

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-graduação em Música

Henrique Lowson

**ELEMENTOS FLAMENCOS PRESENTES EM *HOMMAGE À TÁRREGA*,
DE JOAQUIN TURINA E *SONATA GIOCOSA*, DE JOAQUÍN RODRIGO:
construção de uma interpretação sob a perspectiva do hibridismo musical**

Belo Horizonte

2021

Henrique Lowson

**ELEMENTOS FLAMENCOS PRESENTES EM *HOMMAGE À TÁRREGA*,
DE JOAQUIN TURINA E *SONATA GIOCOSA*, DE JOAQUÍN RODRIGO:
construção de uma interpretação sob a perspectiva do hibridismo musical**

Versão Final

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando Araújo

Belo Horizonte

2021

L921e Lawson, Henrique.

Elementos flamencos presentes em Hommage à Tárrega, de Joaquín Turina e Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo [manuscrito]: construção de uma interpretação sob a perspectiva do hibridismo musical / Henrique Lawson. - 2021.

74 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientador: Fernando Araújo.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. hibridismo. 3. Música para violão. 4. Flamenco (Música). 5. Música - Análise, apreciação. I. Araújo, Fernando. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Henrique Lawson Silva**, em 28 de outubro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Marcos Matturro Foschiera
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Araujo de Paula, Professor do Magistério Superior**, em 28/10/2021, às 20:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Campolina Vianna Loureiro, Professor do Magistério Superior**, em 28/10/2021, às 20:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Matturro Foschiera, Usuário Externo**, em 29/10/2021, às 13:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1049933** e o código CRC **7081154C**.

AGRADECIMENTOS

À memória do meu pai, Paulo Henrique de Carvalho.

À minha mãe Patrícia Lowson, pelo apoio incondicional.

À CAPES, por ter tornado esta pesquisa possível.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é identificar e analisar os hibridismos musicais presente nas obras *Hommage à Tárrega*, do compositor espanhol Joaquín Turina e *Sonata Giocosa*, de Joaquín Rodrigo. Pretende-se compreender como os compositores utilizaram elementos flamencos e influências neoclássicas para criar essas obras, de modo a permitir novas possibilidades interpretativas ao violonista clássico. São obras que aliam diversos elementos flamencos a tendências neoclássicas e a tradição da música de concerto, como uso da forma sonata. Como referencial teórico serão utilizados os conceitos de Pesquisa Artística de López-Cano e Opazo (2014), a ideia de Performance Culturalmente Informada, proposta por Barbeitas e Foschiera (2020), os estudos sobre Hibridismos de Piedade (2011) e Burke (2003), além de publicações sobre flamenco de Granados (2005), Córbova (2008), Barrio *et al* (2009), Puig (2015), Bert (1991), Ciulei (2013) e Donis (2005). Foram encontrados e analisados diversos elementos característicos do flamenco nas obras, que permitiram a formação de um arcabouço teórico, possibilitando ao intérprete um maior leque de opções interpretativas, através de um conhecimento mais aprofundando do estilo.

Palavras-chave: Hibridismo musical. Práticas de performance no violão flamenco. Práticas de performance no violão clássico espanhol. *Hommage à Tárrega* de Joaquín Turina. *Sonata Giocosa* de Joaquín Rodrigo.

ABSTRACT

The objective of this research is to identify and analyze the musical hybridisms present in the works *Hommage à Tárrega*, by the Spanish composer Joaquín Turina and *Sonata Giocosa*, by Joaquín Rodrigo. We tried to understand how the composers used flamenco elements and neoclassical influences to create these works, in order to allow new interpretative possibilities for the classical guitarist. These works combine various flamenco elements with neoclassical tendencies and the tradition of concert music, such as the use of the sonata form. A theoretical framework was provided by the concepts of Artistic Research by López-Cano and Opazo (2014), the idea of Culturally Informed Performance, proposed by Barbeitas and Foschiera (2020), the studies on Hybridisms by Piedade (2011) and Burke (2003), in addition to publications on flamenco by Granados (2005), Córdoba (2008), Barrio et al (2009), Puig (2015), Bert (1991), Ciulei (2013) and Donis (2005). Several characteristic elements of flamenco in the works were found and analyzed, which allowed the formation of a theoretical framework, allowing the interpreter a greater range of interpretive options, through a deeper knowledge of the style.

