natural de corda, não havendo neste movimento dificuldade acrescida em obter um *legato*.

A dificuldade em obter uma sonoridade de *legato* em notas melódicas afeta, também, a técnica de piano. Por conseguinte, Josef Hofmann (1920, pp. 34,35) exprime a sua visão sobre como o *legato* deve ser pensado e executado neste instrumento:

Como é alcançado um verdadeiro *legato*? [...] tocando a nota seguinte antes do dedo que tocou anteriormente abandonar por completo a sua nota. Para melhor ilustrar, deixe-me apenas dizer que na sequência de notas sozinhas os dois dedos estão a trabalhar em simultâneo [...] o já tocado e o que está a ser tocado nesse preciso momento.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> N.a.: Tradução livre. Texto original: “[...] the piano, essentially, is a percussion instrument and notes tend to sound isolated from one another.” (Sándor, 1981, p. 66)

<sup>29</sup> Texto original: “How is the true [*legato*] accomplished? [...] by touching the next following key before the finger which played last has fully abandoned its key. To illustrate, let me say that in a run of single notes two fingers are simultaneously at work – the [played] and the [playing] one.” (Hofmann, 1920, pp. 34 e 35)

Ao transpor este conceito para a guitarra, percebemos que a melhor forma de obter a articulação de *legato* terá de passar pela mudança de corda em duas notas consecutivas, tendo a primeira nota que se sobrepor ligeiramente sobre a segunda, de modo a não haver interrupção de som. Este efeito é possível através das técnicas de *Campanella* e *String Inversion*.

### 5.3. *Campanella*

#### 5.3.1. Origem da *Campanella*

A palavra *Campanella* tem origem na língua italiana, cuja tradução para português é *sineta* (sino pequeno). A utilização deste termo está ligada à semelhança entre a sonoridade produzida pelos sinos e sonoridade produzida pela mencionada técnica na guitarra. Neste caso, a característica sonora na qual é baseada esta analogia é a sobreposição dos sons que acontece quando vários sinos tocam ou, como é o caso da guitarra, quando várias cordas ficam a vibrar em simultâneo. Barceló (2015, p. 30) caracteriza o efeito de *Campanella* da seguinte forma:

A particularidade técnica das [*campanellas*] radica na execução das notas de uma linha melódica em distintas cordas alternadas, onde cada nota da melodia pode ser mantida depois da produção da nota seguinte, como um jogo de justaposição de sons, criando uma sonoridade que evoca a da harpa ou as ressonâncias sobrepostas dos sinos vibrantes nos campanários.”

Tendo em conta a referida informação apresentada, podemos concluir que a *Campanella* é uma técnica instrumental e composicional guitarrista, baseada na utilização de cordas diferentes numa sequência melódica de forma a poder produzir uma sonoridade semelhante aos sinos. É particularmente explorada na guitarra devido à facilidade de utilização das cordas soltas para este efeito e pelo facto de ser possível tocar a mesma nota em cordas e posições diferentes, o que possibilita uma grande variedade de formas de interpretar a mesma melodia.

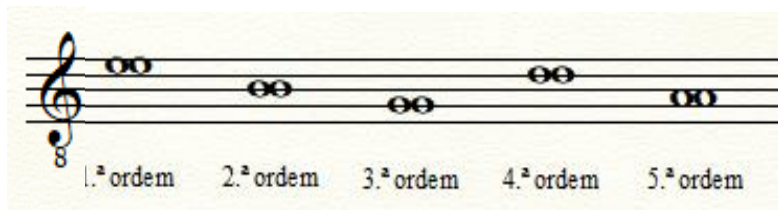


James Tyler (Tyler, s.d.) atribui a Gaspar Sanz a invenção deste termo. G. Sanz, compositor e guitarrista do período barroco, no seu tratado *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, descreve a guitarra barroca — na altura conhecida com a guitarra espanhola — como uma guitarra de cinco ordens (cordas duplas). O tipo de cordas é outro ponto importante na utilização da técnica neste período, como explica Sanz:

Existe variedade no tipo de cordas que se colocam na guitarra, porque[,] em Roma[,] aqueles Maestros [guitarristas] só colocam cordas delgadas, sem pôr nenhum bordão, nem na quarta, nem na quinta [corda]. Em Espanha é o contrário; pois alguns usam dois bordões na quarta[ ] e outros dois na quinta, e pelo menos, como usual, um em cada ordem. Estas formas de colocar as cordas são boas, mas para diversos efeitos, porque quem quer usar guitarra para fazer musica ruidosa, ou acompanhar o baixo com algum tom [melodia], o alguma balada, é melhor a guitarra com bordões do que sem; mas se alguém quiser dedilhar com primor, doçura e usar [campanellas], que é o modo moderno com que agora se compõe, não fica bem com os bordões, apenas com cordas delgadas. (Sanz, 1697, p. 1, tradução livre)<sup>30</sup>

A afinação, um elemento essencial para a utilização do efeito de *Campanella*, era variável e adaptável ao contexto. A guitarra já era afinada, por norma, em intervalos de quarta perfeita e um de terceira maior (entre a segunda e terceira ordens). Tyler (s.d., tradução livre) indica o seguinte: “Várias fontes do século XVII indicam que a afinação fundamental era a reentrante: lá3 - ré4 ré4 - sol3 sol3 - si3 si3 - mi4, na qual a nota mais grave é a corda sol”<sup>31</sup>. Esta afinação está representada na figura n.º 12:

**Figura n.º 12: Representação em pauta musical da afinação das cordas na guitarra no período barroco segundo J. Tyler (Campanellas, 2001).**



<sup>30</sup> Texto original: “En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la guitarra com cuerdas delgadas, sin poner ningun bordon, ni en quarta, ni en quinta. En Espana es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y à lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tener guitarra para hazer musica ruidosa, ò acompañarse el baxo com algun tono, ò sonada, es mejor com bordones la Guitarra, que sin; pero se alguno quiera puntear com primor, y dulçura, y usar de las campanellas, que es el modo moderno con que aora se compone, no sale bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas.” (Sanz, 1697, p. 1)

<sup>31</sup> Texto original: “Several sources from the 17th century indicate that the fundamental tuning was a re-entrant one: aa-d’d’-gg-bb-e’, in which the lowest pitch that of the third course g.” (Tyler, s.d.)

A variação mais comum da referida afinação neste período é alteração da 2.<sup>a</sup> corda (ré4) da 4.<sup>a</sup> ordem para uma oitava a baixo, representada na figura n.º 13:

Figura n.º 13: Representação em pauta musical de uma possível variação da afinação na guitarra no período barroco segundo J. Tyler.



Ambas as afinações tinham como propósito o aumento da ressonância da guitarra. Este instrumento era, em termos de dimensão, mais pequeno que o seu descendente de hoje em dia, e havia, por isso, uma necessidade de aumentar o seu potencial sonoro. A utilização das cordas duplas serve, precisamente, para este efeito, e o facto de haver várias cordas dentro de um curto âmbito (sol3 a mi4) permite a execução da linha melódica em cordas diversas. Ao deixar as cordas a vibrar durante mais tempo e mesmo sobrepondo várias notas, o volume sonoro do instrumento é potencialmente maior do que tocando a mesma melodia ou frase em apenas uma ou duas cordas. Ao contrário da guitarra contemporânea, nenhuma destas afinações tem a última corda como a corda mais grave. Esta forma de afinação permite a utilização das cordas das últimas ordens (4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>) para tocar melodias no mesmo âmbito que das primeiras ordens. Não só permite uma maior variedade de possibilidades de digitações, como permite uma maior alternância de dedos da mão direita, facilitando a utilização das formas de arpejo para a mão direita.

### 5.3.2. *Campanella* como forma de legato

No período barroco, a *Campanella*, como já foi referido na secção anterior, tinha como um dos objetivos o aumento da produção sonora do instrumento. Para este efeito, as cordas eram deixadas a vibrar indefinidamente, obtendo aqui uma forma de *legato*, embora com sobreposição de notas. Esta forma de *legato* serve para situações específicas, mas não é a única forma de utilização da técnica de *Campanella*. Através da técnica de *damping fingers*, podemos conseguir uma forma de *legato* através das *campanellas* sem sobreposição de vozes. O efeito executado desta maneira é semelhante à já referida forma de pensar e executar o *legato* no piano.

O exemplo da digitação das três notas consecutivas, executadas na guitarra em três cordas diferentes, pode ser observado na figura n.º 14:

**Figura 14: Melodia através de *Campanella*.**



No momento em que a segunda nota é atacada, a primeira nota deve ser apagada. Este é o momento crucial para a obtenção de *legato*, pois não poderá haver uma total interrupção do som. Para obter esta sonoridade, terá que haver um momento em que as duas notas se sobrepõem (à semelhança do que acontece no piano), sendo a primeira apagada apenas após o ataque da segunda. É de extrema importância que o momento em que as duas notas se sobrepõem seja praticamente impercetível ao ouvido humano, para que se possa obter uma articulação de *legato* melódico, alcançando, em simultâneo, uma clareza absoluta de cada nota.

#### 5.4. *String Inversion*

Dejan Ivanović (Ivanović, 2015, p. 271) define *String Inversion* da seguinte forma: “Execução de uma nota pisada antes, em simultâneo ou depois de uma nota da corda, solta de frequência mais grave que a anteriormente produzida”, acrescentando ainda que o efeito (figura n.º 15) se baseia “[...] na produção de um tom mais agudo numa corda mais grave em relação à nota de uma corda solta específica” (Ivanović, 2015, p. 44):

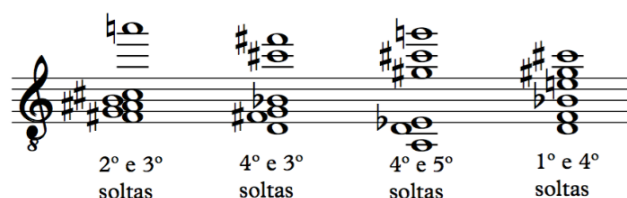
**Figura n.º 15: Exemplos de *String Inversion* segundo D. Ivanović.**



Nota: Ivanović, D. (2015).

Este conceito não se altera nos diversos instrumentos de corda friccionada, embora tenha na guitarra uma abordagem que, devido à afinação por intervalos de quarta perfeita e uma terceira maior, permite inúmeras possibilidades que, caso houvesse uma afinação por intervalos de quinta perfeita (ex., violino), não seriam possíveis (figura n.º 16):

Figura n.º 16: Acordes com *String Inversion* segundo D. Ivanović.



Nota: Ivanović, D. (2015).

Os acordes representados na figura n.º 16 seriam impossíveis de ser tocados na guitarra sem a utilização das cordas soltas. Reparemos que, no 1.º acorde da referida figura, o dó#4 é tocado na 4.ª corda, e o si3, nota mais grave que a anterior, é tocado na 2.ª corda. Ainda neste exemplo, temos o lá#3 a ser tocado na 5.ª corda, e o sol3, a nota mais grave que a anterior, executado na 3.ª corda. Estas duas situações de *String Inversion* permitem que o acorde seja tocado na guitarra, não havendo qualquer outra forma de o tocar. Porém, esta situação, auditivamente, poderá suscitar alguma confusão aquando das suas primeiras abordagens. Tendo um conjunto de notas que vão sequencialmente da mais aguda para a mais grave, o movimento mais natural será a passagem gradual de uma corda mais grave para cordas mais agudas (figura n.º 17):

Figura n.º 17: Movimento melódico ascendente com digitação sem *String Inversion*.



Contudo, as mesmas notas podem ser tocadas recorrendo a outras cordas, uma possibilidade que este instrumento nos oferece pelo facto de conseguirmos obter exatamente a mesma nota em várias cordas diferentes. Neste sentido, a figura n.º 18 apresenta as mesmas quatro notas, sendo duas delas (lá3 e dó4) executadas em cordas diferentes:

Figura n.º 18: Movimento melódico ascendente com *String Inversion*.



As referidas notas executadas com a digitação na figura n.º 18, representam a base das técnicas de *Campanella* e *String Inversion*. Esta forma, apesar de aparentemente menos natural, poderá em determinadas situações ser a melhor opção para digitação, considerando sempre o que vem antes e depois do excerto e o que se pretende fazer com a obra em termos interpretativos. Um exemplo que consta em alguns programas oficiais<sup>32</sup> para o Curso Básico de Guitarra é o Estudo VI de L. Brouwer, cuja segunda parte da obra é baseada precisamente neste tipo de técnica. Um excerto desta obra pode ser observado na figura n.º 19:

Figura n.º 19: *Estudo VI* de L. Brouwer (comp. n.ºs 22-24).



Nota: Editions Max Eschig (2015) [alterado por Matos, M. (2021)].

Nestes compassos a sombreado, é evidente a utilização da nota fá4 na 3.ª corda e da ré4 na 4.ª corda, enquanto as notas mi4 e si3 (respetivamente mais graves que as notas fá4 e ré4), são produzidas na 1.ª corda e 2.ª corda.

<sup>32</sup> Ex., do programa da disciplina de Guitarra Clássica da Escola Artística de Música do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian (Anexo H)

## **5.5. Campanella através de *String Inversion***

Este conceito consiste na execução de uma melodia em que as notas consecutivas são próximas (intervalos de segunda) utilizando cordas soltas e onde pelo menos uma das notas será mais aguda que a anterior ou a seguinte corda solta, sendo esta tocada numa corda mais grave (exemplo já visto na figura n.º 17). Apesar de poder apresentar algumas dificuldades técnicas para os alunos do Ensino Básico, esta técnica, quando dominada, é uma solução essencial de digitação instrumental para diversas situações. Em caso de haver, por ex., uma escala diatónica/cromática extensa, a utilização de cordas soltas poderá ser benéfica para o momento da mudança de posição, evitando, dessa forma, os possíveis ruídos dos dedos a deslizar na corda e um movimento brusco e desproporcional para compensar a falta de tempo para a transição entre as posições. Poderá ser também uma vantagem em termos de velocidade. Uma mudança de posição a meio de uma escala diatónica poderá mostrar-se como um desafio para manter a velocidade do resto das notas, ou seja, ao executar as notas numa posição única da escala de guitarra, evita-se o acréscimo de movimento do braço e cotovelo esquerdos. Por isso, naturalmente, os movimentos dos dedos serão mais rápidos e precisos. Ao utilizar a corda solta para efetuar mudança posicional, a mão esquerda tem mais tempo para chegar à nova posição e, consequentemente, facilitar a execução das respetivas notas.

## 6. Comparação de *legato* entre flauta transversal e guitarra

Neste capítulo é realizada uma recolha de dados que inclui gravação de áudio de excertos musicais, bem como a análise gráfica do respetivo resultado sonoro. Com isso, não se pretende tirar conclusões absolutas acerca da temática, mas apenas procurar coletar dados que possam contribuir para uma melhor compreensão e debate sobre o tema desta investigação. Compreende-se que a articulação de *legato* na guitarra nunca poderá ser igual ao *legato* de um instrumento de sopro, onde, através de fluxo de ar contínuo, são executadas diversas notas sem interrupção sonora. De acordo com Hugo Riemann,

[o] [*legato*] no canto é obtido quando, sem interromper a corrente de ar, o grau de tensão das pregas vocais é alterado de forma que o primeiro som entre no segundo. Processo semelhante ocorre em instrumentos de sopro, onde, do mesmo modo, a corrente de ar não é interrompida, mas apenas a digitação ou a posição dos lábios é alterada. (citado por Teixeira H. d., 2016, p. 142).

Neste capítulo serão apresentadas, graficamente, ondas sonoras para conseqüente análise comparativa. O objetivo será compreender que escolhas técnicas de guitarra é que produzem um efeito sonoro mais próximo da articulação de *legato* de um instrumento de sopro. Para este estudo, as gravações terão como conteúdo as notas dó<sup>4</sup>, ré<sup>4</sup> e mi<sup>4</sup> (figura n.º 20) sempre com ritmo e andamento fixos (120 bpm<sup>33</sup>). Apenas a gravação de *Campanella* através de *String Inversion*, devido à sua especificidade, diverge nas notas gravadas, que serão ré<sup>4</sup>, mi<sup>4</sup> e fá<sup>#4</sup>, mantendo todos os restantes parâmetros:

Figura n.º 20: Notas utilizadas nas gravações.



A primeira gravação contemplará o *legato* na flauta transversal e este servirá como o exemplo de um *legato* ideal (objetivo a atingir com a guitarra nesta experiência). A seguir, serão apresentados gráficos do som da guitarra (gravado sempre com o mesmo instrumento), produzido através de diferentes técnicas de execução, tendo a seguinte ordem:

- Produção de cada nota com a mão direita numa só corda (ataque normal);
- Execução através da técnica de *glissando*;
- Execução através dos *ligados* (ascendente e descendente);
- Utilização da técnica de *Campanella*;

<sup>33</sup> N.a.: Batidas por minuto.

- Utilização de *Campanella* através da técnica de *string inversion*.

Na parte final deste capítulo, será feita uma comparação entre vários gráficos, com o objetivo de perceber quais as técnicas que estão graficamente mais próximas do *legato* da flauta transversal. Para a análise, serão consideradas as duas características do *legato* que mais relevo têm neste contexto:

- Variações acentuadas no volume sonoro, evidentes no momento de mudança de nota (seja diminuição ou aumento);
- Volume sonoro constante ao longo de todas as notas.

As seguintes representações gráficas foram efetuadas através da gravação sonora de excertos musicais utilizando sempre o mesmo dispositivo de gravação de áudio. Estes gráficos da amplitude das ondas sonoras estão apresentados na unidade dBFS (*decibel relative to full scale*), utilizada para a medição da intensidade sonora de áudio digital, e foram produzidos através do programa de edição de áudio digital *Audacity*. A escala temporal destes gráficos está apresentada em segundos.

### 6.1. *Legato* na flauta (intensidade sonora)

Nas figuras n.ºs 21 e 22, observa-se que foi produzido um constante fluxo sonoro, sendo visível apenas uma ligeira quebra na mudança de nota, quase impercetível. Esta continuidade sonora e manutenção do volume sonoro são dois aspetos que, em simultâneo, são impossíveis de alcançar na guitarra. Existem, portanto, várias formas de realizar a articulação de *legato* na guitarra, mas nenhuma produzirá um resultado idêntico a este:

Figura nº 21: Articulação de *legato* na flauta (em dBFS).