Keywords: Musical hybridism. Performance practices on flamenco guitar. Performance practices on the Spanish classical guitar. *Hommage à Tárrega* by Joaquín Turina. *Giocosa Sonata* by Joaquín Rodrigo.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: FOTOGRAFIA DE ISABEL HERNÁNDEZ (1963), RETRATANDO A CULTURA CIGANA ATRAVÉS DA MANIFESTAÇÃO DA DANÇA, DO CANTO E DO TOQUE.....	15
FIGURA 2:GRUPO FLAMENCO EM GRANADA, ESPANHA. FOTO OBTIDA DO CENTRO ANDALUZ DE DOCUMENTAÇÃO DO FLAMENCO... 15	15
FIGURA 3:FOTOGRAFIA DE EMILIO BEAUCHY RETRATANDO UMA GRUPO FLAMENCO EM UM CAFÉ CANTANTE, EM APROXIMADAMENTE 1885. SEVILHA, ESPANHA.....	16
FIGURA 4: A ESQUERDA, O RASTILHO DE UM VIOLÃO FLAMENCO, MAIS BAIXO, E A DIREITA DE UM VIOLÃO CLÁSSICO, MAIS ALTO.	20
FIGURA 5: DIFERENÇA ENTRE OS DOIS TIPOS DE VIOLÕES FLAMENCOS, A BLANCA FLAMENCA, A ESQUERDA, FEITA DE CIPRESTE, E A FLAMENCA NEGRA, A DIREITA, FEITA DE JACARANDÁ.....	21
FIGURA 6: JOAQUIN TURINA EM 1914, COM 32 ANOS.....	25
FIGURA 7: JOAQUIN RODRIGO AO PIANO	26
FIGURA 8: ESCALA DE LÁ FRÍGIO, QUE DÁ ORIGEM AO PRINCIPAL MODO UTILIZADO NA MÚSICA FLAMENCA.....	37
FIGURA 9: CAMPO HARMÔNICO DE LÁ FRÍGIO.....	37
FIGURA 10: CAMPO HARMÔNICO DO MODO DE LÁ FLAMENCO	38
FIGURA 11: CADÊNCIA ANDALUZA NO MODO DE MI FLAMENCO.....	38
FIGURA 12: GUITARRA FLAMENCA COM GOLPEADOR	39
FIGURA 13: MAPA DA ESPANHA, DESTACANDO AS REGIÕES DE ASTÚRIAS, ANDALUZIA E O ESTREITO DE GIBRALTAR.....	41
FIGURA 14: EXEMPLO DE UM GARROTÍN PARA VIOLÃO SOLO, RETIRADO DA DISSERTAÇÃO DE BERT, 1991, P.30.....	42
FIGURA 15: CICLO DE 12 TEMPOS COM A PRINCIPAL ACENTUAÇÃO UTILIZADA NO SOLEARES.....	43
FIGURA 16: TABELA PRODUZIDA PELO AUTOR DESTA TRABALHO QUE EVIDENCIA AS DIFERENÇAS ENTRE AS DUAS EDIÇÕES DE HOMMAGE À TÁRREGA: A VERSÃO URTEXT (2009) E A EDITADA PELA SCHOTT (1935).....	47
FIGURA 17:INÍCIO DO GARROTÍN DE TURINA, ONDE É POSSÍVEL OBSERVAR O USO DO MODO FLAMENCO, CADÊNCIA ANDALUZA, GOLPE E ESCALA DO MODO FRÍGIO.....	48
FIGURA 18: TRECHO DO GARROTÍN DE TURINA EM QUE VEMOS A PRESENÇA DE UM PADRÃO RÍTMICO COM NOTAS REPETIDAS QUE É TRADICIONAL DO ESTILO.....	48
FIGURA 19: TRECHOS DO GARROTÍN DE TURINA ONDE É POSSÍVEL ENCONTRAR O PADRÃO RÍTMICO COM NOTAS REPETIDAS QUE É TRADICIONAL DO ESTILO.....	49
FIGURA 20: INÍCIO DO SOLEARES DE TURINA, EVIDENCIANDO CADÊNCIAS ANDALUZAS E O CICLO DE 12 TEMPOS TÍPICO DO SOLEARES.....	50
FIGURA 21: FRASE QUE EVOCA O LIRISMO DO CANTE FLAMENCO, UTILIZANDO AS QUATRO NOTAS DESCENDENTES DA CADÊNCIA ANDALUZA EM SOL.....	51
FIGURA 22: PROPOSTA DE ARTICULAÇÃO PARA O SOLEARES DE TURINA.....	51
FIGURA 23: FRASE DO SOLEARES DE TURINA ONDE APARECE UMA HEMIOLA, REFORÇANDO O AGRUPAMENTO RÍTMICO 3+3+2+2+2, TÍPICO DO ESTILO.....	52
FIGURA 24: TRECHO DA OBRA SOLEARES, DE J.TURINA, ONDE É POSSÍVEL OBSERVAR QUE OS LIGADOS INSERIDOS POR SEGOVIA FAVORECEM O AGRUPAMENTO 3+3+2+2+2.....	52
FIGURA 25: PASSAGEM DO SOLEARES DE TURINA EM QUE É POSSÍVEL EVIDENCIAR QUE OS LIGADOS INSERIDOS POR SEGOVIA SUGEREM ALTERNÂNCIA ENTRE MÉTRICAS BINÁRIA E TERNÁRIA.....	53
FIGURA 26: FINAL DO SOLEARES DE TURINA, ONDE APARECE ALTERNÂNCIA ENTRE MÉTRICAS BINÁRIA E TERNÁRIA, FAVORECIDAS PELOS LIGADOS DE SEGOVIA.....	53
FIGURA 27: INÍCIO DO ALLEGRO MODERATO EVIDENCIANDO CHOQUE DE SEGUNDAS TÍPICOS DE RODRIGO.....	55
FIGURA 28:RITMO TRADICIONAL DA SEVILLANA, PROPOSTO POR HULTBERG (1959, P.106).....	55
FIGURA 29: CONTRASTE HARMÔNICO UTILIZANDO O RITMO DAS SEVILLANA, PRESENTE NO ALLEGRO MODERATO, PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE J.RODRIGO.....	56
FIGURA 30: ESCALA DE LÁ MAIOR NO INÍCIO DO ALLEGRO MODERATO, PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE J.RODRIGO.....	57
FIGURA 31: ESCALA REALIZADA PELOS BAIXOS COMO DESENHO MELÓDICO SIMILAR A ESCALA INICIAL, ENCONTRADA NO ALLEGRO MODERATO, PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE J.RODRIGO.....	57
FIGURA 32: POLIFONIA NO ALLEGRO MODERATO DE JOAQUIN RODRIGO E INTERVALO DE NONA MENOR.....	57
FIGURA 33: ALTERNÂNCIA ENTRE SUBDIVISÕES BINÁRIAS E TERNÁRIAS NO ALLEGRO MODERATO, PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE J.RODRIGO.....	58
FIGURA 34: DESTAQUE PARA A NOTA RÉ SUSTENIDO, QUE DIRECIONA A TONALIDADE PARA MI MAIOR, NO ALLEGRO MODERATO, PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE J.RODRIGO.....	59
FIGURA 35:INÍCIO DO ANDANTE MODERATO, SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.....	59
FIGURA 36: MOTIVO MELÓDICO QUE SERÁ IMITADO PELO BAIXO, NO ANDANTE MODERATO, SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.....	60