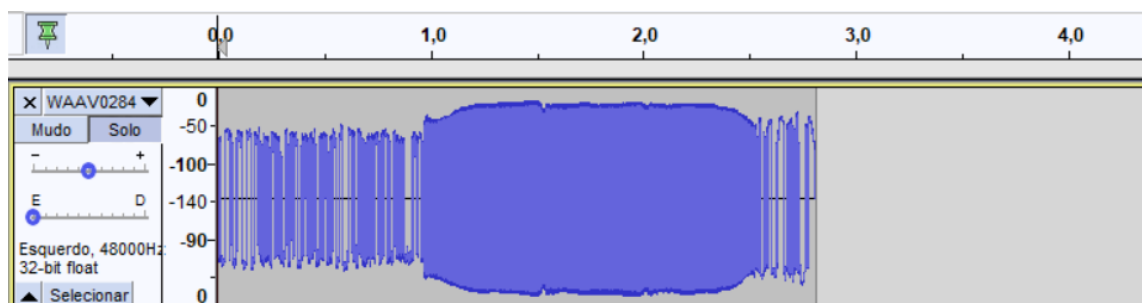
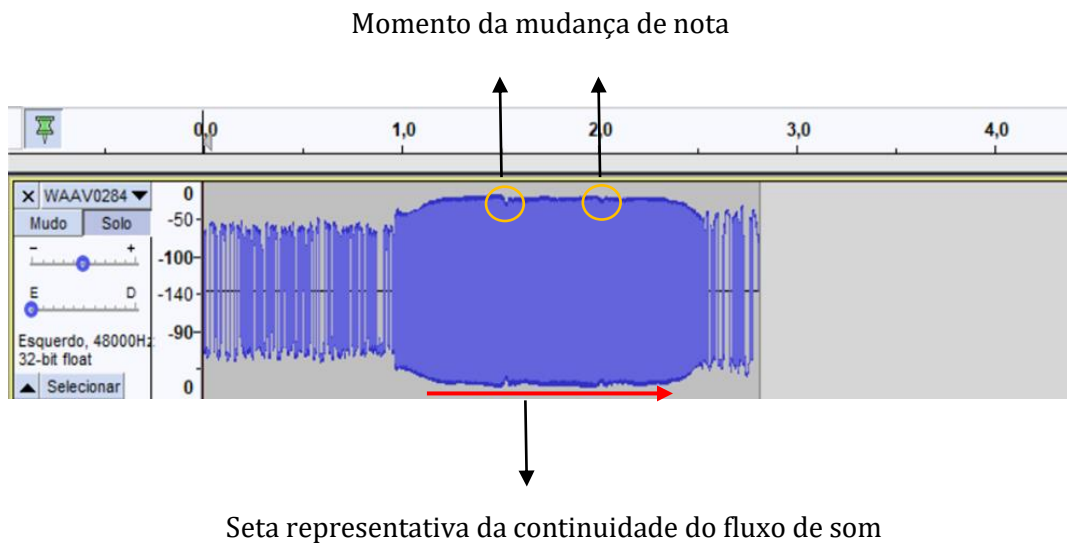




Figura n.º 22: Articulação de *legato* na flauta (em dBFS) [mudança de nota].



## 6.2. Execução de notas na mesma corda da guitarra (intensidade sonora)

As figuras n.ºs 23 e 24 representam a interpretação das notas já referidas, atacando cada uma com a mão direita e utilizando a técnica de *tirando*. Pode observar-se que, em cada momento de mudança de nota, acontece uma quebra sonora causada pela colocação do dedo da mão direita na corda e, de seguida, um pico, no momento do ataque de uma nova nota:

Figura n.º 23: Notas dó4, ré4 e mi4 através do ataque com mão direita (em dBFS).

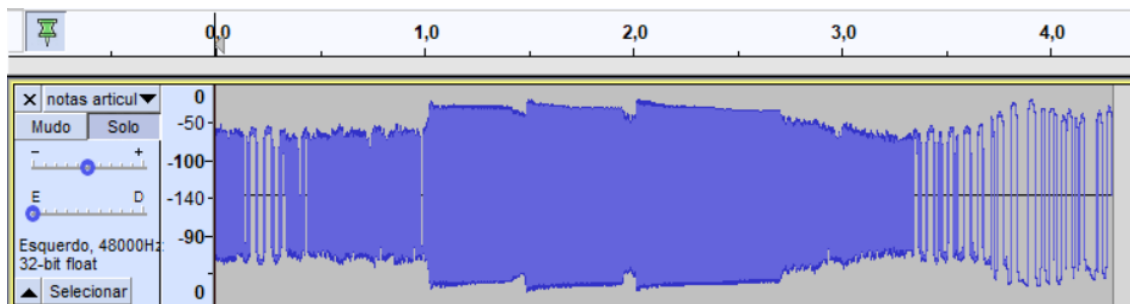
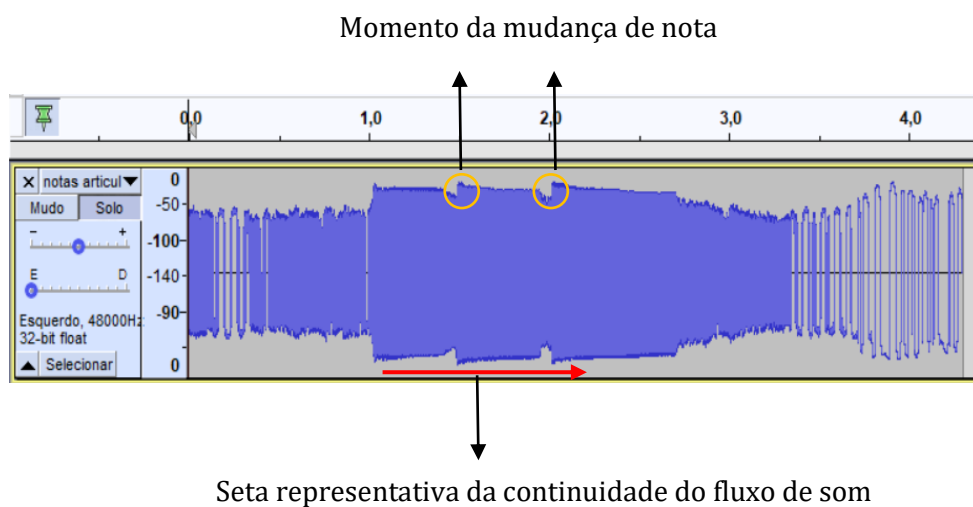
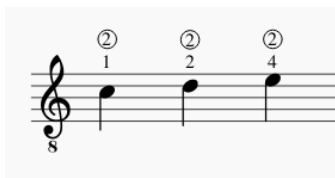


Figura n.º 24: Notas dó4, ré4 e mi4 (em dBFS) [mudança de nota].



Esta possibilidade de produção sonora, de facto, é aquela que fica mais distante da articulação de *legato* da flauta transversal. A digitação utilizada para este excerto está representada na figura n.º 25:

Figura n.º 25: Digitação das notas executadas na mesma corda.



A escolha da digitação instrumental teve como prioridade a manutenção das notas na mesma corda, para deste modo os ataques da mão direita serem semelhantes.

### 6.3. *Glissando* (intensidade sonora)

Através da análise das figuras n.ºs 26 e 27, entende-se que o efeito de *glissando* se apresente como a forma de fazer o *legato* na guitarra onde a ligação entre as notas tem menos impacto. Apesar deste facto, esta técnica, como observado nas referidas figuras, não permite que haja uma continuidade do fluxo sonoro ao longo de todo o excerto, tendo naturalmente que diminuir significativamente ao longo do tempo decorrido. Esta é, de facto, uma limitação apresentada pela técnica que, efetivamente, não permite que seja utilizada em inúmeras situações, sendo, por isso, a sua utilização limitada a situações específicas. Outro problema desta técnica é o facto de que, efetivamente, serão ouvidas todas as notas que se situem entre as notas

pretendidas. Nesta situação, entre o dó4 e o ré4, ouvir-se-á também o dó#4, e entre o ré4 e o mi4 ouvir-se-á o ré#4:

Figura n.º 26: *Legato* na guitarra através de *glissando* (em dBFS).

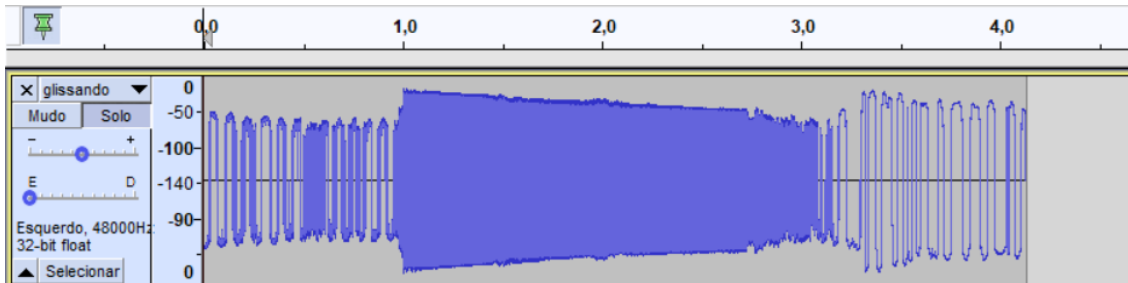
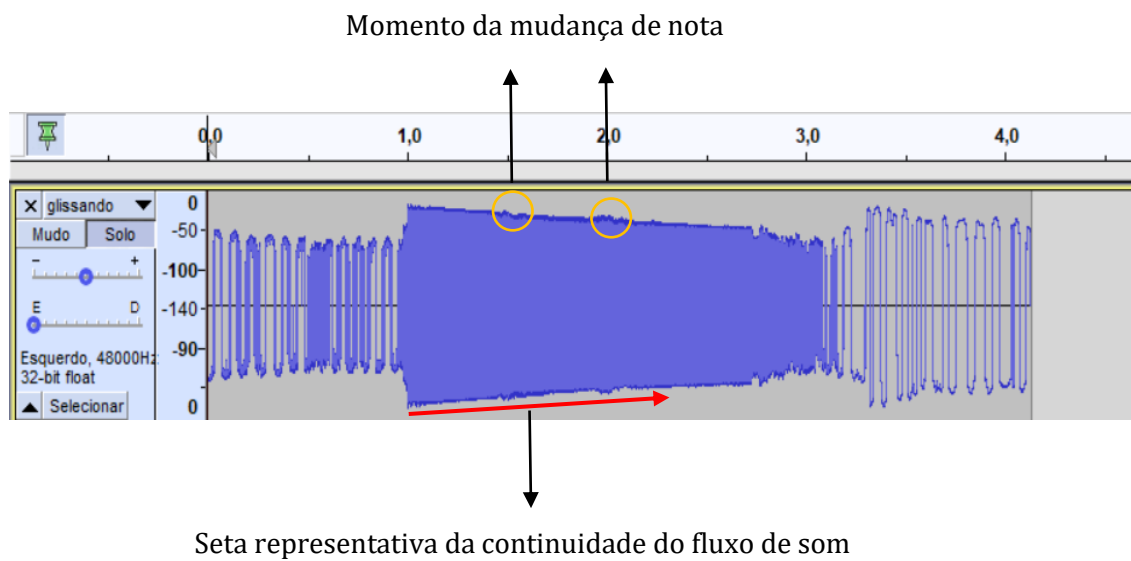


Figura n.º 27: *Legato* na guitarra através de *glissando* (em dBFS) [mudança de nota].



A digitação instrumental utilizada na gravação das figuras n.ºs 25 e 26 pode ser observada na figura n.º 28:

Figura n.º 28: Notas utilizadas na gravação de *glissando*.



#### 6.4. *Ligados* ascendente e descendente (intensidade sonora)

A utilização da técnica de *ligados* é, provavelmente, a solução a que os guitarristas mais recorrem quando procuram a recriação da articulação de *legato* entre duas ou mais notas próximas. Nos *ligados*, as notas são ativadas através de um ataque único da mão esquerda, pressionando a corda (*ligado* ascendente), ou puxando a corda (*ligado* descendente).

Nas figuras n.ºs 29 a 32, conseguimos compreender que, efetivamente, no momento do ataque das notas temos um pequeno pico, embora, praticamente, nenhuma quebra sonora, sendo assim uma das formas mais viáveis de fazer *legato* na guitarra. Contudo, à semelhança do *glissando* (mas não de forma tão acentuada), existe um decréscimo progressivo da amplitude sonora, uma das características principais desta técnica. Neste caso, esse decréscimo acentuado deve-se ao facto de o ataque na corda ser executado no braço da guitarra, zona onde haverá menos espaço para a corda vibrar. Logo, nunca poderá ter a mesma amplitude sonora como no corpo da guitarra, onde a mão direita geralmente toca:

Figura n.º 29: *Legato* na guitarra através de *ligado* ascendente (em dBFS).

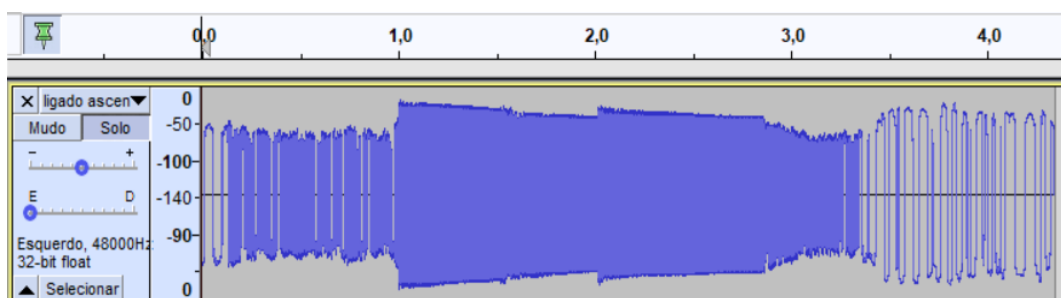


Figura n.º 30: *Legato* na guitarra através de *ligado* descendente (em dBFS).

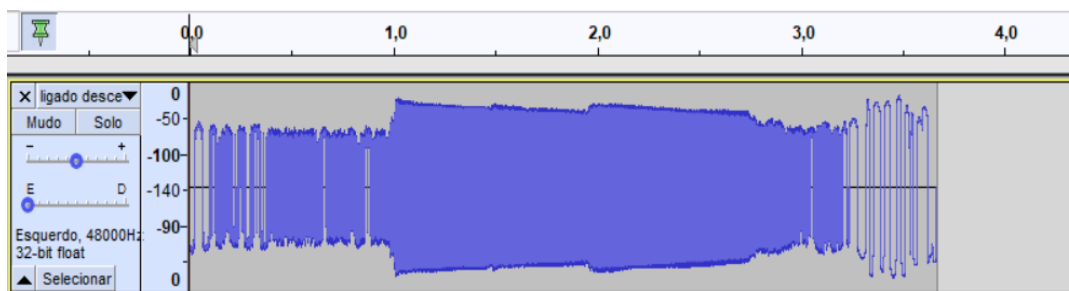


Figura n.º 31: *Legato* na guitarra através de *ligado* ascendente (em dBFS) [mudança de nota].

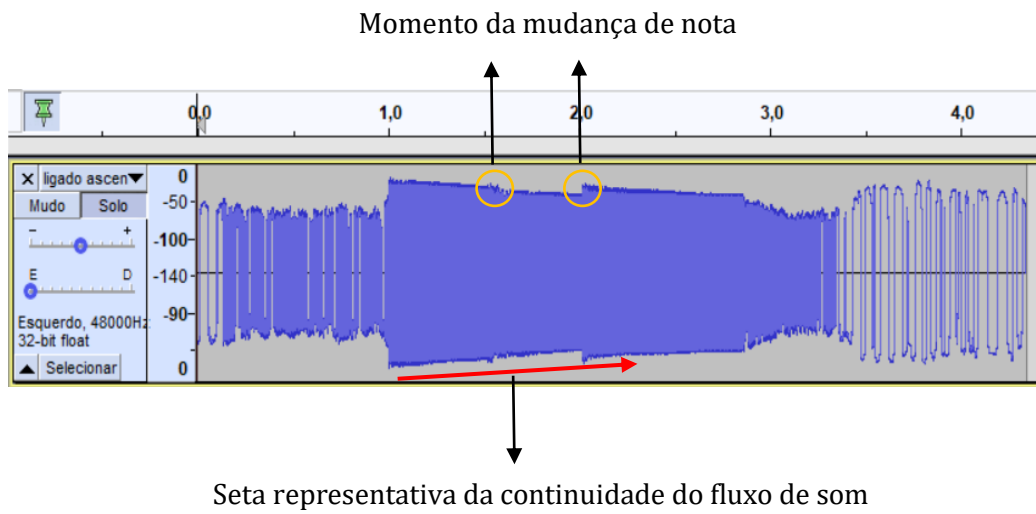
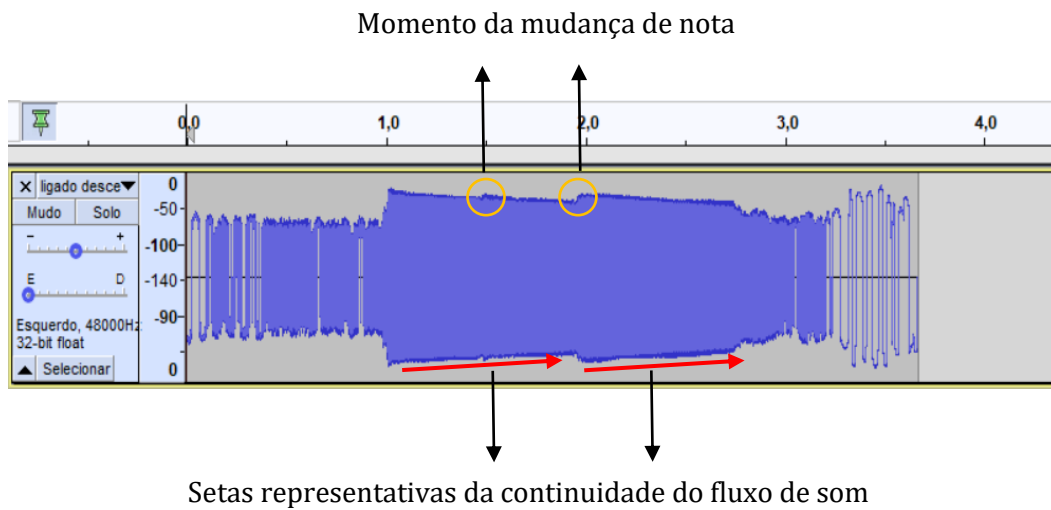


Figura n.º 32: *Legato* na guitarra através de *ligado* descendente (em dBFS) [mudança de nota].



A digitação utilizada no *ligado* ascendente está representada na figura n.º 33, e a utilizada no *ligado* descendente na figura n.º 34:

Figura n.º 33: Notas utilizadas na gravação (*ligado* ascendente).

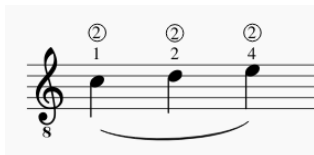
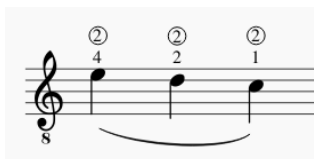


Figura n.º 34: Notas utilizadas na gravação (*ligado* descendente).



## 6.5. Campanella (intensidade sonora)

Nesta forma de produzir articulação de *legato* (figuras n.ºs 35 e 36), o decréscimo na amplitude geral é significativamente menos acentuado que nas formas anteriores, estando, neste caso, a diminuição do volume sonoro ligada unicamente à normal problemática da sustentação de som na guitarra. Há um ligeiro pico no momento da produção da nova nota, embora não seja tão proeminente quando comparado com a execução de notas na mesma corda (fig. n.º 24). Por outro lado, o volume sonoro em toda a largura do excerto é mais equilibrado relativamente às técnicas de *ligados* ou *glissando*. De todas as formas de articulação de *legato* onde não existe uma interrupção da corda antes do novo ataque, a *Campanella* é a única que permitirá fazer um *crescendo* no volume geral de dinâmica. Permite, portanto, um controlo do ataque das notas que outras técnicas não permitem, devido ao facto de a mão direita estar a produzir o som:

Figura n.º 35: *Legato* na guitarra através de *Campanella* (em dBFS):

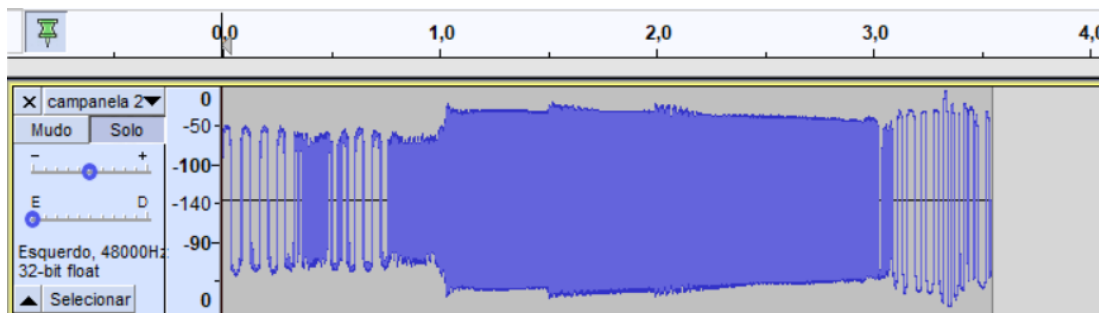
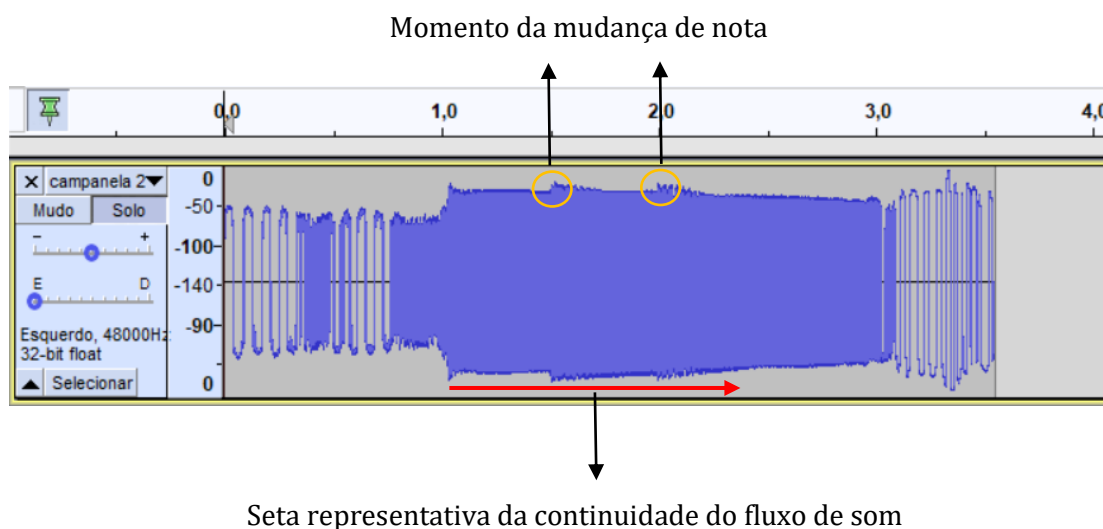
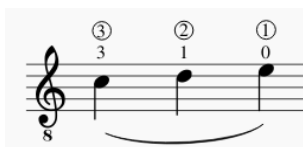


Figura n.º 36: *Legato* na guitarra através de *Campanella* (em dBFS) [mudança de nota].



A digitação instrumental utilizada na gravação das figuras n.ºs 35 e 36 pode ser observada na figura n.º 37:

Figura n.º 37: Notas utilizadas na gravação (*Campanella*).



## 6.6. *Campanella* através de *string inversion*

Esta forma de fazer *legato* (figuras n.ºs 38 e 39), neste contexto, é bastante semelhante à *campanella*. Permite uma manutenção constante do fluxo sonoro, tendo também um aumento deste no momento do ataque da nova nota. Desta forma, será também possível fazer uma diversidade de nuances de dinâmica:

Figura n.º 38: *Legato* na guitarra através de *Campanella* com *String Inversion* (em dBFS).

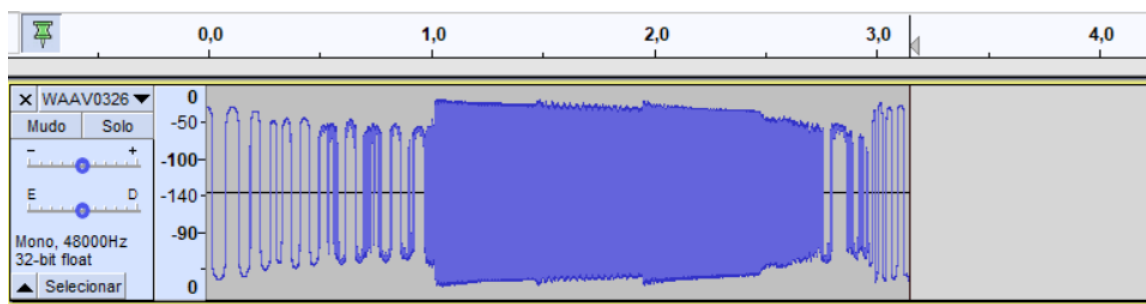
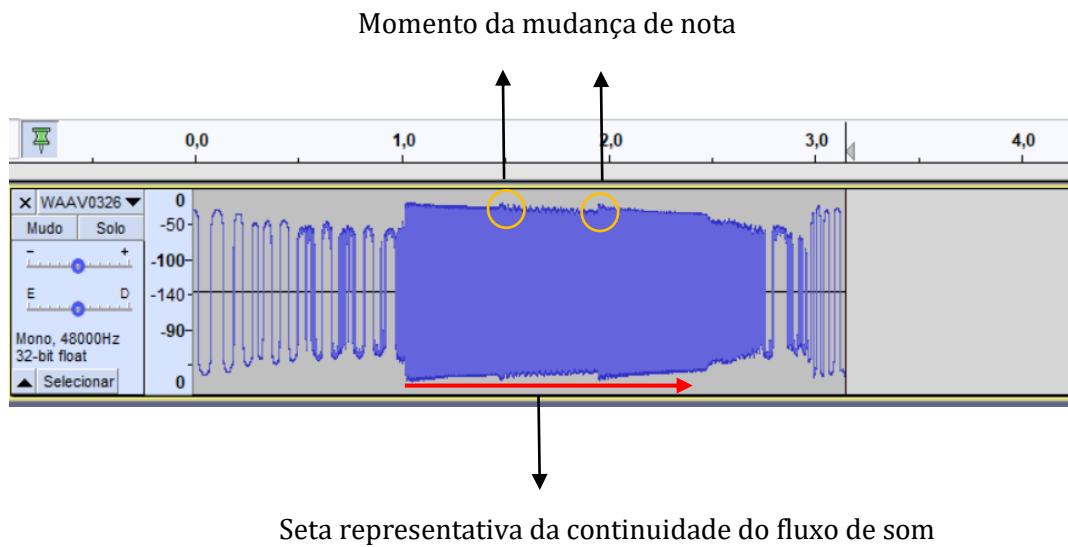


Figura n.º 39: *Legato* na guitarra através de *Campanella* (em dBFS) [mudança de nota].



As notas interpretadas nesta gravação diferem de todas as outras pelo simples facto de, na prática de *Campanella* e *Campanella* por *String Inversion*, serem elementos semelhantes, embora com a execução a ser obrigatoriamente diferente.

Figura n.º 40: Notas utilizadas na gravação (*Campanella* através de *String Inversion*).





## 6.7. Resumo da análise dos gráficos representativos da amplitude sonora

A seguinte tabela reúne as principais características de cada forma de obtenção de *legato* analisado nas figuras apresentadas neste capítulo n.º 7:

**Tabela n.º 14: Resumo das observações obtidas através da análise dos gráficos.**

Instrumento ou Técnicas para a obtenção de <i>legato</i>  Caraterísticas do <i>legato</i>	<i>Legato</i> na flauta transversal	Articulação das notas na guitarra	<i>Ligados</i> na guitarra	<i>Glissando</i> na guitarra	<i>Campanella</i> na guitarra	<i>Campanella</i> através de <i>String Inversion</i> na guitarra
Alterações acentuadas da intensidade sonora no momento do ataque da nova nota	Não	Sim	Não	Não	Não	Não
Amplitude sonora contínua ao longo de toda a gravação	Sim	Sim	Não	Não	Sim	Sim

## 7. Abordagem técnica

Para a execução de *Campanella* e *String Inversion*, é necessário o domínio de outros elementos técnicos de ambas as mãos. Neste capítulo será feita uma abordagem a algumas das principais técnicas utilizadas na produção dos dois elementos. Estas técnicas são seguintes:

- Mudança posicional numérica;
- Aplicação do formato da mão esquerda em extensão;
- Técnica de *Damping*;
- Técnica de arpejos.

### 7.1. Mudança de posição

Este elemento, apesar de não estar explicitamente presente no programa de viola dedilhada da EAMCN, de acordo com as obras propostas do mesmo, deve ser introduzido no 2.º ano do Curso Básico. Segundo Carlevaro (1979, p. 93), “[n]as mudanças de posição[,] deve haver uma estreita cooperação do pulso e do braço: a sua utilização consciente permite uma facilidade e amplitude dos movimentos impossíveis de alcançar apenas com o trabalho da mão”<sup>34</sup>. O mesmo autor constata que o movimento do braço é fundamental na mudança de posição (Carlevaro, 1979). Ao sair de uma posição, os dedos devem ser retirados da corda para que, de seguida, o braço possa iniciar o movimento, processo que se estende, de imediato ao pulso, mão e dedos, em conjunto. A exceção será na execução de *glissandi* e *portamenti*, onde o dedo envolvido na técnica será utilizado como guia e fará o movimento primeiro. Carlevaro (1979) define ainda três formas de mudança de posição:

- Por substituição<sup>35</sup>;
- Por deslocação<sup>36</sup>;
- Por salto.

A mudança de posição por substituição é utilizada quando um dedo é substituído por outro na mesma casa ao mudar de posição. Esta situação acaba por não ser muito comum porque é necessário que haja uma mesma nota comum a dois momentos consecutivos. Na mudança de posição por deslocação (figura n.º 41), é utilizado dedo-guia na sua execução, ou

---

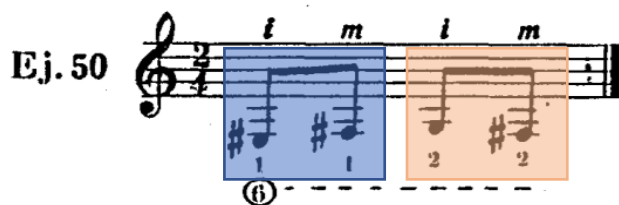
<sup>34</sup> Texto original: “En los cambios de posición debe haber una estrecha cooperación de la muñeca y el brazo: su empleo consciente permite una soltura y amplitud en los movimientos imposible de alcanzar con el solo trabajo de la mano.” (Carlevaro, 1979, p. 93)

<sup>35</sup> N.a.: Tradução livre. Expressão original: “Por substitución”.

<sup>36</sup> N.a.: Tradução livre. Expressão original: “Por desplazamiento”.

seja, quando um dos dedos da primeira situação se movimenta na mesma corda, de forma superficial, de modo a não haver qualquer tipo de produção sonora neste movimento:

Figura n.º 41: Mudança de posição por deslocação segundo Carlevaro.



Nota: Barry Editorial (1979) [alterado por Matos, M. (2021)].

Neste tipo de mudança de posição, Carlevaro (1975), salienta a importância do dedo n.º 1 e do polegar da mão esquerda como orientadores para a passagem à nova posição. Parkening (1997) sugere a manutenção dos dedos sempre perto das cordas, sendo o maior movimento realizado pelo braço. O autor explica como deve ser realizado o movimento utilizando o exemplo da figura n.º 42:

Figura n.º 42: Mudança de posição com dedo guia (Exerc. n.º 34 de Parkening).



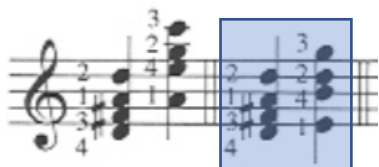
Nota: Hal Leonard Corporation (1997).

Neste exercício, é realizada uma mudança de II.<sup>a</sup> para a VII.<sup>a</sup> posição em que todos os dedos da mão esquerda transitam para a corda diferente, à exceção do dedo n.º 2. Este dedo assume aqui o papel de dedo guia, isto é, o referido dedo irá deslocar-se na corda até à nova posição, mas de forma superficial — sem a pisar durante o movimento de mudança posicional — de modo a evitar ruídos indesejados ou audição de outras notas que não as indicadas. Com o objetivo de aperfeiçoar esta mudança de posição em particular, o autor sugere o seguinte: “[...] divide o problema em partes pequenas, primeiro pratica a mudança dos dedos na mesma posição”<sup>37</sup> (Parkening, 1997, p. 56).

<sup>37</sup> N.a.: Tradução livre. Texto original: “[...] break the problem down into smaller pieces, first practice the change of fingering in the same position.” (Parkening, 1997, p. 56)

Esta colocação dos dedos na mesma posição, sugerida pelo autor, está representada na figura n.º 43 e assinalada a azul:

**Figura n.º 43: Mudança de posição com dedo guia (Exerc. n.º 34 de Parkening).**



Nota: Hal Leonard Corporation (1997) [alterado por Matos, M. (2021)].

O segundo exercício tem como objetivo a consolidação da mudança da corda dos dedos n.ºs 1, 3 e 4 e sem efetuar a mudança posicional numérica, utilizando aqui o dedo n.º 2 como dedo *pivot*<sup>38</sup>. Após o domínio da referida situação técnica, Parkening (1997) inicia a prática da mudança posicional, mas em apenas um ou dois espaços de distância. Apenas após todos estes passos deve ser retomado o estudo do excerto inicial.

Numa situação em que não é possível utilizar nenhuma das possibilidades anteriores, ter-se-á de recorrer à mudança de posição por salto. A mão é obrigada, literalmente, a saltar, não havendo aqui qualquer referência de contacto com as cordas que possa facilitar este movimento. A figura n.º 44 representa um exercício produzido por Carlevaro (1975, p. 81) onde esta mudança de posição é inevitável:

**Figura n.º 44: Mudança de posição por salto segundo Carlevaro.**

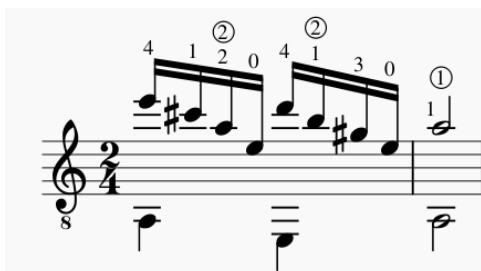


Nota: Barry Editorial (1975). [alterado por Matos, M. (2021)].

<sup>38</sup> Expressão original: "Pivot finger". (Parkening, 1997, p. 17)

Não havendo elementos comuns de uma passagem para a seguinte, Parkening (1997) sugere que os dedos se devam manter o mais perto possível das cordas, de modo a diminuir os movimentos e a aumentar a precisão com que este salto é feito. O mencionado autor propõe ainda a prática do exercício presente na figura n.º 45:

Figura n.º 45: Exercício n.º 34 de Parkening (mudança de posição por salto).



Nota: Hal Leonard Corporation (1997). [alterado por Matos, M. (2021)].

Dentro destas três possibilidades, a mudança posicional numérica utilizando o dedo guia será a preferencial, permitindo o contacto permanente com a corda e, conseqüentemente, um menor movimento dos dedos, bem como uma melhor noção de toda a localização dos elementos necessários para este problema técnico. É a situação que permite uma maior eficácia e eficiência neste tipo de movimentos.

## 7.2. Mudança de posição na *Campanella* e *String Inversion*

A figura n.º 46 contém uma melodia que pode ser interpretada de diversas formas utilizando as técnicas de *campanella* e *string inversion*. Contudo, se em simultâneo com a referida linha melódica for apresentada uma outra voz, as possibilidades tornam-se mais escassas.

Figura n.º 46: Escala de Lá menor melódica.



De forma a conseguir executar o excerto da figura n.º 47, a digitação mais eficiente, em termos de *legato*, implica mudanças de posição, estando na figura n.º 48 a representação desta possibilidade. Neste caso, haverá duas mudanças posicionais, da II.ª para a III.ª e da III.ª para IV.ª posição.

Figura n.º 47: Exemplo de uma frase musical.



Figura n.º 48: Execução da frase musical através de *Campanella* e mudanças de posição.



### 7.3. Extensão

A considerada posição *normal* da mão esquerda apresenta-se com a formação de quatro dedos a abranger os quatro espaços consecutivos. Por outras palavras, se a mão estiver na I.<sup>a</sup> posição, o dedo n.º 1 estará no I.<sup>o</sup> espaço, o dedo n.º 2 no II.<sup>o</sup>, o dedo n.º 3 no III.<sup>o</sup> e o dedo n.º 4 no IV.<sup>o</sup> espaço, como indicado na figura n.º 49:

Figura n.º 49: Posição normal segundo Parkening.



Nota: Hal Leonard Corporation (1999).

Esta forma da mão esquerda, a que chamamos de *normal*, não se deve alterar à medida que a mão avança no braço da guitarra, sendo que, a título exemplificativo, se o dedo n.º 1 estiver na V.<sup>a</sup> posição, o dedo n.º 2 deverá estar no VI.<sup>o</sup> espaço, o dedo n.º 3 no VII.<sup>o</sup> e o dedo n.º 4 no VIII.<sup>o</sup> espaço. O referido formato da mão é denominado por vários autores também como posição *natural* da mão.