FIGURA 37: CONTRAPONTO IMITATIVO REALIZADO PELO BAIXO, ANDANTE MODERATO, NO SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	60
FIGURA 38: TEXTURA QUE REMETE A CONDUÇÃO DE VOZES DE UM CORAL, NO ANDANTE MODERATO, SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	60
FIGURA 39: TEXTURA QUE REMETE A CONDUÇÃO DE VOZES DE UM CORAL, NO ANDANTE MODERATO, SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	61
FIGURA 40: EXEMPLO DE POLIFONIA A 2 VOZES NO ANDANTE MODERATO, NO ANDANTE MODERATO, SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	61
FIGURA 41: INÍCIO DO ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	63
FIGURA 42: INÍCIO DO ZAPATEADO DAS TRES PIEZAS ESPAÑOLAS, DE JOAQUIN RODRIGO.	63
FIGURA 43: ALTERNÂNCIA ENTRE MÉTRICA BINÁRIA E TERNÁRIA COMUM A BULERÍA, PRESENTE NA OBRA ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	64
FIGURA 44: COMPASSO DO RITMO BULERÍA.	64
FIGURA 45: TRECHO COM A RÍTMICA DA BULERÍA, ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	64
FIGURA 46: INDICAÇÃO DO COMPOSITOR PARA EXECUÇÃO DO RASGUEADOS, NO ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	65
FIGURA 47: SUBDIVISÃO DOS RASGUEADOS NO ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	65
FIGURA 48: MOVIMENTO DE EXTENSÃO DOS DEDOS PRESENTE NO RASGUEADO.	65
FIGURA 49: EXECUÇÃO DO RASGUEADO TÍPICO DA BULERÍA, QUE PODER SER APLICADO NO ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	66
FIGURA 50: INÍCIO DO ALLEGRO, ONDE APARECEM POLIFONIAS A 2 VOZES.	66
FIGURA 51: TRECHO POLIFÔNICO NO ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	67
FIGURA 52: TRECHO POLIFÔNICO ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	67
FIGURA 53: CONTRASTE ENTRE RASGUEADOS FLAMENCOS E CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS DE J. RODRIGO, COMO USO DO INTERVALO DE SEGUNDA MENOR. TRECHO ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA.	68
FIGURA 54: TRECHO COM DISSONÂNCIAS PARALELAS DE SÉTIMA MAIOR, NO ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	68
FIGURA 55: RASGUEADOS ASCENDENTES NO ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	68
FIGURA 56: FRASE COM GLISSANDOS, ALLEGRO, DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	69
FIGURA 57: FRASE FINAL DA SONATA GIOCOSA, DE JOAQUIN RODRIGO.	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-ESTILÍSTICA.....	14
1.1 FLAMENCO	14
1.2 O VIOLÃO FLAMENCO.....	17
1.3 DIFERENÇAS NA CONSTRUÇÃO DO VIOLÃO FLAMENCO E CLÁSSICO	19
1.4 NEOCLASSICISMO NA ESPANHA: CASTICISMO E NEOCASTICISMO	22
1.5 JOAQUÍN TURINA	24
1.6 JOAQUIN RODRIGO.....	26
2- REFERENCIAIS TEÓRICOS: HIBRIDISMO E A PERFORMANCE CULTURALMENTE INFORMADA.....	29
2.1- HIBRIDISMO	29
2.2 HIBRIDISMO MUSICAL.....	30
2.3 PERFORMANCE CULTURALMENTE INFORMADA.....	34
3.0 – ESTUDO DE ELEMENTOS FLAMENCOS PRESENTES EM <i>HOMMAGE À TÁRREGA</i> E <i>SONATA GIOCOSA</i>	37
3.1 ELEMENTOS TÉCNICOS E MUSICAIS PRESENTES NAS OBRAS <i>HOMMAGE À TÁRREGA</i> E <i>SONATA GIOCOSA</i>	37
3.2 GARROTÍN	40
3.3 SOLEARES OU SOLEÁ	43
3.4 ZAPATEADO.....	43
3.5 BULERÍA.....	45
4– HIBRIDISMOS PRESENTES NAS OBRAS ESTUDADAS: ANÁLISE E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS.....	46
4.1 EDIÇÃO DE SEGOVIA DA <i>HOMMAGE À TÁRREGA</i> E EDIÇÃO URTEXT	46
4.2 <i>GARROTÍN</i>	47
4.3 SOLEARES.....	49
4.4 SONATA GIOCOSA	53
4.5 <i>SONATA GIOCOSA</i> I - ALLEGRO MODERATO	54
4.6 <i>SONATA GIOCOSA</i> II – ANDANTE MODERATO.....	59
4.7 SONATA GIOCOSA III – ALLEGRO	61
CONCLUSÕES.....	70
REFERÊNCIAS DE TEXTO	73
REFERÊNCIAS DE ÁUDIO E VÍDEO	74