Para Carlevaro (1979), existem dois tipos de mecanismo, utilizados relativamente à posição entre os dedos:

- Distensão<sup>39</sup> (movimento de afastamento dos dedos);
- Contração<sup>40</sup> (movimento de aproximação dos dedos).

Efetivamente, a naturalidade da mão esquerda não poderá corresponder à denominada posição *normal*, devido a uma tendência natural dos dedos para contrair, como explica D. Russell (Contreras, 2015, p. 9): “Os músculos da mão esquerda servem para a fechar, de tal forma que[,] quando abrimos a mão[,] eles estão numa posição forçada. Uma mensagem suplementar para relaxar tem de ser enviada de modo a contrariar esta tendência natural para contrair”<sup>41</sup>. A distância entre os trastos também se altera ao longo do braço da guitarra, diminuindo progressivamente a sua dimensão quanto mais próximo ao corpo da guitarra. Ainda assim, em qualquer uma destas posições, os dedos estão sempre em distensão, como explica Carlevaro (1979, p. 105):

Os quatro juntos na primeira posição e numa apresentação longitudinal, abarcam apenas três espaços: [...] A distensão (ou abertura angular entre os dedos) provocada voluntariamente nas primeiras posições deve ser considerada[,] então[,] um estado normal. Por outro lado, nas posições mais agudas devemos corrigir a separação entre os dedos anulando gradualmente o estado de distensão voluntária provocada nas primeiras [posições].<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> N.a.: Tradução livre. Expressão original: “distensión” (Carlevaro, 1979, p. 141)

<sup>40</sup> N.a.: Tradução livre. Expressão original: “contracción” (Carlevaro, 1979, p. 141)

<sup>41</sup> N.a.: Tradução livre. Texto original: “The muscles of the left hand serve to close the hand and so that when the hand is open they are in a forced position. A supplementary message to relax has to be sent to counteract this natural tendency to contract.” (Contreras, 2015, p. 9)

<sup>42</sup> N.a.: Tradução livre. Texto original: “Los cuatro juntos en primera posición y en presentación longitudinal, abarcan solamente tres espácion; [...] La distensión (o abertura angular entre los dedos) provocada voluntariamente en las primera posiciones debe considerarse entonces un estado normal. En cambio, en las posiciones más agudas debemos corregir la separación entre los dedos anulando gradualmente el estado de distensión voluntaria provocado en las primeras.” (Carlevaro, 1979, p. 105)

É preciso aqui separar os conceitos de extensão e distensão. A distensão assume-se apenas como um movimento físico do afastamento dos dedos entre si. Extensão define-se como uma técnica guitarrística onde o número de espaços entre os dedos será superior ao da posição *normal* (Iznaola, 1997, p. 9). A referida situação é exemplificada na figura n.º 50, onde na posição *natural* a distância entre os dedos n.ºs 1 e 2 é de um espaço. Se a distância entre os mesmos dedos for de dois espaços ou superior, estaremos então em extensão:

**Figura n.º 50: Dedos n.º 1 e 2 em posição normal/extensão.**



No programa do Curso de Viola Dedilhada da EAMCN (anexo A), a primeira referência à extensão aparece no 4.º grau como objetivo técnico, assumindo, dessa forma, que a mencionada problemática deve ser introduzida nesse respetivo grau de escolaridade.

#### **7.4. Extensão na técnica de *Campanella***

A técnica de *Campanella*, como já referido, é caracterizada pela execução de uma linha melódica de três ou mais notas consecutivas (com intervalos de segunda), tocadas em cordas diferentes. O facto de as cordas da guitarra estarem afinadas entre si por intervalos de quarta e de terceira maior — entre a 3.ª e 2.ª cordas — leva a que se tenha de recorrer com frequência à extensão para que o efeito de *Campanella* possa ser efetuado. Imaginando que temos um excerto melódico que contém as notas sol#3, lá3 e si3, o qual pretendemos executar através da técnica de *Campanella*, uma possível digitação seria a que está apresentada na figura n.º 51:

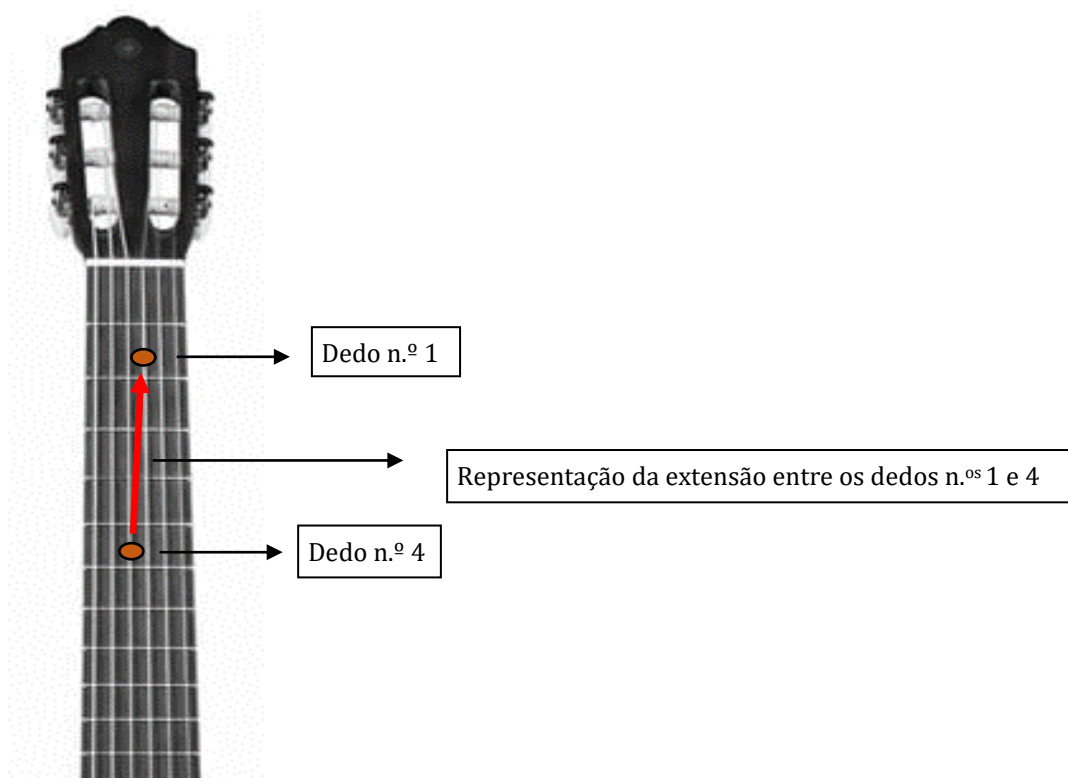
**Figura n.º 51: Notas sol#3, lá3 e si3 com digitação de *Campanella*.**





Como demonstrado na figura n.º 50, uma das formas de executar esta situação através de *Campanella* será produzir a nota sol#3 na 4.ª corda (VI.º espaço) com o dedo n.º 4, a nota lá3 na 3.ª corda (II.º espaço) com o dedo n.º 1, e a nota si3 com a 2.ª corda solta. A distância entre os dois dedos será de cinco espaços, sendo necessária a execução de uma extensão (figura n.º52):

Figura n.º 52: Posição das notas sol# e lá no braço da guitarra em cordas diferentes.



Nota: Imagem obtida em *Musicstore.de* (2021) [alterado por Matos, M. (2021)].

## 7.5. *Damping Technique*

Relativamente a esta problemática, o ponto fulcral na sua compreensão encontra-se na seguinte frase: “É tão importante emitir um som como saber apagá-lo num momento preciso”<sup>43</sup> (Carlevaro, 1979, p. 109). A guitarra é um instrumento consideravelmente suscetível a sobreposições de sons, o que nem sempre é desejável, dada a necessidade de clareza interpretativa do texto musical. Sobreposição de notas que formam uma harmonia incorreta em determinado contexto ou numa melodia, a vibração de determinada nota, por mínima que seja, que retira clareza ao discurso musical e, por conseguinte, altera a intensão do compositor, são os elementos comuns na prática de guitarra. O facto de a vibração cordal na guitarra, por simpatia, poder ativar harmónicos de cordas que não foram tocadas, torna o domínio desta problemática

<sup>43</sup> N.a.: Tradução livre. Frase original: “Es tan importante emitir un sonido como saber apagarlo en el momento preciso.” (Carlevaro, 1979, p. 109)

ainda mais relevante. Para a paragem da vibração de corda, é utilizada a técnica de *damping*<sup>44</sup>, e a sua definição reflete-se na seguinte frase: “[*Dampening*] [...] é o termo que descreve a paragem da vibração das cordas indesejadas – quer sejam notas previamente tocadas ou aquelas causadas pela vibração por simpatia”<sup>45</sup> (Parkening, 1997, p. 24)]. Por outro lado, Carlevaro (1979, p. 109) atribui o nome de *apagadores* aos dedos que efetivamente param a vibração das cordas, dividindo-os em duas categorias:

- Apagadores diretos*;
- Apagadores indiretos*.

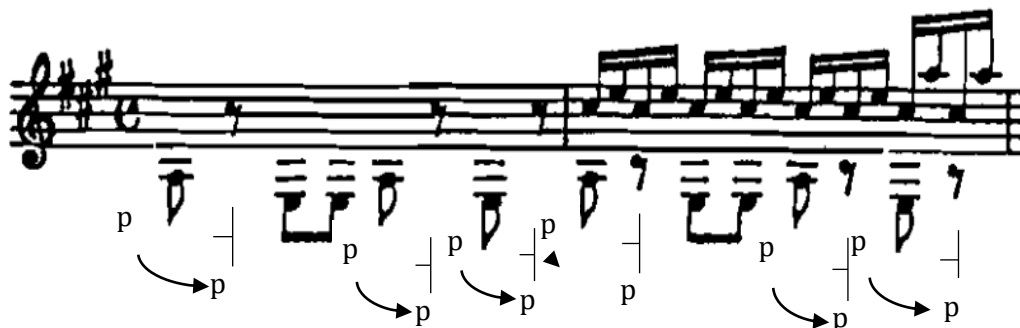
Os *apagadores diretos* são aplicados quando o mesmo dedo, utilizado para atacar a corda, apaga, de seguida, a mesma. As figuras n.ºs 53 e 54 apresentam precisamente, a referida situação, bem como o processo do dedo — neste caso o polegar da mão direita — que terá que exercer a função de tocar a nota correspondente e, no momento da pausa, ser o mesmo dedo a cortar a sua vibração. A figura n.º 54 contém, igualmente, a representação da sinalética em pauta de como este movimento deve ser executado:

Figura n.º 53: Excerto do Op. 38 n.º 22 de N. Coste (polegar como *apagador direto*).



Nota: Barry Editorial (1979).

Figura n.º 54: Excerto do Op. 38 n.º 22 de N. Coste (com a sinalética de *damping*).



Nota: Barry Editorial (1979) [alterado por Matos, M. (2021)].

<sup>44</sup> Trad.: Abafamento.

<sup>45</sup> N.a.: Tradução livre. Texto original: “Dampening [...] is the term that describes stopping unwanted notes from ringing – Either notes previously playd or ones caused by sympathetic vibrations” (Parkening, The Christopher Parkening Guitar Method, Vol. 2, 1997, p. 24).

Para esta técnica, o *p* é um dedo que oferece diversas possibilidades. Parkening apresenta-nos o seguinte exemplo (figura n.º 55):

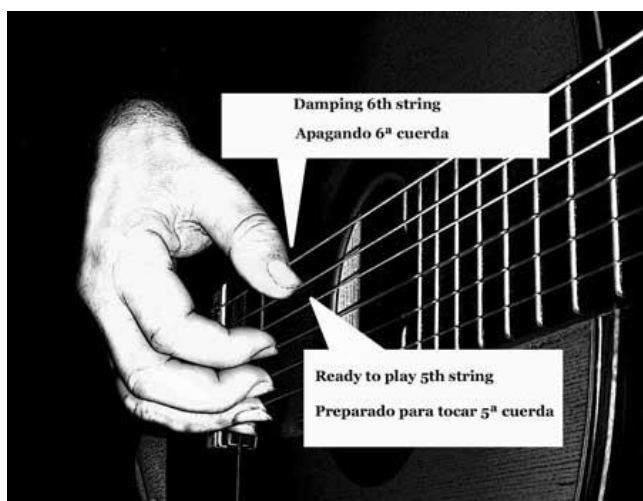
Figura n.º 55: Notas mi2 e lá2 representadas em pauta musical.



Nota: Hal Leonard Corporation (1997).

Neste exemplo, para executar a técnica de *damping*, é utilizada a “[...] parte de trás do polegar para parar [a nota] mi ao mesmo tempo que se toca [a nota] lá [...]”<sup>46</sup> (Parkening, 1997, p. 24). Este movimento do dedo é apresentado na figura n.º 56:

Figura n.º 56: Técnica de *damping* com preparação do polegar segundo D. Russell.



Nota: Russell, D. (s.d.).

No exemplo seguinte (figura n.º 57), serão os dedos *p*, *m* e *i*, em simultâneo, a cortar a vibração das cordas:

Figura n.º 57: Excerto do Op. 31 n.º 20 de F. Sor (*p*, *m* e *i* como *apagadores* diretos).

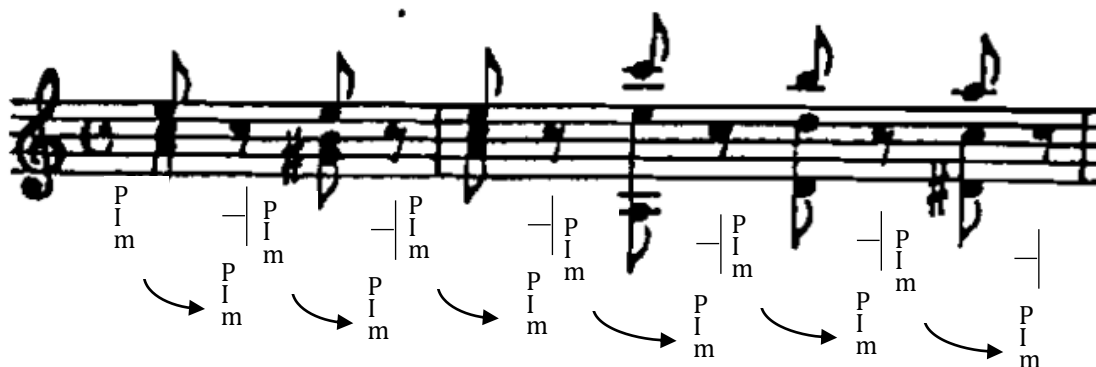


Nota: Barry Editorial (1979)

<sup>46</sup> N.a.: Tradução livre. Frase original: “[...] back of thumb to stop E as you play A [...]” (Parkening, 1997, p. 24)

Aqui, como no exemplo da figura n.º 54, os dedos terão de regressar à corda que acabaram de tocar. Na figura n.º 58 é apresentado o mesmo excerto, desta vez com a sinalização da técnica de *damping* no momento indicado:

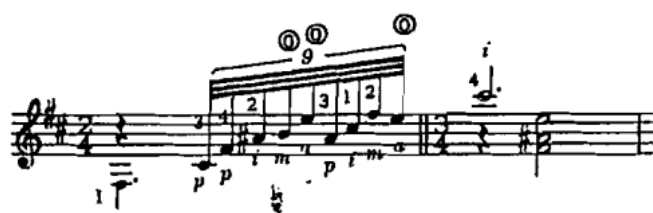
Figura n.º 58: Excerto do Op. 31 n.º 20 de F. Sor (com a sinalética de *damping*).



Nota: Barry Editorial (1979) [alterado por Matos, M. (2021)].

Quando uma nota cuja vibração é parada por um dedo que não corresponde ao que atacou a corda, estamos na presença de *apagadores indiretos*. O exemplo seguinte (figuras n.º 59 e n.º 59) é nos apresentado por A. Carlevaro (1979, p. 110):

Figura n.º 59: Excerto do Preludio n.º 3 de Carlevaro (polegar como *apagador* indireto).

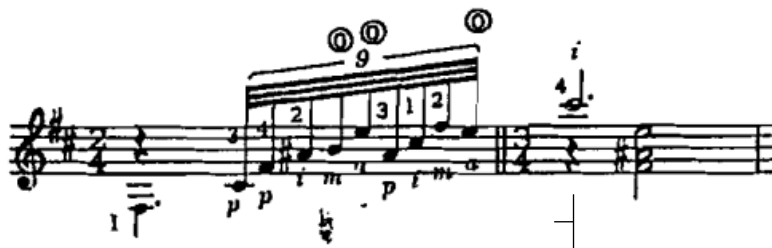


Nota: Barry Editorial (1979).

Este excerto musical contém um arpejo na 2.ª pulsação do 1.º comp., culminando na 1.ª pulsação do 2.º comp. É relevante compreender que a nota de chegada (dó5) tem uma pausa por baixo, indicando, dessa forma, pelo compositor, que a referida nota deve ser tocada de modo a ser o único som audível naquele momento. Vindo do momento anterior, o arpejo é suscetível de deixar algumas cordas a vibrar. Para o efeito desejado, é necessário que, no momento da execução da nota dó5 do 2.ª compasso da figura n.º 59, todas as outras notas parem de vibrar.

Neste preciso momento, Carlevaro sugere que o *p* deva apagar todas as notas em simultâneo, colocando-se deitado, por cima de todas as cordas (figura n.º 60):

Figura n.º 60: Excerto do Preludio n.º 3 de Carlevaro (com a sinalética de *damping*).



Nota: Barry Editorial (1979) [alterado por Matos, M. (2021)].

No exemplo da figura n.º 61, como o autor indica, os dedos utilizados para cortar a vibração das cordas são os dedos *i*, *m* e *a*. Estes três dedos regressam às cordas que tocaram logo após a nota ré#4 ser produzida, de modo que, nesse momento, a referida nota seja a única a vibrar:

Figura n.º 61: Excerto do Preludio n.º 3 de Carlevaro (*damping* indireto com *a*, *m* e *i*).



Nota: Barry Editorial (1979).

No excerto seguinte (figura n.º 62), Carlevaro sugere que seja utilizada a mão esquerda como forma de parar a vibração de cordas indesejáveis — neste caso a 4.ª corda — da seguinte forma:

O dedo [n.º] 3 apoia-se levemente de frente para apagar [a nota] ré da 4.ª corda solta do ar, ao mesmo tempo que pisa [a nota] dó da sexta [corda]. Prontamente deve ser retificada a posição da mão, levantando-a até à sua forma correta, tendo como ponto de apoio (o eixo) o dedo [n.º] 1 utilizado [na nota] sib.<sup>47</sup> (Carlevaro 1979, p. 110)

<sup>47</sup> N.a.: Tradução livre. Texto original: “El dedo 3 se apoya muy levemente de plano para apagar el RE de la 4ª cuerda al aire, al mismo tiempo que actúa pisando el DO de la sexta. Luego se debe rectificar la posición de la mano, levantándola en su forma correcta, tomando como punto de apoyo (eje) el dedo 1 colodado en el Sib.” (Carlevaro, 1979, p. 110)

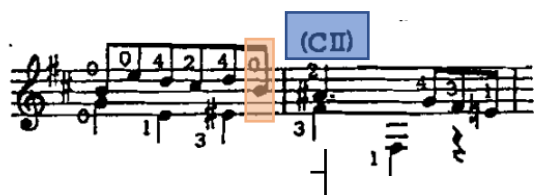
Figura n.º 62: Excerto de *Españoleta* de G. Sanz (*damping* da mão esquerda).



Nota: Barry Editorial (1979).

Na figura n.º 63, a nota que poderá ter uma maior dificuldade em ser apagada é a nota si<sup>3</sup> da última pulsação do 1.º compasso (sombreado a cor de laranja). Nesse sentido, Carlevaro (1979) propõe que a nota seja apagada no movimento de preparação da *barré*<sup>48</sup> que segue na pulsação seguinte. Ou seja, no momento em que é executado o 1.º tempo do 2.º compasso da referida figura, o dedo n.º 1 deve começar a preparar a *barré*, começando por colocar a parte interior do dedo (entre a primeira e segunda falanges), deitada sobre as duas primeiras cordas em “[...] forma de [*barré*] (sem o ser) [...]”<sup>49</sup>(Carlevaro, 1979, p. 111). Este movimento permitirá que a vibração da 2.ª corda seja travada enquanto o dedo prepara a *barré* seguinte:

Figura n.º 63: Excerto da Sarabanda BWV 1002 de J.S. Bach/ Segovia (*apagadores* indiretos, inclusão da indicação de *damping*).



Nota: Barry Editorial (1979) [alterado por Matos, M. (2021)].

As mencionadas técnicas de parar a vibração das cordas não são as únicas, dependendo sempre das necessidades e dos recursos disponíveis no próprio momento. Existem, também, outras formas de realizar o referido movimento (de parar as cordas), sendo responsabilidade do intérprete encontrar a solução ideal para cada passagem, podendo, por ex., utilizar a palma da mão, o polegar da mão esquerda, etc., de forma a interromper o som indesejado. Caberá sempre ao guitarrista e à sua capacidade técnica e criativa encontrar a melhor solução para cada situação. À semelhança da mudança posicional numérica, esta técnica não consta no programa de viola dedilhada da EAMCN. Apesar desta situação, como já foi verificado na 1.ª parte deste documento, o professor cooperante introduz este elemento desde o início da aprendizagem do instrumento.

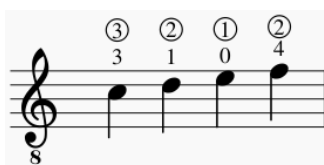
<sup>48</sup> N.a.: Parkening (1999, p.74) define o termo da seguinte forma:“(...) means to depress more than one string simultaneously on a single fret with the first or index finger of the left hand.”

<sup>49</sup> N.a.: Tradução livre. Expressão original: “[...] actitud de ceja (sin ser tal) [...]” (Carlevaro, 1979, p. 111).

## 7.6. Utilização e importância da técnica de *Damping* na *Campanella* e *String inversion*

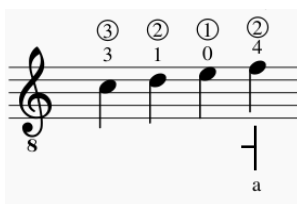
Apesar de a técnica de *Campanella* ter sido utilizada por G. Sanz no período barroco com o objetivo de aumentar a produção sonora da guitarra, sem uma especial atenção à sobreposição de vozes, os elementos técnicos utilizados na *Campanella* podem ser interpretados, também, sem sobreposição das vozes. Através da técnica de *damping*, referida anteriormente, a vibração indesejável das cordas pode ser interrompida. A maior problemática neste ponto será o momento exato em que o abafamento deve ser executado. Com o objetivo de manter a articulação de *legato* entre as duas cordas, deverá haver um momento em que as mesmas vibrarão em simultâneo. Este período deverá ser o mínimo possível e quase imperceptível, embora suficiente para que não haja qualquer corte sonoro entre as duas notas. Esta forma de pensar o *legato* assemelha-se à abordagem do *legato* no piano, já referida nas secções 6.1 e 6.2. A utilização frequente das cordas soltas, característica inerente às técnicas de *Campanella* e *String Inversion*, torna imperativo o domínio da técnica de *damping* para obter uma maior clareza no discurso musical. A figura n.º 64 apresenta uma melodia cuja digitação possibilita o uso de *Campanella*:

Figura n.º 64: Melodia com digitação para uma *Campanella*.



Ao interpretar esta melodia com a digitação apresentada, poderá haver alguma tendência para que a nota mi<sup>4</sup>, por ser uma corda solta, fique a soar em simultâneo com a nota fá<sup>4</sup>. De modo a poder evitar esta situação e ouvir a nota fá<sup>4</sup> com mesma clareza que qualquer uma das outras notas, através da técnica de *damping*, a vibração da 1.ª corda necessita de ser interrompida. Haverá inúmeras formas de o fazer, podendo cada guitarrista optar pela que lhe for mais conveniente. Uma forma possível é colocando o dedo *a* da mão direita na 1.ª corda logo após a nota fá<sup>4</sup> ser executada, como demonstra a figura n.º 65:

Figura n.º 65: Melodia com digitação para uma *Campanella* (com sinalética de *damping*).



## 7.7. Ergonomia e velocidade (Técnica de Arpejo)

O arpejo é um elemento técnico abordado desde o 1.º grau, como podemos verificar no programa para a disciplina de guitarra (Anexo A). O arpejo é frequentemente associado à produção de um acorde cujas notas são produzidas separadamente. A técnica de arpejo naturalmente implica que as notas executadas consecutivamente estejam colocadas em cordas diferentes. Devido à velocidade com que este efeito é geralmente executado, são utilizadas combinações de dedos da mão direita que permitam movimentos rápidos, não podendo, por isso, os dedos serem repetidos em notas seguidas<sup>50</sup>. Com frequência, a utilização das técnicas de *Campanella* e *String Inversion* levará a mão direita a utilizar seqüências de dedos iguais às utilizadas aquando dos arpejos. Recorrendo a um exemplo de *Campanella* já utilizado, verificamos na figura n.º 66 que uma possível digitação é a utilização dos dedos *p*, *m* e *i* da mão direita, ou seja, como se a mão direita estivesse a fazer um arpejo com estes três dedos:

Figura n.º 66: *Campanella* utilizando técnica de arpejo na mão direita.



Este fator permite, por si só, que a velocidade com que as notas representadas na figura são tocadas seja superior a qualquer outra forma de as tocar na guitarra. Segundo Anthony Glise (1997, p. 79), “[...] desenvolver a velocidade é[,] na verdade[,] uma questão de desenvolver independência, e os arpejos são um fator chave para a mão direita neste processo”<sup>51</sup>. As técnicas de *Campanella* e *String Inversion* permitem uma constante mudança de cordas, o que geralmente não é possível ao tocar melodias com notas consecutivas (intervalos de segunda) na guitarra. Relativamente à mão direita, a mudança de corda permitirá sempre uma maior facilidade de movimentos, assim como também uma melhor preparação dos dedos — em contacto com a corda — o que fará com que o ataque na corda seja mais seguro e mais rápido. Glise adiciona também a seguinte indicação:

A antecipação total [todos os dedos] ou parcial [dedo a dedo] dos dedos na corda é especialmente útil porque oferece aos iniciantes a hipótese de sentir cada dedo da mão direita, enquanto os outros dedos ficam no seu lugar prontos para tocar. Isto vai aumentar o sentido de independência e colocação dos dedos da mão direita”<sup>52</sup> (Glise, 1997, p. 81)

<sup>50</sup> N.a.: De acordo com Hubbert Käppel (2016, p. 48-52), algumas combinações de dedos da mão direita frequentes nos arpejos são: *p i m a — p a m i — p i m — p m i — p a i m — p m i a — p i a m — p m a i — p a i*.

<sup>51</sup> N.a.: Tradução livre. Frase original: “[...] developing speed is actually a matter of developing independence, and arpeggios are a key factor in this process for the right hand.” (Glise, 1997, p. 79)

<sup>52</sup> N.a.: Tradução livre. Texto original: “Both the Individual Full Plant and the Plant are especially helpful because they give beginners a chance to feel each right hand finger pulse, while the other fingers are gently held in place waiting their turn to play. This will heighten the sense of right hand finger independence and placement.” (Glise, 1997, p. 81)



Hubbert Käppel (2016, p. 226) apresenta o seguinte exemplo (figura n.º 67) da utilização da técnica de arpejo da mão direita numa *Campanella*:

Figura n.º 67: Variações op. 107 de M. Giuliani (VI.ª variação, comp. n.º 19).



Nota: AMA Musikverlag (2016).

O mesmo autor adiciona ainda que “[o] uso dos padrões de arpejo da mão direita pode ser encontrado ao longo de todo o repertório para guitarra. Nesta técnica, a corda solta é utilizada como o [elo] no processo [,] de forma a obter um padrão de arpejo”<sup>53</sup>. Para a mão esquerda, o paradigma do mecanismo é semelhante ao já visto. O facto de haver a mudança de corda em notas consecutivas, os dedos da mão esquerda poder-se-ão colocar nas cordas mais cedo — ainda antes da nota anterior terminar — antecipando desta forma as notas seguintes. À semelhança da mão direita, esta antecipação dos dedos da mão esquerda permitirá uma maior segurança e velocidade dos movimentos.

Considerando que a própria definição de *Campanella* implica que as notas nela presentes sejam consecutivas (intervalos de segunda), é inevitável o uso e análise técnica das escalas nesse contexto. Esta possibilidade é especialmente interessante no que toca à utilização das cordas soltas nas escalas, que permite um enorme leque de soluções nas escalas que possuem essas notas.

<sup>53</sup> N.a.: Tradução livre. Texto original: “The use of RH (right hand) arpeggio patterns can be found throughout the entire guitar repertoire. In this technique, an open string is used as a “link” within the run in order to get an arpeggio pattern.” (Käppel, 2016, p. 226)

Neste sentido, Käppel constata: “Ao incorporar cordas soltas numa frase debaixo de uma ligadura, pode atingir-se um efeito de *legato* equilibrado”<sup>54</sup> (Käppel, 2016, p. 221)]. O autor demonstra esta situação com o exemplo da figura n.º 68:

Figura n.º 68: *Prélude* BWV 1007 (comp. n.º 29-30, arr. H. Käppel).

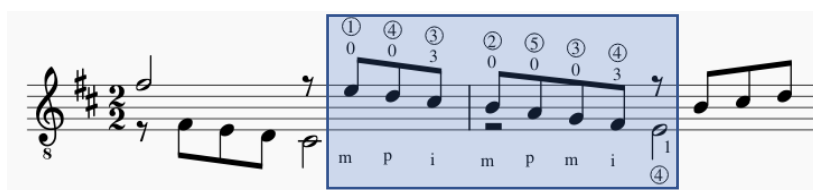


Nota: AMA Musikverlag (2016).

## 7.8. Análise de excertos de obras selecionadas

Esta secção pretende demonstrar como as duas técnicas são utilizadas no contexto de uma obra, sendo ambas estilisticamente diferentes. O primeiro excerto é retirado da obra *Gallarda*<sup>55</sup> de G. Sanz (1697). Comparando o grau de dificuldade da obra com as obras presentes no Programa da disciplina de Guitarra da EAMCN<sup>56</sup>, o estudo da mencionada obra é recomendável durante o Ensino Básico. Como já foi dito, Sanz utilizava frequentemente a técnica de *Campanella* nas suas obras, sendo que a afinação da guitarra do período barroco facilitava o seu uso. A figura n.º 69 demonstra isso mesmo:

Figura n.º 69: Comp. n.ºs 8-9 da *Gallarda* de Sanz (proposta de digitação com *Campanella* para guitarra barroca).



Nota: Editionkoenigs (2000) [alterado por Matos, M. (2021)].

As afinações da guitarra barroca expostas por Tyler (Tyler, s.d.) e demonstradas nas figuras n.ºs 11 e 12, permitiriam que a parte deste excerto destacada a azul fosse interpretada utilizando quatro cordas soltas numa melodia com um total de oito notas. Neste exemplo torna-se obvio o porquê da importância dada pelo compositor à *Campanella*, sendo perceptível na digitação a facilidade técnica com que este excerto seria interpretado na guitarra. A referida

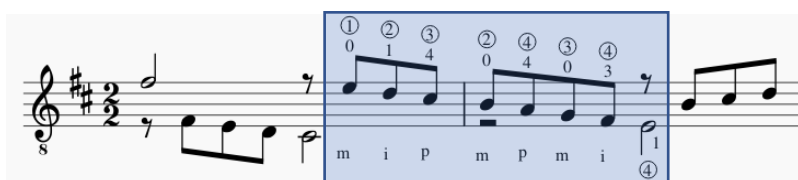
<sup>54</sup> N.a.: Tradução livre. Texto original: “By incorporating open string into runs under a slur marking, you achieve a tonally balanced, legato effect.” (Käppel, 2016, p. 221)

<sup>55</sup> N.a.: Arranjo de Thomas Königs (2000, p. 5)

<sup>56</sup> N.a.: Ver Anexo A.

*Campanella* implicaria uma mudança de posição e possibilitaria a utilização da técnica de arpejo da mão direita, sendo necessária a utilização da técnica de *damping* para evitar a sobreposição das notas da melodia. Com a afinação comumente utilizada na guitarra contemporânea, é também possível a utilização da *Campanella* no referido excerto. Uma digitação que permite esta possibilidade é demonstrada na figura n.º 70:

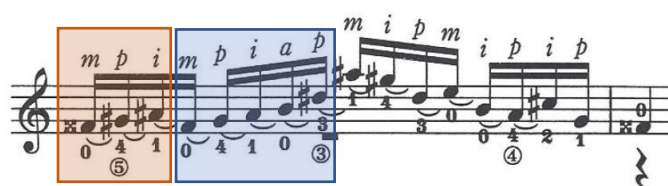
Figura n.º 70: Comp. n.ºs 8-9 da *Gallarda* de G. Sanz, (proposta de digitação com *Campanella*).



Nota: Editionkoenigs (2000) [alterado por Matos, M. (2021)].

Desta forma, o efeito produzido é semelhante ao anterior, havendo aqui um aumento da dificuldade técnica devido ao maior número de notas que são tocadas com recurso à mão esquerda. Há também mais uma mudança de posição que no caso anterior, nomeadamente pelo facto de a nota lá3 ser executada na 4.ª corda, recorrendo neste momento à técnica de *String Inversion*. O excerto seguinte (figura n.º 71), que contém um exemplo avançado das referidas técnicas, é retirado do 3.º andamento da obra *Three Forest Paintings* de Konstantin Vassiliev (2002, p. 12), intitulado *Dance of the Forest Ghosts*. Esta obra musical apresenta um grau de dificuldade que se assemelha às obras do Ensino Secundário presentes no Programa da disciplina de Guitarra da EAMCN:

Figura n.º 71: *Dance of the Forest Ghosts* de K. Vassiliev (comp. n.º 40) [*Campanella* com extensão e mudança de posição por salto].



Nota: Gendai Guitar Co. (2002). [alterado por Matos, M. (2021)].

Nesta frase, o compositor coloca como objetivo a produção sonora de *legato* harmónico através de sobreposição das notas, instruindo a sua execução com as pequenas ligaduras presentes debaixo de cada nota, sendo os principais recursos utilizados para este efeito as técnicas de *Campanella* e de *String Inversion*. Para executar a passagem destacada a azul, é utilizada a técnica de *Campanella* com uma mudança posicional numérica, tendo a digitação da mão direita um padrão de arpejo. No excerto a cor de laranja, ter-se-á de utilizar, para além da técnica de *Campanella*, também a técnica de *String Inversion*, pois a nota sol#3 é produzida na 5.ª

corda e a nota lá#3 na 4.<sup>a</sup> corda, sendo estas duas notas mais agudas que a nota fáx3 (enarmonicamente, sol3), executada na 3.<sup>a</sup> corda solta. O terceiro e último excerto a ser analisado é retirado da obra *Espiral Eterna* de L. Brouwer (1992, p. 5) e está representado na figura n.º 72:

Figura n.º 72: *Espiral Eterna* de L. Brouwer (excerto).

**La Espiral Eterna**

Leo Brouwer  
(1971)

**Lo mas rapido posible**  
**As fast as possible**  
**So schnell wie möglich**

dejar vibrar siempre  
let it vibrate  
klingen lassen

*ppp* *pp* *p* *pp* *poco* *mp* *p* *pp* *mp*

Nota: Schott Music (1992).

Com a repetição constante das notas<sup>57</sup>, o autor recorre à técnica de *Campanella* para obter o efeito sonoro que caracteriza o início desta obra. Nesta situação, a *Campanella* terá sobreposição de vozes, uma ideia esclarecida pelo autor com a indicação de “deixar vibrar sempre”<sup>58</sup> (Brouwer, 1992, p. 5), sendo neste caso o efeito criado pelo conjunto das notas mais importante que a audição individual de cada uma. Nas secções n.ºs 6, 7 e 8, representadas na referida figura, aparece a utilização de *String Inversion*, permitindo, por um lado, aumentar a variedade das notas utilizadas e, por outro, mantendo o efeito sonoro pretendido.