Introdução

O violão é um instrumento que está presente em diversas culturas e manifestações musicais, inserindo-se em praticamente qualquer gênero. Isso se deve, em parte, ao fato de ser um instrumento harmônico e ao mesmo tempo portátil, diferente de um piano, por exemplo. É possível carregar o violão para qualquer lugar, e ele é capaz de desempenhar um papel de acompanhamento, podendo fazer solos, tocar peças de melodia acompanhada, realizar polifonias e também efeitos percussivos, desta maneira, sendo um instrumento muito versátil.

Neste trabalho, iremos focar no violão flamenco e no violão clássico, sob a perspectiva dos hibridismos musicais. Segundo o pesquisador Peter Manuel (2011, p13), o violão flamenco é dotado de características únicas, pois mesmo sendo derivado da música folclórica e não exista uma teoria padronizada sobre a prática, ele é caracterizado por extremo virtuosismo técnico, podendo ser comparado a uma forma de arte clássica, tratando-se de um estilo de tocar marcado por notável riqueza e vitalidade. O violão teve um papel crescente dentro da música flamenca, que a princípio era puramente vocal, e aos poucos foi incorporando o instrumento com um papel de simples acompanhamento, porém em muitos casos esse uso era até dispensável. Aos poucos foi se desenvolvendo técnica e esteticamente, emancipando-se enquanto estilo e se tornando um idioma independente do canto flamenco.

O violão flamenco alcançou renome mundial e se consagrou através de diversos solistas e virtuosos do instrumento, como Miguel Borrull (1866-1926), Ramón Montoya (1880-1949), Sabicas (1913-1990), Paco de Lucía (1947-2014), Tomatito (1958-), Pepe Romero (1944-), Manolo Sanlúcar (1943-), Vicente Amigo (1967-), além de diversos outros. Iremos aprofundar a história do violão flamenco adiante.

Já o chamado violão clássico é um termo mais genérico, que se refere a todo um conjunto de repertório e maneiras de tocar, desde os estilos do Renascimento, Barroco, Classicismo, Romantismo, Neoclassicismo, Nacionalismo e outras tendências mais modernas. Somente no século XIX o que conhecemos hoje como violão clássico teve sua construção aprimorada e padronizada, através do luthier e violonista espanhol Antonio de Torres (1817-1892), responsável pela modernização do instrumento, realizando diversas melhorias, como uma afinação mais precisa, devido ao advento da cravelha mecânica, comprimento da corda vibrante em 650mm, que acarretou em alterações na proporção da caixa de ressonância e no braço do violão. Mas a grande inovação deste instrumento está no tampo harmônico, através de um conjunto de madeiras coladas na parte interior do tampo, conhecidas como leque, que gerou

uma melhor distribuição dos harmônicos e um equilíbrio sonoro maior. (DUDEQUE, 1994, p.78).

Muitas obras que hoje constituem o repertório violonístico foram originalmente escritas para instrumentos antecessores ao violão, que possuíam características semelhantes, tais como os diversos tipos de alaúde, vihuela, guitarra barroca, guitarra romântica entre outros. Além disso o repertório conta com muitas transcrições de obras originalmente escritas para instrumentos de teclas, violoncelo, violino, flauta entre outros. Segundo Dudeque (1994, p.7), o desenvolvimento do violão tal qual conhecemos hoje ocorreu ao longo de 4 séculos, desde o século XVI, quando era um instrumento de 4 cordas. Comparado ao piano e ao violino, foi uma lenta evolução, mas que resultou em um instrumento muito apreciado atualmente.

O compositor e violonista Francisco Tárrega (1852-1909), foi uma das principais figuras para a formação do violão clássico, tendo escrito diversas obras que se tornaram canônicas no repertório. Suas músicas foram escritas num estilo romântico, com influências de Chopin, Wagner e Verdi. Tárrega também ficou conhecido por inúmeras transcrições que realizou para violões, de compositores como Albéniz, Bach, Beethoven, Mozart, Chopin e outros.

Além disso, padronizou a técnica do violão clássico na época, o que mais tarde veio a ser conhecida como a Escola de Tárrega, modelo que muitos violonistas seguiram e seguem até hoje. Suas contribuições incluem desde aspectos de postura da mão e do instrumento em relação ao corpo, uso do toque com apoio, sonoridade, indicações de digitação na partitura, que até então raramente estavam presentes. Portanto foi Tárrega quem definiu as bases da técnica moderna do violão. (DUDEQUE, 1994, p.80-82).

Do século XIX para o XX o violão passou por esse processo de modernização, através dos já citados Francisco Tárrega e Antonio de Torres, mas contou ainda com outra figura de extrema importância, o violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987), que também trabalhou em conjunto com o luthier alemão Hermann Hauser (1882-1952), para aprimorar ainda mais o instrumento, fazendo com que ganhasse mais projeção sonora, sendo assim capaz de preencher uma sala de concertos. Outra grande contribuição de Segovia para o instrumento foi a introdução das cordas de náilon, que trouxe uma melhoria na qualidade sonora e afinação do violão. Isso ocorreu em 1946 graças a esforços de Segovia junto as indústrias DuPont e depois juntamente como Albert Augustine, sendo que este último nome deu origem a marca de cordas Augustine, muito utilizadas e conceituadas até hoje em dia.

Contudo, a maior contribuição de Segovia foi na criação e divulgação de um repertório mais moderno, conhecido no meio violonístico como repertório *Segoviano*, tendo trabalhado em conjunto com diversos compositores que escreveram obras para ele, contando com a

contribuição do próprio violonista para a escrita, visto que esses compositores na maioria das vezes não eram violonistas e estavam se adaptando ao que era possível para o instrumento. Alguns compositores que trabalharam com Segovia foram: Joaquín Turina (1882-1949), Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968), Alexander Tansman (1897-1986), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Heitor Villa Lobos (1887-1959), Manuel María Ponce (1882-1948) e Joaquín Rodrigo (1901-1999). Segovia foi o grande responsável pela inserção do violão na música clássica e nas salas de concerto, graças à sua grande participação na ampliação e divulgação do repertório durante o século XX, sua atuação como concertista e ainda às suas contribuições para a construção moderna do violão, que lhe conferiu maior volume e projeção sonora. (DUDEQUE, 1994, p.85-88). Além dos nomes aqui citados, outros violonistas importantes na história e desenvolvimento do instrumento são Miguel Llobet (1878-1938), que foi discípulo de Tárrega, Agustín Barrios (1885-1944), Emílio Pujol (1886-1980), John Willians (1941-), que foi discípulo de Segovia, Julian Bream (1933-2020), Narciso Yepes (1927-1997), David Russell (1953-), Manuel Barrueco (1952-) e outros mais contemporâneos.

A seguir iremos destacar alguns referenciais teóricos e metodológicos que irão nortear este trabalho. A obra de López-Cano e Opazo (2014) e o artigo de López-Cano (2015) foram norteadores para esse projeto. Desde quando surgiu a intenção de pesquisar as obras *Hommage à Tárrega* e *Sonata Giocosa*, tive a preocupação de associar a pesquisa à prática, até porque se tratam de obras do meu repertório. Mas o leque de possibilidades de pesquisas tradicionais em música, não parecia privilegiar a prática nem a performance, geralmente trazendo um enfoque em aspectos teórico/analíticos aplicados em obras específicas, onde a partitura passa a ser a representação da obra, tratada como verdade única. Eu gostaria de propor novas interpretações e ideias, comparar gravações de referências do violão buscando lapidar o estilo em questão. Mas parecia que não havia uma ancoragem teórica para esse tipo de pesquisa, até que me deparei com o conceito de pesquisa artística através de Almeida (2011), Domenici (2012) e os já citados trabalhos de López-Cano e Opazo, que exemplificam diversos estudos no ramo da pesquisa artística.

Acredito que o conceito de Pesquisa Artística pode ser muito adequado à natureza da minha pesquisa e ao repertório escolhido. Por tratarem-se de músicas com fortes traços da cultura flamenca e folclórica da Espanha, é evidente que a partitura não é capaz de notar todos os elementos que compõe essa linguagem musical, já que o flamenco é uma arte de tradição oral, com forte caráter de improvisação e manipulação do texto musical, além de outras

peculiaridades advindas do canto, dança, palmas e das próprias questões acústicas dos instrumentos flamencos. Tudo isso vai de encontro à visão mais fechada da música clássica e da partitura, nesse tipo de música a importância dos elementos tácitos é enorme.