<sup>57</sup> N.a.: Acerca da notação utilizada em volta das notas, o autor diz o seguinte: “La musica de dentro de un rectángulo es repetible.” (Brouwer, 1992, p. 3)

<sup>58</sup> N.a.: Tradução livre. Expressão original: “dejar vibrar siempre”. (Brouwer, 1992, p. 5)

### 7.9. Introdução de *Campanella* e *String Inversion* no Ensino Básico (proposta de exercícios)

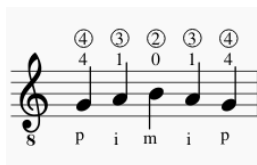
Apesar de serem importantes na produção da articulação de *legato*, *Campanella* e *String Inversion* contêm alguns elementos técnicos de um maior grau de complexidade, como já foi mencionado anteriormente, e, por norma, não são introduzidos nos primeiros anos de aprendizagem do instrumento, nomeadamente no Ensino Básico de Guitarra. Os componentes técnicos necessários devem ser abordados faseadamente, de acordo com as capacidades do aluno, sendo recomendável que os primeiros dois elementos a abordar sejam o arpejo e *damping*, a partir do 1.º grau. Estes mecanismos, apesar de essenciais para a *Campanella* e *String Inversion*, por si só, não permitem a realização de nenhuma das técnicas. Com a aprendizagem da mudança de posição, no 2.º grau, a abordagem das referidas técnicas pode começar a ser aplicadas. Devido às características da *Campanella* e o facto de esta apenas poder ser realizada por tons próximos (intervalos de segunda), os exercícios seguintes são baseados em escalas ou segmentos de escalas. Considero importante que a introdução destas técnicas seja por etapas, trabalhando separadamente cada elemento, como, digitação de cada mão, compreensão de toda a movimentação dos dedos da mão esquerda e antecipação da mão direita. Só depois destes dominados, deve ser estudada a diferenciação entre o *legato* com e sem sobreposição de vozes. Seguem as indicações e orientações para a realização dos exercícios:

1. Os exercícios devem primeiro ser executados deixando todas as notas a vibrar (*legato* com sobreposição de vozes), treinando, dessa forma, a coordenação bimanual e a manutenção das notas da mão esquerda. Os dedos de ambas as mãos devem ser antecipados sempre que possível e a velocidade inicial do exercício deve ser consideravelmente lenta, mantendo o foco no movimento dos dedos e no *timing* da sua retirada. Esta forma de praticar o exercício permite que o aluno compreenda e interiorize todas as notas e movimentos necessários para tocar com estas digitações;
2. O mesmo exercício deve voltar a ser executado, mas agora com o objetivo de obter clareza no discurso musical. Aplicar a norma de, nas notas que forem pisadas por dedos da mão esquerda, levantar o respetivo dedo para parar a vibração. Atenção ao momento em que o dedo deve ser retirado, que nunca deve ser antes do início da nota seguinte, embora as cordas devam vibrar em simultâneo o mínimo de tempo possível. As cordas soltas devem ser apagadas preferencialmente com a mão direita para evitar um desequilíbrio posicional da mão esquerda.

Os exercícios são expostos neste documento de forma progressiva, podendo ser introduzidos, dependendo da capacidade do aluno, entre os 1.º e 5.º graus. Todos são realizados de forma ascendente e descendente, sendo necessária a compreensão de todos os movimentos nestas duas formas. Os exercícios n.ºs 1 a 5 representam excertos da escala de Sol Maior, começando o 1.º com apenas três notas e sendo acrescentada uma nota desta escala a cada exercício seguinte, terminando esta sequência com o exercício n.º 6, onde será executada a escala de Sol Maior completa utilizando as técnicas de *Campanella* e *String Inversion*. Desta forma, o aumento de dificuldade entre os primeiros seis exercícios é gradual, facilitando assim a compreensão e aprendizagem de todos os elementos necessários para executar ambas as técnicas. Os exercícios n.ºs 7 e 8 não acrescentam graus de dificuldade em relação aos anteriores, pondo os mesmos elementos técnicos em ação em circunstâncias diferentes. O exercício n.º 9 é o primeiro que contém uma mudança de posição, sendo, por esse motivo, recomendado apenas a partir do 2.º grau. Com a introdução da extensão, no 4.º grau, as possibilidades de digitação aumentam e os restantes exercícios podem começar a ser aplicados:

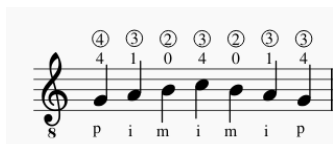
- Exercício n.º 1 (2.ª corda deve ser apagada com o dedo *m*);

**Figura n.º 73: Exercício n.º 1.**



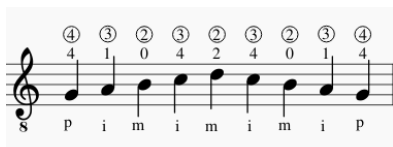
- Exercício n.º 2;

**Figura n.º 74: Exercício n.º 2.**



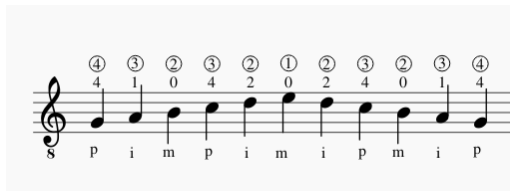
- Exercício n.º 3;

**Figura n.º 75: Exercício n.º 3.**



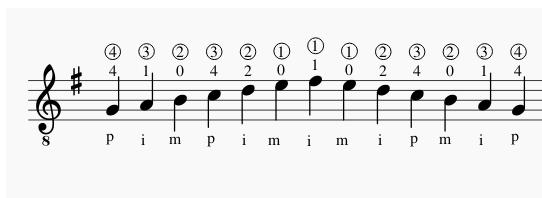
•Exercício n.º 4 (1.ª corda deve ser apagada com o dedo *a*);

Figura n.º 76: Exercício n.º 4.



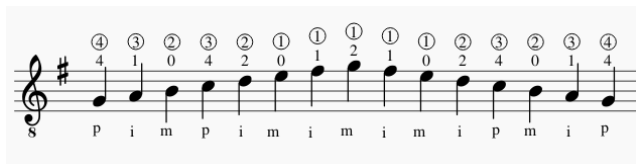
•Exercício n.º 5;

Figura n.º 77: Exercício n.º 5.



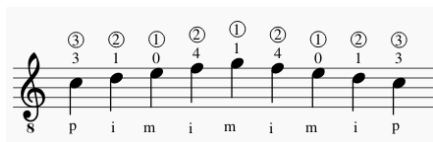
•Exercício n.º 6 (Escala de Sol Maior);

Figura n.º 78: Exercício n.º 6.



•Exercício n.º 7;

Figura n.º 79: Exercício n.º 7.



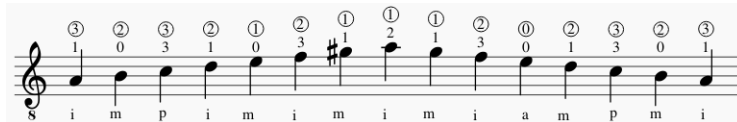
•Exercício n.º 8 (a primeira nota si deve ser interrompida com o dedo *i*, e a nota mi com o dedo *a*);

Figura n.º 80: Exercício n.º 8.



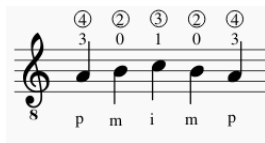
•Exercício n.º 9 (Escala de Lá menor);

Figura n.º 81: Exercício n.º 9.



•Exercício n.º 10 (*String Inversion* na 5.ª posição);

Figura n.º 82: Exercício n.º 10.



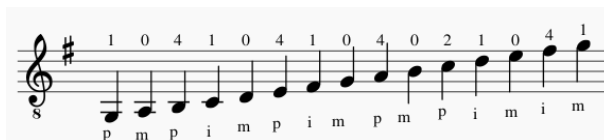
•Exercício n.º 11 (Escala de Dó Maior);

Figura n.º 83: Exercício n.º 11.



•Exercício n.º 12 (Escala de Sol Maior de duas oitavas);

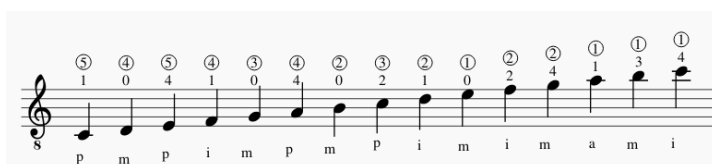
Figura n.º 84: Exercício n.º 12.



•Exercício n.º 13 (Escala de Dó Maior de duas oitavas).



Figura n.º 85: Exercício n.º 13.



### 7.10. Introdução das técnicas de *Campanella* e *String Inversion* nas aulas lecionadas das disciplinas PES I e PES II a alunos do Curso Básico de Guitarra.

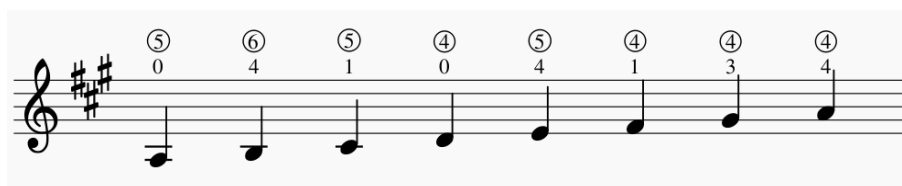
Dado o reduzido número de alunos que frequentavam o Ensino Básico na classe do professor Júlio Guerreiro, não foi possível fazer um estudo quantitativo sobre esta temática. A opção tomada passou por introduzir estas técnicas aos alunos que melhor se enquadravam dentro dos parâmetros técnicos definidos como necessários no capítulo anterior, tentando aqui perceber quais as dificuldades encontradas pelos alunos na primeira abordagem às técnicas de *Campanella* e *String Inversion*.

Como mencionado no capítulo 8.9, ambas as técnicas podem ser introduzidas a partir do 2.º grau, mas o aluno H, apesar de frequentar este nível de ensino, não apresentava capacidade técnica e de coordenação das mãos que permitissem a execução desta componente. Assim, apenas os alunos I e J, que se encontravam a frequentar respetivamente o 3.º e 4.º graus, se enquadravam dentro dos parâmetros exigidos para iniciar a aprendizagem das referidas técnicas. A introdução destas técnicas foi nas aulas lecionadas iniciada com uma breve explicação e demonstração de ambas por parte do mestrando, assim como a exposição das suas vantagens e problemáticas. As aulas lecionadas onde decorreram os eventos descritos neste capítulo ocorreram nos dias 18 e 19 de abril de 2018.

Os termos *Campanella* e *String Inversion* eram desconhecidos pelo aluno I, mas as duas técnicas eram utilizadas em algumas das obras já abordadas (ex. Estudo VI de L. Brouwer). Devido às limitações de tempo que tinha sido previamente definido para a abordagem desta temática, dado que o aluno tinha uma prova e uma audição para preparar, a introdução desta foi feita através de uma escala, de Lá Maior, por ser um elemento já familiar ao aluno, e tendo assim como objetivo uma compreensão mais rápida das vantagens da utilização destas técnicas na interpretação de uma obra. O facto de o aluno ainda não dominar na totalidade o elemento técnico da extensão foi também decisivo para a escolha desta escala. Foi primeiramente pedido ao aluno que tocasse a dita escala, mas com a digitação trabalhada com o professor cooperante. De seguida foi apresentada ao aluno a mesma escala, mas com a digitação que permitia a utilização de *Campanelle*. O aluno demonstrou dificuldades na leitura e compreensão desta nova digitação, devido ao facto de ter de posicionar a mão esquerda na IV.ª posição e ter intercaladas

cordas soltas. A coordenação desta com a digitação da mão direita tornou-se um desafio que não foi ultrapassado pelo aluno. Esta introdução tomou todo o tempo disponível para explorar a técnica de *Campanella*, dando aqui como terminada esta temática com o aluno. Apesar de o aluno I apresentar na teoria recursos técnicos e conhecimento para executar a técnica de *Campanella*, a coordenação entre todos os elementos que esta exige, impossibilitou a compreensão e interiorização desta por parte do aluno no tempo de aula que foi possível despende para esta temática.

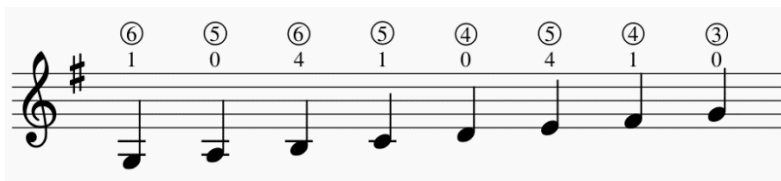
Figura n.º 86: Escala de Lá Maior com recurso às *Campanellas*.



O aluno J aplicou ambas as técnicas em algumas das obras que estudou ao longo do ano (ex. *Prelude to a Masquerade* de B. Lester), mas quando foi questionado se conhecia os termos *Campanella* e *String Inversion*, afirmou não reconhecer nenhum. A falta de tempo foi uma problemática semelhante ao aluno I, não tendo a introdução das técnicas sido efetuada de acordo com a ordem de exercícios apresentada na secção 8.9. A opção de demonstração e explicação das técnicas foi através de escalas, à semelhança do plano traçado para o aluno I. A escala escolhida pelo mestrando para expor e praticar as técnicas de *Campanella* e *String Inversion* foi a escala de Sol Maior, por já ser conhecida pelo aluno. Apesar de ser tecnicamente mais complexa que a escala de Lá Maior, utilizada para o aluno I, esta escala apresenta uma maior facilidade e naturalidade na forma como são apagadas as cordas soltas, sendo por isso também simples a manutenção da clareza melódica. Foi inicialmente pedido para o aluno tocar esta mesma escala com a digitação habitualmente trabalhada em aula com o professor cooperante. De seguida foi explicado pelo mestrando que existem várias formas de tocar essa mesma escala dada a variedade de opções que a guitarra dispõe para executar a mesma nota, e que, a escolha da digitação deveria recair de acordo com o carácter da obra e as indicações do compositor. Após o mestrando ter demonstrado como a mesma escala poderia ser interpretada através das técnicas de *Campanella* e *String Inversion*, foi colocada esta mesma escala (com a digitação agora utilizada) em partitura para servir de orientação para consequente interpretação da mesma por parte do aluno (imagem n.º 86). Ao mesmo tempo que o aluno ia lendo, o mestrando ia auxiliando os movimentos que a mão esquerda teria de fazer e ajudando sempre que houvesse alguma dúvida. Nesta primeira abordagem houve uma assimilação desta nova digitação e da forma como os dedos de ambas as mãos se devem movimentar. Nas aulas seguintes foi notória a facilidade com que o aluno interiorizou toda a escala e a interpretava,

sendo de salientar a evolução ao nível da velocidade e *legato* obtidos. Por ter uma compreensão do braço da guitarra avançada para o nível de guitarra que frequentava, foi notória a facilidade de aprendizagem destas escalas utilizando as técnicas de *Campanella* e *String Inverion*. Dado o pouco tempo de trabalho que houve para estes tópicos nas aulas lecionadas, o plano de aula definido foi fundamental para que houvesse perceção das vantagens e dificuldades na introdução destes elementos. Considera-se, portanto, que o aluno J percebeu e dominou com facilidade o exercício, demonstrando desta forma que esta possibilidade poderia apresentar-se como uma solução mais frequente na abordagem das obras musicais.

Figura n.º 87: Escala de Sol Maior com recurso às *Campanellas*.



## Conclusão

De acordo com os gráficos de ondas sonoras presentes no 7.º capítulo do presente documento, as técnicas de *Campanella* e *String Inversion* são dois recursos essenciais quando se procura obter a articulação de *legato* na guitarra, com particularidade que outras formas de execução não permitem. Dentro das possibilidades apresentadas, estas são as únicas formas de fazer *legato* sem interrupção na transição de notas e onde é, ao mesmo tempo, possível alcançar um maior controlo da dinâmica (a única escolha que permite fazer um *crescendo*). Por outro lado, é verdade que o contexto para a sua execução tem algumas especificidades, como a relação intervalar entre notas, dependência de notas nas cordas soltas para a sua utilização, bem como a dificuldade de equilíbrio tímbrico devido à constante alternância de corda. O contexto em que as técnicas investigadas neste Relatório podem e devem ser utilizadas, depende também do tipo de obra, do período e estilo em que se enquadra e da intenção do compositor. Gaspar Sanz, por ex., era, como sabemos, um guitarrista e compositor que utilizava com frequência a técnica de *Campanella* (utilizava inclusivamente a afinação da sua guitarra para este fim). Contudo, hoje em dia, esse mecanismo é frequentemente utilizado tendo em conta uma melhor recriação da articulação de *legato*, se pretendida pelo compositor. Apesar das vantagens que apresentam, principalmente a nível sonoro, as técnicas de *Campanella* e *String Inversion* não são abordadas como tal no ensino da guitarra em Portugal. A sua utilização está reduzida a situações pontuais, provocando a sua rara abordagem como uma forma válida de interpretar o *legato*. Em termos de praticidade técnica, os elementos necessários para o mecanismo dos referidos conceitos técnico-composicionais são ensinados ao longo do Ensino Básico, podendo, por isso, as técnicas de *Campanella* e *String Inversion* serem aprendidas nesta fase do percurso da aprendizagem do instrumento.

## Bibliografia

Abeijón, R. B. (2015). *O Sistema Posicional na Guitarra*. Novas Edições Acadêmicas.

Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional. (s.d.). *Cursos Artísticos Especializado*.

[https://anqep.gov.pt/np4/Cursos\\_Art%C3%ADsticos\\_Especializados.html](https://anqep.gov.pt/np4/Cursos_Art%C3%ADsticos_Especializados.html)

Brouwer, L. (1992). *La Espiral Eterna*. Schott Music .

Brouwer, L. (2015). *Études simples*. Max Eschig.

Carlevaro, A. (1975). *Serie Didactica para Guitarra: Cuaderno n.º 3: Técnica de la mano izquierda*. Barry Editorial.

Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra - Exposición de la teoría instrumental*. Barry Editorial.

Centro de Investigação da Música Portuguesa. (s.d.). *Júlio Guerreiro*.  
[http://www.mic.pt/dispatcher?where=1&what=2&show=0&site=ic&interprete\\_id=276&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=1&what=2&show=0&site=ic&interprete_id=276&lang=PT)

Chew, G. (2001). Legato. *Grove Music Online* doi:  
[doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16290](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16290)

Contreras, A. d. (2015). *The Technique of David Russell: 165 Pieces od Advice from a Master Guitarist*. CreateSpace Independent Publisher .

Dick, R. (1995). *El Desarrollo del Sonido Mediante Nuevas Tecnicas*. Mundimúsica Ediciones Musicales.

Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. (s.d.). *Relatório de Avaliação Interna Anos Letivos 2016/2017 e 2017/2018*. [http://www.emcn.edu.pt/wip/wp-content/uploads/2019/11/rai-cooom\\_.pdf](http://www.emcn.edu.pt/wip/wp-content/uploads/2019/11/rai-cooom_.pdf)

- Escola de Artística Música do Conservatório Nacional. (s.d.). *Apresentação*.  
<http://www.emcn.edu.pt/index.php/apresentacao>
- Glise, A. (1997). *Classical Guitar Pedagogy, A Handbook for Teachers*. Mel Bay Publications, Inc.
- Handayani, D. N., & Pramudya, Y. (2018). Analysis of sound frequency and sound intensity in the cylindrical musical instrument using audacity software. *Roles of Mathematics and Science Reasearchs in Supporting Growth of Sustainable Natural Resources-based Industries*, pp. 171-176.
- Hofmann, J. (1920). *Piano Playing with Piano Questions*. Theodore Presser Company.
- Ivanović, D. (2015). *Colaboração entre compositor e intérprete na criação de música para guitarra: Estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal*. Tese de Doutoramento em Música e Musicologia. Évora: Departamento de Música, Escola de Artes, Universidade de Évora.
- Iznaola, R. (1997). *The Path to Virtuosity: a technical workout manual for all guitarists*. Mel Bay Publications Inc.
- Käppel, H. (2016). *The Bible of Classical Guitar Technique*. AMA Musikverlag.
- Kleynjans, F. (1989). *Le Coin de l'enfance Op. 97*. Editions Henry Lemoine.
- Königs, T. (2000). *Sieben Stücke aus Instrucción de música sobre la guitarra española*. Editionkoenigs.
- Maissiat, J., Silva, M. M., & Júnior, W. M. (2019). Audacity como ferramenta para estudos iniciais do canto: contribuições de edmar ferretti. *Brazilian Applied Science Review*, pp. 2659-2666. doi:10.34115/basrv3n6-030
- Muro, J. A. (1996). *Basic Pieces, Volume 1*. Chanterelle.