Ler as notas e proporções escritas não irá dar acesso aos elementos culturais pertinentes às obras em questão. Muitas vezes o violão utiliza recursos percussivos, que possuem métricas e acentuações próprias, isso não está notado na partitura. Trata-se de uma informação extramusical que o intérprete deve buscar. Existem *rasgueados* específicos em cadências de acordes que também não são notados, acredito que pelas próprias limitações da partitura em registrar todos esses elementos.

Através da minha pesquisa e prática performática com as obras de Turina e Rodrigo, foram identificados diversos elementos do flamenco e identificadas práticas de performance tradicionais cujo conhecimento pode permitir novas possibilidades interpretativas ao violonista clássico. Este trabalho visa analisar as obras de Turina e Rodrigo sob o ponto de vista dos hibridismos, buscando avaliar a natureza desse hibridismo e elucidar questões culturais relativas à performance que possam servir de subsídio ao intérprete.

A coleta de informações baseou-se na escuta atenta de gravações históricas do gênero e na consulta à literatura especializada, em especial os trabalhos de Granados (2005), Córdoba (2008), Barrio *et al.* (2009), Puig (2015), Ciulei (2013), Donis (2005) e Bert (1991). A discussão acerca do conceito de hibridismo foi fundamentada em Burke (2003) e Piedade (2011).

1. Contextualização Histórico-Estilística

1.1 Flamenco

Nesta seção veremos um pouco da história do flamenco e algumas de suas características, já que esta é a principal influência musical que compõe os hibridismos analisados neste trabalho.

O flamenco é uma expressão artística Andaluza, de origens remotas e incertas. Por ser uma manifestação popular e oral, não existem documentos ou registros que possam responder muitas dúvidas que ainda existem acerca do tema. Diversos povos passaram pela Península Ibérica e pela região da Andaluzia, cada um deixando suas marcas e influências culturais para a formação do que hoje é conhecido como flamenco. É formada pelo *cante* (canto), *toque* (violão) e *baile* (palmas, sapateado e dança). Originalmente era composta apenas pelo cante, depois os outros elementos foram agregando-se às práticas de performance flamencas. (CÓRDOBA, 2008)

Algumas origens conhecidas são a moura e cigana, com influência árabe e judaica. Além dessas, é possível evidenciar contribuições de fenícios, cartagineses, gregos e romanos. (LARA et al, 2009)

Acredita-se que a origem do flamenco está nos cantos e danças populares existentes na Andaluzia muitos séculos atrás, já que os estilos próprios do flamenco se baseiam em estilos tradicionais de épocas muito remotas. É certo que a passagem de diversas civilizações, raças e culturas pela Andaluzia, aportou tal variedade de influências, algumas das quais tão importantes, que determinaram substancialmente a evolução de seus ritmos e harmonias. Ainda que essa seja uma verdade apenas parcial, não é menos certo que os ritmos europeus contidos no flamenco sejam curiosamente muito semelhantes e aparentados aos complexos ritmos asiáticos proveniente da Índia. E não é nenhuma coincidência o fato de os ciganos procederem originalmente da mesma Índia. Adicionalmente a esses fatos, é por todos reconhecido que o povo cigano foi o primeiro a manter o flamenco vivo e a representá-lo com dedicação. O primeiro registro da palavra flamenco data de 1774, no livro *Cartas Marruecas* (1793) do escritor espanhol José de Cadafalso (1741-1782). A etimologia da palavra deriva do termo neerlandês *flaming*, que designa alguém natural de Flandres. A palavra era usada na Espanha, por volta do século XIII para referir-se a pessoas com rosto avermelhado, que em geral era uma referência aos povos nórdicos. Existem algumas teorias sobre a relação da palavra flamenco com a música, levantando algumas discussões: alguns acreditam que seja um termo espanhol

que significa *flamengo*, outros sugerem que seja derivado das palavras árabes *felag mengu*, que remete a algo como camponês de passagem ou fugitivo camponês. (CÓRDOBA, 2008)



Figura 1: Fotografia de Isabel Hernández (1963), retratando a cultura cigana através da manifestação da dança, do canto e do toque.