Muro, J. A. (2004). *Basic Guitar Tutor*. Chanterelle .

Musicstore.de (2021). *Yamaha CGX 102 NT Natural*.  
[https://images.musicstore.de/images/1600/yamaha-cgs-102a-nt-1-2-natural\\_1\\_GIT0004144-000.jpg](https://images.musicstore.de/images/1600/yamaha-cgs-102a-nt-1-2-natural_1_GIT0004144-000.jpg)

Özaslan, T. H., Guaus, E., Palacios, E., & Arcos, J. L. (2010). Attack Based Articulation Analysis of Nylon. *7th International Symposium on Computer Music Modeling and Retrieval*, pp. 1-13

Parkening, C. (1997). *The Christopher Parkening Guitar Method, Vol. 2*. Hal Leonard Corporation.

Parkening, C. (1999). *The Christopher Parkening Guitar Method, Vol. 1*. Hal Leonard Corporation.

Pereira, E. (2017). *Elemento e Gesto*. Europress, Lda.

Pereira, E. (s.d.). *Elemento e Gesto, Volume 1*. <https://www.elementoegesto.com/>

Público. (2017). *Ranking das Escolas 2017*. <https://www.publico.pt/ranking-das-escolas-2017/mapa>

Real Academia Española. (s.d.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es>

Reboursiere, L., Lähdeoja, O., Drugman, T., Dupont, S., Picard, C., & Riche, N. (2012). Left and right-hand guitar playing techniques detection. *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME)*, pp. 1-5

Rodrigues, E. (Novembro de 2014). Utilização de um programa de gravação e edição de áudio para discussão das características do som. *Congresso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Innovación y Educación*, pp. 1-14.

- Russel, D. (s.d.). *Tips for Guitarists*.  
<http://www.davidrussellguitar.com/index.php/guitar/tips-for-guitarists>
- Sándor, G. (1995). *On Piano Playing*. Schirmer Books.
- Sanz, G. (1697). *Instruccion de Musica sobre La Guitarra Española*. Herderos de Diego Dormer.
- Teixeira, H. (2016). Legato na flauta. *Revista Vórtex*, 1-26.
- Teixeira, H. d. (2016). *Articulus Temporis: Estudo dos Regimes Transitórios do Legato na Flauta*. Universidade Federal da Bahia.
- Tyler, J. (2001). *Campanellas*. Grove Online Music doi:  
[doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46004](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46004)
- Vassiliev, K. (2002). *Collected Works for guitar, Dance of the forest Ghosts*. GENDAI GUITAR CO.,LTD.
- Zenamon, J. (2002). *Epigramme Band 2*. Edition Margaux.



Anexo A (Programa do Curso de Viola Dedilhada do EAMNC)

CONSERVATÓRIO NACIONAL

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DO CURSO DE VIOLA DEDILHADA

## NÍVEL BÁSICO

### 1º Ano (Preliminar)

- 1- Colocação do instrumento. Posição das mãos.
- 2- Exercícios preparatórios para a coordenação e independência das mãos.
- 3- Acordes e arpejos simples de 2, 3 e 4 sons.
- 4- Iniciação ao estudo dos acordes em posições simples. Aplicação destes acordes no acompanhamento de melodias.
- 5- Iniciação à música de conjunto.
  - a) Pequenas peças para dois e três instrumentos.
  - b) Peças de conjunto com instrumentos de iniciação (instrumentos melódicos e de percussão com sons determinados e indeterminados. Voz).

### 2º Ano

Nota prévia: A partir do 2º ano, é adoptada como base para orientação técnica-pedagógica a obra de Emilio Pujol "Escuela Razonada de la Guitarra".

Os estudos e peças propostos servem somente de base, podendo ser escolhidos quaisquer outros, de acordo com o grau técnico adquirido. Neste programa não foram incluídas transcrições, que podem, no entanto, ser apresentadas em exames como peças de livre escolha.

#### I- Técnica

- 1- Continuação e desenvolvimento da técnica adquirida.
  - a) Mecanismos em forma de escala.
  - b) Acordes e arpejos mais elaborados.

#### II- Estudos

F. Carulli; M. Giuliani; J. Lopes e Silva; E. Pujol; I. Savio e F. Scr.

Alfonso, N. "La guitare" (Schott Frères, Bruxelles) Vol. I

Lopes e Silva, J. "Estudos para iniciação"

Pujol, E. "Escuela razonada de la guitarra" (Ricordi, Buenos-Aires); 2º livro; 1ª parte

Savio, I. "13 estudos elementares op. 4" (Arthur Napoleão, Rio de Janeiro)  
"Estudos para o 1º ano de violão" (Ricordi, São Paulo)

Sor, F. "Estudos op. 35 e 60" (Schott, Mainz)

### III Peças

J. Escorihuela; G. de Morlaye; E. Pujol; I. Savio; A. Le Roy e M. Vandermaesbrugge.

Escorihuela, J. "Pequeña suite" (Piles, Valencia)

Morais, M. "Recompilação de obras de G. de Morlaye"

Pujol, E. "Obras de Le Roy" (Max Eschig, Paris)

"Deuxième Triquilandia" (Max Eschig, Paris)

Savio, I. "Peças fáceis" (Ricordi, São Paulo ou Mangione S. A., São Paulo)

Vandermaesbrugge, M. "Trois petites pièces" (Schott Frères, Bruxelles)

### IV Música de conjunto

a) Desenvolvimento da matéria do ano anterior.

## 3º Ano

### I Técnica

- 1- Desenvolvimento dos mecanismos em forma de escalas (diatônicos e cromáticos)
- 2- Continuação do estudo dos acordes e arpejos.
- 3- Exercícios simples de ligados ascendentes e descendentes.
- 4- Resistência da barra.

### II Estudos

F. Carulli; N. Coste; M. Giuliani; E. Pujol; I Savio; F. Sor e F. Tarrega.

Alfonso, N. Op. cit. (continuação)

Pujol, E. Op. cit.; 2º livro; 2ª parte.

"Etudes" (Max Eschig, Paris)

Savio, I. " 13 estudos op. 4" (cont.)

" Estudos para o 2º ano do violão" (Ricordi, São Paulo)

Tarrega, F. "Estudios". (Unión Musical, Madrid)

Sor, F. Op. cit. (cont.)

### III Peças

M. Carcassi; F. Ferandière; M. Giuliani; A. Le Roy; M. Ponce; E. Pujol;  
G. Sanz; I. Savio; F. Tarrega.

Carcassi, M. "Minueto em Sol" (Boileau, Barcelona)  
Ferandière, F. "Contradança" (Ricordi, São Paulo)  
Giuliani, M. "Sonatina" (Boileau, Barcelona)  
Ponce, M. "Seis preludios cortos" (Peer, New York)  
Pujol, E. "Obras de Le Roy e G. Sanz" (Max Eschig, Paris)  
"Deuxième Triquilândia" ( " " " )  
Savio, I. "Peças progressivas" (Mangione, S. A., São Paulo)  
Sor, F. Minueto op. 2 nº1 (Ricordi, Buenos-Aires)  
Tarrega, F. "Lagrima-Preludio" (Unión Musical, Madrid)

#### IV Música de conjunto

a) Peças com outros instrumentos (violino, violoncelo, sopros etc.)

#### 1º Ano

##### I Técnica

- 1- Mobilidade da mão esquerda. Exercícios de: terceiras cromáticas e de extensão.
- 2- Resistência da barra.
- 3- Continuação dos exercícios de ligados - fórmulas mais elaboradas.
- 4- Arpejos de extensão.
- 5- Iniciação ao estudo dos ornamentos - apogiaturas e mordentes.

##### II Estudos

D. Aguado; M. Carcassi; N. Coste; M. Giuliani; E. Pujol; I. Savio; F. Sor; F. Tarrega.

Aguado, D. "Método"

Alfonso, N. "Op. cit." Vol. I

Carcassi, M. "Estudos op. 60" (Schott, Mainz)

Coste, N. "Estudos op. 38" (Schott, Mainz)

Giuliani, M. "Estudos op. 100" (Schott, Mainz)

Pujol, E. "Op. cit." 2º livro; 2ª parte; 3º livro; 1ª parte.

Savio, I. "25 estudos melódicos" (Mangione S. A., São Paulo)

Sor, F. "Estudos op. 31 e 35" (Schott, Mainz)

Tarrega, F. "Estudios" (cont.)

### III Pecas

F. Corbetta; M. Liobet; M. Ponce; E. Pujol; G. Sanz; I. Savio; F. Sor;  
F. Tarrega; R. de Visée.

Liobet, M. "El Testament d'Amélia" (Unión Musical Española, Madrid)

"Cançon del Lladre" (Unión Musical Española, Madrid)

Ponce, M. "Preludes" (Schott, Mainz)

Pujol, E. "Obras de Corbetta e Sanz" (Max Eschig, Paris)

"Barcarola" (Max Eschig, Paris)

"Canción de Cuna" (Max Eschig, Paris)

"Estudio Romantico" - Estudio V de grado superior (Boileau,  
Barcelona)

"Fantasia Breve" (Ricordi, Buenos-Aires)

"Preludes" (Max Eschig, Paris)

"Preludio Romantico" (Max Eschig, Paris)

Sor, F. "Minuetos" (Schott, Mainz ou Ricordi, Buenos-Aires)

"Divertimento op. 1, nº1"

"Allegretto op. 24"

Strizich, R. W. "Robert de Visée - Oeuvres complètes" (Hengel & Cie.,  
Paris)

Tarrega, F. "Preludios" (Unión Musical Española, Madrid)

### IV Música de conjunto

a) Desenvolvimento da matéria anterior

#### Matéria do exame do 4º ano

1ª Prova:

Leitura, à primeira vista, de um trecho fácil.

2ª Prova:

2 estudos extraídos do programa do 4º ano. (escolha do júri)

3ª Prova:

1 peça obrigatória tirada do programa do 4º ano (escolha do júri)

4ª Prova:

1 peça à escolha do aluno.

5º Ano

I Técnica

- 1- Continuação do estudo de acordes e arpejos.
- 2- Mobilidade do polegar.
- 3- Independência e resistência da mão esquerda.
  - a) ligados em posição fixa
  - b) resistência da barra.
- 4- Continuação do estudo dos ornamentos.
- 5- Iniciação ao estudo dos harmônicos.

II Estudos

D. Aguado; M. Carcassi; M. Castelnuovo-Tedesco; N. Coste; M. Giuliani;  
E. Pujol; I. Savio; F. Sor; F. Tarrega.

Aguado, D. "Método"

Alfonso, N. "Op. cit." Vol. II

Carcassi, M. "Estudos op. 60" (cont.)

Castelnuovo-Tedesco, M. "Appuntti I" (Zerboni, Milano)

Coste, N. "Estudos op. 38" (cont.)

Giuliani, M. "Estudos op. 48" (cont.)

Pujol, E. "Op. cit." 3º livro, 1ª parte (cont.)

" " 2ª parte

Savio, I. "25 estudos melódicos" (cont.)

"Estudos para o 5º ano do violão" (Ricordi, São Paulo)

Sor, F. "Estudos op. 31, Heft 2" (Schott, Mainz)

"Estudos op. 35, Heft 2" ( " " )

Tarrega, F. "Estudos" (cont.)

III Peças

H. Ambrosius; J. W. Duarte; J. Duarte Costa; T. Eastwood; M. Giuliani;  
M. Llobet; S. de Múrcia; M. Ponce; E. Pujol; G. Santorsola; I. Savio;  
E. Sor; A. Tansman; F. Tarrega; F. M. Torroba; H. Villa-Lobos; R. de Visée.

Ambrosius, H. "Impressionen" (Bèrben, Milano)

Duarte, J. W. "3 Modern miniature op. 9" (Schott, London)

"Meditation o Ground Bas op. 5" (Schott, London)

"Suite Miniature op. 6" (Schott, London)

Duarte Costa, J. "Prelúdios" (1ª série)

Eastwood, T. "Amphora" (Bèrben, Milano)

- Giuliani, M. "Sonatine op. 73" (Schott Frères, Bruxelles).  
 "Variations sur un thème de G. F. Haendel op. 107"  
Llobet, M. "Diez canciones populares catalanas" (cont.)  
Ponce, M. "Prelúdios" (cont.)  
 "Valsa" (Schott, Mainz)  
 "Três canciones populares mexicanas" (Schott, Mainz)  
Pujol, E. "Obras de Múrcia" (Max Eschig, Paris)  
 "Bagatela" (Ricordi, Buenos-Aires)  
 "Impromptu" ( " " )  
 "Salve" ( " " )  
 "La libélula" (Max Eschig, Paris)  
Santorsola, G. "Prelúdios" (Berbèn, Milanc)  
 "Suite à antiga" (Ricordi, São Paulo)  
Savio, I. "Cenas brasileiras" (Ricordi, São Paulo)  
 "Hesitação" ( " " )  
 "Prelúdios pitorescos" (Ricordi, São Paulo)  
 "Temas do folclore Argentino" (Ricordi, São Paulo)  
Sor, F. "Andantino po. 2. nº 3" (Universal, Wien)  
 "Minuetos" (cont.)  
 "Valsas" (Schott, Mainz)  
Strizich, R. W. "Op. at." (cont.)  
Tansman, A. "Barcarola" - da "Cavatine" (Schott, Mainz)  
Tarrega, F. "Adelita" (Union Musical Española, Madrid)  
 "Maria-Gavota" (Union Musical Española, Madrid)  
 "Pavana" ( " " " )  
 "Prelúdios" (cont.)  
Torroba, F. M. "Fandanguillo - da suite castellana" (Schott, Mainz)  
 "Burgalesa" (Schott, Mainz)  
 "Pièces caractéristiques" (Schott, Mainz)  
Villa-Lobos, H. "Chôros" (Fermata, São Paulo)  
 "Prelúdios nº1 e 3" (Max Eschig, Paris)  
 "Suite brasileira" ( " " " )
- Barradas, S. Brahms, A. Broqua; M. Casparynow-Pedzow; A. Diabelli;  
 F. Durante; J. Duarte Costa; S. R. Fricke; M. Giuliani; G. Giuliani;  
 F. J. Lopez Garcia; A. S. Nogueira; E. Paganini;  
 J. S. Bach; F. M. Sor; J. S. Vivaldi; H. Villa-Lobos; T. Wiliam.
- IV Música de conjunto  
 a) Obras para duas e três guitarras; Guitarra e canto; Guitarra e flauta; Guitarra e violino; Guitarra e piano-forte.
- V: A partir do 5º ano o aluno terá que frequentar um curso de "Iniciação ao estudo dos instrumentos antigos de corda dedilhada". (Alaúde; viola de 4, 5 e 6 ordens).

6º AnoI Técnica

- 1- Mobilidade da mão esquerda.
- 2- Exercícios para o desenvolvimento da agilidade nas duas mãos.
- 3- Arpejos em fórmulas muito elaboradas.
- 4- Progressões cromáticas.
- 5- Ligados.
- 6- Continuação do estudo dos ornamentos.
- 7- Estudo dos arpejos sonoros: pizzicato; rasgueados tambora etc..

II Estudos

F. Mignone; E. Pujol; I. Savio; F. Sor; Villa-Lobos.

Alfonso, N. "Op. cit." vol. II .

Mignone, F. "Twelve etudes" vol. I (Columbia Music Co., Washington)

Pujol, E. "Estudios de grado superior" (Boileau, Barcelona)

"Etudes" (Max Eschig, Paris)

"Op. cit." 4º livro

Savio, I. "Estudios da segunda serie" (Ricordi, São Paulo)

"25 estudos melódicos" (cont.)

Sor, F. "Estudos op. 6" (Schott, Mainz)

"Estudos op. 29" ( " " )

"26 estudos" (extraídos do Método de Sor-Coste)

Villa-Lobos, H. "12 etudes" (Max Eschig, Paris)

III Peças

Bárrios; S. Behrend; A. Broqua; M. Castelnuovo-Tedesco; A. Diabelli;  
 J. W. Duarte; J. Duarte Costa; P. R. Frickner; M. Giuliani; C. Guarnieri  
 O. Lacerda; M. Llobet; F. Lopes Graça; A. T. Nogueira; N. Paganini;  
 J. Parga; M. Ponce; F. Poulenc; E. Pujol; J. Rodrigo; G. Rosetta; A. Ruiz-  
 -Pipó; G. Santorsola; I. Savio; A. Segóvia; F. Sor; R. Stoker; C. Surinach;  
 A. Tansmann; F. M. Torroba; J. Turina; H. Villa-Lobos; T. Wilson.

Bárrios "Las abejas" (Di Giorgio, São Paulo)

"Valse nº 4" ( " " )



- Berhend, S. "Due pezzi per Jim" (Bote & Bock, Berlin)  
 "Porque fui sensible" ( " " )
- Broqua, A. "Estudios criolos" (Max Eschig, Paris)
- Castelnuovo-Tedesco, M. "Appunti II/1" (Zerboni, Milano)  
 "Aranchi in fiore" (Ricordi, Milano)  
 "Tarantella" ( " " )  
 "Tre Preludi al Circeo op. 170, nº5" (Schott, Mainz)
- Diabelli, A. "Sonatas" (Schott, Mainz)
- Duarte, J. W. "Prelúdio & Larghetto" (Columbia Music Co., Washington)
- Duarte Costa, J. "Chula"  
 "Prelúdios" (2ª série)
- Fricker, P. R. "Paseo" (Barenreiter, Basel)
- Giuliani, M. "Sonata op. 15" (Universal Wien)
- Guarnieri, C. "Ponteio" (Ricordi, São Paulo)
- Llobet, M. "Variaciones sobre um tema de Sor" (Union Musical, Madrid)
- Lopes Graça, F. "Sonatina"
- Paganini, N. "Romanze" (Universal, Wien)
- Parga, J. "Alhambra" (Ricordi, Buenos-Aires)
- Ponce, M. "Estudios" (Schott, Mainz)  
 "Preludes" (cont.)  
 "Prelúdio" (Schott, Mainz)  
 "Scherrino Mexicano" (Columbia Music Co., Washington)
- Poulenc, T. "Sarabande" (Ricordi, Milano)
- Pujol, E. "El Abejorro" (Ricordi, Buenos-Aires)  
 "Ondinas" ( " " )  
 "Seguidilla" ( " " )  
 "Endecha a la amada ausente" (Max Eschig, Paris)
- Rodrigo, J. "Sarabande lointaine" (Schott, Mainz)  
 "Tiento Antiguo" (Bote & Bock, Berlin)  
 "Tes piezas españolas" (Schott, London)
- Rosetta, G. "Prelúdio, Barcarola e Scherzo" (Bèrben, Milano)  
 "Sonatina" (Bèrben, Milano)
- Ruís-Pipó, A. "Cancion e Danza nº 21" (Union Musical, Madrid)
- Santorsola, G. "Prelúdios" (cont.)  
 "Sonoridades" (Bèrben, Milano)  
 "Suite à antiga" (cont.)  
 "Vals Romântico" (Bèrben, Milano)
- Savio, I. "Caixinha de música"  
 "Cenas brasileiras" (cont.)  
 "Prelúdios pitorescos" (cont.)
- Segóvia, A. "Estudio sin luz" (Schott, Mainz)  
 "Nebelina" (Columbia Music Co., Washington)  
 "Prelude in Chords" (Celesta, New York)

- Sor, F. "Andante e Largo" Op. 5 nº5 (Max Eschig, Paris)  
 "Fantaisie dediée a Ignacio Pleyel op. 7" (Max Eschig, Paris)  
 "Minuetos" (cont.)  
 "Sonata op. 15"
- Surinach, C. "Sonatina" (Ricordi, Milano)
- Tansmann, A. "Cavatina" (cont.)  
 "Mazurca" (Schott, Mainz)  
 "Trois pièces" (Schott, Mainz)
- Farrega, F. "Capricio Arabe" (Union Musical, Madrid)  
 "Danza Mora" ( " " " )  
 "Recuerdos de la Alhambra" (Union Musical, Madrid)
- Theodoro Nogueira, A. " 6 Brasilianas" (Ricordi, São Paulo)  
 "12 Improvisos" ( " " )  
 "Valsas" ( " " )
- Torroba, F. M. "Pièces Caractéristiques" (Schott, Mainz)  
 "Prelúdio" ( " " )  
 "Serenata burlesca" ( " " )  
 "Suite Castellana" ( " " )
- Turina, J. "Ráfaga" (Schott, Mainz)
- Villa-Lobos, H. "Prelúdes" (cont.)  
 "Suite Brasiliene" (Max Eschig, Paris)
- Wilson, T. "Three Pieces" (Bèrben, Milano)

IV Música de conjunto

- a) Continuação do trabalho do ano anterior.

Matéria do exame do 6º ano

- 1ª Prova:  
 Leitura à primeira vista.
- 2ª Prova:  
 3 estudos (escolha do júri).
- 3ª Prova:  
 2 peças obrigatórias (escolha do júri).
- 4ª Prova:  
 1 peça de livre escolha.
- 5ª Prova:  
 Música de conjunto: obra de livre escolha.

NÍVEL COMPLEMENTAR

7º e 8º anos

I Estudos

F. Mignone; E. Pujol; I. Savio; F. Sor; H. Villa-Lobos.

Mignone, F. "Twelve etudes" vol. II

Pujol, E. "Etudes" (Max Eschig, Paris)

"Estudios de grado superior" (Boileau, Barcelona)

"Op. cit." 4º livro

Savio, I. "Estudos da 2ª série" (cont.)

"25 estudos melódicos" (cont.)

Sor, F. "Estudos op. 6 e 29" (Schott, Mainz)

"26 estudos" (extraídos do método de Sor-Coste)

Villa-Lobos, H. "12 etudes" (cont.)

II Peças

D. Apivov; G. Auric; A. Bárrios; R. Benet; Berkley; B. Bettinelli;  
B. Britten; Cândido de Lima; A. Carlevaro; M. Castelnuovo-Tedesco;  
S. Dodgson; J. W. Duarte; M. de Falla; Frokerville; G. F. Ghedini; A.  
Gilardino; C. Halfter; M. Haug; T. Hiraki; M. Hoana; A. Ifukube; O. La-  
cerda; J. Lechthaler; F. Lopes Graça; J. Lopes e Silva; A. Malcon;  
G. F. Malipiero; J. Manén; F. Martin; G. Migot; F. Miroglio; G. Petrassi;  
M. Ponce; E. Pujol; J. Rodrigo; A. Ruiz-Pipó; G. Santorsola; H. Sauguet;  
I. Savio; F. Sor; C. Surinach; A. Tansmann; A. Theodoro Nogueira; F. M.  
Torroba; J. Turina; A. Uhl; H. Villa-Lobos; J. Werner; P. Wissmer.

Apivov, D. "Discanti op. 48" (Bèrben, Milano).

Auric, G. "Hommage a Alonso Mudarra" (Ricordi, Milano)

Bárrios, A. "Estudio de concierto" (Di Giorgio, São Paulo)

"La catedral" ( " " )

Baumann, H. "Tocata, Elegia, Danza" (Bèrben, Milano)

Benet, R. "Impromptu" (Universal, Wien)

Berkley, "Sonatina" (Columbia, New York).

Bettinelli, B. "Improvisazione" (Bèrben, Milano)

Britten, B. "Nocturnal op. 70" (Faber & Faber, London)

Brogua, A. "Evocaciones criollas" (Max Eschig, Paris)

Burkhart, F. "Passacaglia" (Universal, Wien)

Cândido de Lima, "Esboços" (Zerboni, Milano)

Carlevaro, A. "Preludios americanos" (Barry, Buenos-Aires)

- Castelnuovo-Tedesco, M. "Appuntti II/2 e II/3" (Zerboni, Milano)  
 "Caprichos de Goya op. 195" (Bèrben, Milano)  
 "Passacaglia op. 180" ( " " )  
 "Rondel op. 170, nº 6" (Schott, Mainz)  
 "Rondo op. 129" ( " " )  
 "Sonata" ( " " )  
 "Suite op. 133" ( " " )
- Dodgson, S. "Partita for guitar" (Oxford University Press)
- Duarte, J. W. "Prelude, canto and toccata op. 38" (Bèrben, Milano)  
 "Suite piemontese op. 46" ( " " )
- Falla, M. "Le tombeau de Debussy" (Ricordi, Milano)
- Farkas, F. "Six pieces" (Bèrben, Milano)
- Proberville, F. "Impromptu" (Transatlantique, Paris)  
 "Prelude" ( " " )
- Ghedini, G. F. "Studio da concerto" (Ricordi, Milano)
- Gilardino, A. "Estrellas para Estarellas" (Bèrben, Milano)
- Halfter, C. "Codex" (Universal, Wien)
- Haug, H. "Alba" (Bèrben, Milano)  
 "Preludio" (Bèrben, Milano)  
 "Prelude, Tiento, Toccata" (Bèrben, Milano)
- Hiraki, T. "Preludio y Fantasia" (Casa de guitarra, Tokyo)
- Hoana, M. "Tiento" (Transatlantique, Paris)
- Ifukube, A. "Tôka" (Zenon, Tokyo)  
 "Toccata" (Zenon, Tokyo)
- Lacerda, O. "Ponteio" (Ricordi, São Paulo)
- Lechthaler, J. "Suite op. 49, nº2" (Transatlantique, Paris)
- Lopes Graça, F. "Partita" (Zerboni, Milano)  
 "Preludio e Baileto" (Zerboni, Milano)
- Lopes e Silva, J. "Tensão e distensão"
- Malcon, A. "Fantaisie op. 107" (Basenreiter, Basel)
- Malipiero, G. F. "Preludio" (Ricordi, Milano)
- Manén, J. "Fantasia" (Schott, Mainz)
- Martin, F. "4 peças" (Universal, Wien)
- Migot, G. "2 preludes" (Transatlantique, Paris)  
 "Sonata" ( " " )
- Miroglio, F. "Choreiques por guitare" Universal, Wien)
- Petrassi, G. "Suoni notturni" (Ricordi, Milano)
- Ponce, M. "Sonata clássica" (Schott, Mainz)  
 "Sonata romântica" ( " " )  
 "Sonata III" ( " " )  
 "Soantina meridional" (Schott, Mainz)  
 "Thème varié et finale" (Schott, Mainz)  
 "Variações sobre a Folias de Espanha e Fuga" (Schott, Mainz)

- Pujol, E. "Cubana" (Celesta, New York)  
 "Els tres tambores" (Ricordi, Buenos-Aires)  
 "Festivola" ( " " )  
 "Homenage a Tarrega" (Max Eschig, Paris)  
 "Rapsódia Valenciana" ( " " )  
 "Schottish Madrilène" ( " " )  
 "Três peças espanholas" "Tonadilha, Tango Espanhol, Guajira  
 (Max Eschig, Paris)  
 "Manola de Lavapiés" (Ricordi, Buenos-Aires)  
 "Paisaje" ( " " )  
 "Seguidilla" ( " " )  
 "Villanesca" ( " " )
- Rodrigo, J. "En los Trigales" (Union Musical, Madrid)  
 "Entre los olivares" (Union Musical, Madrid)  
 "Junto al Generalife" ( " " )  
 "En tierras de Jerez" (Ricordi, Milano)  
 "Pandango" (Schott)  
 "Invocation et danse" (Françoise de Musique, Paris)
- Ruiz-Pipó, A. "Canción y Danza nº2" (cont.)  
 "Canto libre y floreo" (Transatlantique, Paris)  
 "Estancias" (Bèrben, Milano)
- Santorsola, G. "Prelúdios" (cont.)  
 "Sonata" (Bèrben, Milano)  
 "Valsa-Chôro"
- Werner, J. J. "Sonatine" (Transatlantique, Paris)
- Wissner, P. "Partita" (Bèrben, Milano)
- Sauguet, H. "Soliloque" (Ricordi, Milano)  
 "Trois Preludes" (Ricordi, Milano)
- Savio, I. "Cenas Brasileiras" (cont.)  
 "Suite descriptiva" (Ricordi, São Paulo)  
 "Valsa"
- Sor, F. "Folie d'Espagne"  
 "Sonata op. 22"  
 "Sonata op. 25"  
 "Thème varié op. 11"  
 "Variation sur l'air de la Flûte Enchantée op. 9"
- Surinach, C. "Sonatina" (cont.)
- Tansmann, A. "Danza Pomposa" (Schott, Mainz)  
 "Suite in modo polónico" (Schott, Mainz)
- Theodoro Nogueira, A. "6 brasileiras" (cont.)  
 "12 improvisos" (cont.)
- Torroba, F. M. "Madrónos" (Schott, Mainz)  
 "Scherzando" (Ricordi, Buenos-Aires)  
 "Sonatina" (Union Musical, Madrid)

- Turina, J. "Fandanguillo" (Schott, Mainz)  
 "Hommage a Tarrega" (Schott, Mainz)  
 "Seville" ( " " )
- Uhl, A. "2 cadernos para guitarra" (Universal, Wien)  
 "Sonata clássica" (Schott, Mainz)
- Villa-Lobos, H. "Preludios" (cont.)
- Werner, J. J. "Sonatine" (Transatlantique, Paris)
- Wissmer, P. "Partita" (Bèrben, Milano)

### III Música de conjunto

#### Matéria do exame do 8º ano

- 1ª Prova:  
 4 estudos extraídos do programa dos 7º e 8º anos.
- 2ª Prova:  
 3 peças obrigatórias extraídas do programa dos 7º e 8º anos.
- 3ª Prova:  
 2 peças de livre escolha (uma antiga e outra contemporânea).
- 4ª Prova:  
 Música de conjunto; obra de livre escolha.



## 7. Torito (Der kleine Stier)

The musical score for "Torito (Der kleine Stier)" is written in 2/4 time and consists of six staves of guitar notation. The piece begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and features a series of eighth-note patterns. The first staff includes a crescendo hairpin. The second staff continues the eighth-note patterns. The third staff is marked *mf* (mezzo-forte) and includes fingering numbers 3, 2, 0, and 2 above the first measure. The fourth and fifth staves are also marked *mf* and continue the rhythmic patterns. The sixth staff is marked *f* (forte) and concludes with a decrescendo hairpin leading to a final chord marked *p* (piano).

Anexo B (Torito de J. Zenamon[2002, p.7])



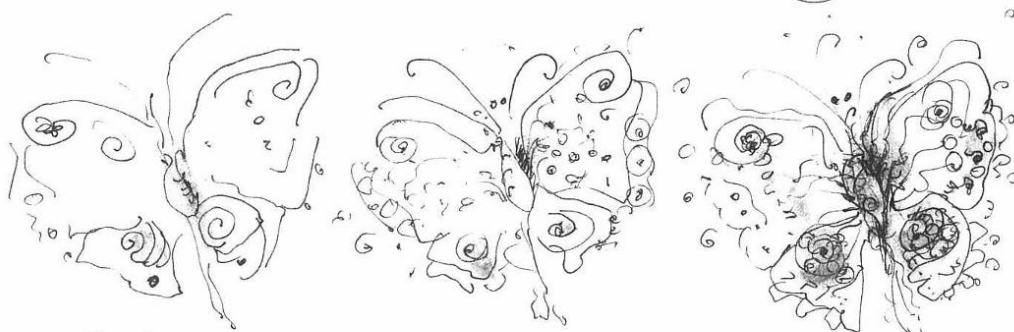
49.

*The Butterfly*

*Der Schmetterling*

*Le papillon*

*La mariposa*



Musical score for 'The Butterfly' in 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note 'm' on G4, followed by a quarter note 'i' on A4, then a quarter note 'm' on G4, and a quarter note 'i' on A4. The bass line starts with a half note 'p' on G3, followed by a half note 'p' on G3. The second staff continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

50.

*A Court Dance*

*Hoftanz · Une chanson de Cour · Danza cortesana*



Musical score for 'A Court Dance' in 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note 'm' on G4, followed by a quarter note 'i' on A4, then a quarter note 'm' on G4, and a quarter note 'i' on A4. The bass line starts with a half note 'p' on G3, followed by a half note 'p' on G3. The second staff continues the melody and bass line, ending with a double bar line. There are first and second endings indicated by brackets and numbers 1 and 2.

à la mémoire de Chouchou

### 8. DO DO L'ENFANT DO

Modéré et doux

Musical score for 'DO DO L'ENFANT DO' in G major, 2/4 time. The score consists of three systems of staves. The first system includes dynamics *f*, *p*, and *p*, and articulation *a*. The second system includes dynamics *f*, *p*, and *f*, and articulation *a*, *rit.*, and *a tempo*. The third system includes dynamics *f* and *pp*, and articulation *rit.*. The piece concludes with the instruction 'Fin' and a duration of 'Durée: 35'' circa'. A performance instruction 'au loin (chevalet)' is present at the end.

pour Carine Lamoureux

### 9. SAUTILLANTE

Léger, et sautillant

Musical score for 'SAUTILLANTE' in G major, 3/4 time. The score consists of four systems of staves. The first system includes dynamics *p*, *p*, and *p*, and articulation *i*, *m*, and *m*. The second system includes dynamics *p* and *p*. The third system includes dynamics *p* and *p*. The fourth system includes dynamics *p* and *p*, and articulation *rall.*. The piece concludes with the instruction 'D.C. a Fin' and a duration of 'Durée: 50'' circa'.

12. Cristal (Kristall)

*mf* *espressivo*

*f*

*p*

*rall.* *pp*

## 20. Game for Two

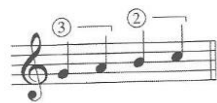
Juego para dos · Jeux pour deux · Spiel für Zwei



Allegretto *m* *i*

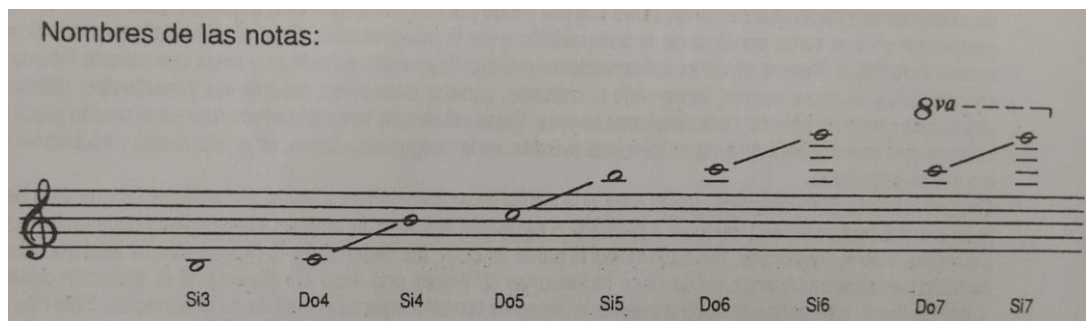
## 21. Hymn

Himno · Hymne · Hymne



Adagio *i* *m*

Anexo G [Representação da notação das notas por oitava segundo Robert Dick (1995, p.8)]



Anexo H (Programa para o 4.º Grau de Guitarra Clássica da Escola de Música do Conservatório de Aveiro Calouste Gulbenkian)

**8.º Ano / 4.º Grau**

**Objetivos Específicos**

Agógica e dinâmica.  
Arpejos mais complexos.  
Acordes de 5 e 6 sons.  
Vibrato.  
Memorização.  
Conhecimento de posições mais altas.

**Programa mínimo: O programa de um período não pode ser repetido nos seguintes.**

**1º Período**

- Quatro obras.

**2º Período**

- Quatro obras.

**3º Período**

- Duas obras novas e revisão de três obras estudadas nos anteriores trimestres.

Provas trimestrais: (prova para 100 pontos)

1º Período	%	2º Período	%	3º Período*	%
Duas obras	50 +	Três obras	33+ 33+ 34	Cinco obras	20 cada

\* Três obras podem ter sido trabalhadas no 1º e 2º período

**Estudos e Peças de referência para o 4º grau (ou outros de nível equivalente ou superior, ao critério do professor)**

Compositor	Nome da obra	Editores
Leo Brouwer	Estudo VI	M. Eschig
M. M. Ponce	Prelúdio 4	Schott
F. Tárrega	Lágrima	Tecla
M. Giuliani	Estudo op.30 n.º17 (em sol menor) e Op.51 n.º3	Suvini Zerboni
G. A. Brescianello	Entrée (da partita 1)	Trinity College of Music (1994-1997)
M. Carcassi	Estudo op. 60 n.º7	Trinity College of Music (1994-1997)
C. Domeniconi	The Rose in the Garden	Musikverlag

**9.º Ano / 5.º Grau**