Figura 2: Grupo flamenco em Granada, Espanha. Foto obtida do Centro Andaluz de documentação do flamenco.

Desde novembro de 2010, o flamenco faz parte da lista do patrimônio imaterial da humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).



Figura 3:Fotografia de Emilio Beauchy retratando uma grupo flamenco em um café cantante, em aproximadamente 1885. Sevilha, Espanha.

Até o século XVIII não havia registros do flamenco com suas formas e estilos definidos, nem de intérpretes. Mas no século XIX ele começou a se popularizar bastante, através dos chamados cafés cantantes, atingindo sua chamada época de ouro entre 1870 e 1920. (LARA et al, 2009 p. 18)

De acordo com os autores Lara *et al* (2009), podemos dizer que no final do século XVIII o flamenco deixa de ser uma música de caráter anônimo e popular para converter-se em uma expressão artística autoral, consagrando vários artistas, mas ainda mantendo sua essência popular por aprendizagem oral. Houve um concurso de *Cante Jondo* em 1922, na cidade de Granada, promovido por Manuel de Falla, Federico García Lorca e outros músicos e poetas da época. Esse concurso abriu muitas portas para eventos públicos e atividades artístico-culturais envolvendo o flamenco, como filmes, gravação de discos, edições de revistas, periódicos, livros, programas de rádio e televisão. (LARA *et al.*, 2009)

1.2 O violão flamenco

O violão flamenco difere do violão clássico tanto na construção do instrumento, apesar de serem visualmente parecidos, quanto na própria maneira de tocar. O violão flamenco possui um som mais áspero, brilhante e percussivo. Os dois instrumentos tiveram sua construção consagrada e aprimorada pelo mesmo luthier, Antonio de Torres. O violão clássico em geral atendia as classes mais altas, desenvolvido para ser um instrumento de concerto, enquanto o violão flamenco era destinado a classe mais baixa e pobre. (DE VOE, s.d)

No início do século XIX o violão surge no estilo flamenco com a função de instrumento acompanhador, e se desenvolve posteriormente nos cafés cantantes, ganhando identidade e seu uso passou a padronizar os estilos básicos, estruturas métricas e modos característicos de cada um desses estilos. Ao final do século XIX ocorre uma emancipação do violão flamenco, que passa a ganhar cada vez mais vida e destacar-se também como instrumento solista. Isso ocorre paralelamente em uma época de crescimento do violão clássico, pelas mãos de Francisco Tárrega e a nova concepção de construção do instrumento desenvolvida por Antonio de Torres. Uma figura muito importante foi o violonista Miguel Borrull, que adicionou alguns conceitos da forma de tocar do violão clássico, ao estilo flamenco, muitos consideravam que ele tinha influência de Francisco Tárrega. Borrull teve como discípulo o conhecido violonista Ramón Montoya, que foi um dos grandes popularizadores do violão flamenco como instrumento solista, passando a ser difundido internacionalmente. (GRANADOS, 2005).

Como observa o pesquisador Pepe de Córdoba (2008), o cante se transformava em modismo e, nesse sentido, se modificava e se modernizava no modo de sua execução. O uso do violão também foi abrindo caminho no panorama musical, evoluindo extraordinariamente, com a introdução de expressivos matizes no toque, arpejos, acordes, dedilhados flamencos, conferindo ao canto as características determinadas por cada modalidade, seguindo suas características típicas (cada *palo*¹ tem seu dedilhado próprio).

A evolução da guitarra flamenca foi, como igualmente no baile e no canto, extraordinária. A base fundamental dessa evolução consistiu num fato especialmente importante, ou seja, que o gênero flamenco, por índole de seus ritmos e matizes expressivos` admitia a fácil adaptação da técnica da guitarra clássica, sem perder seu sabor natural, seu colorido e seu regionalismo.

¹ Palo é o nome que se dá às subclassificações do Flamenco. Dependendo do compasso, da escala utilizada, da progressão de acordes, do tema abordado na letra e de outras características mais destacadas das músicas, estas podem classificar-se de diferentes maneiras, de forma que músicas em um mesmo palo apresentam características semelhantes.

Com o advento do violonista flamenco Paco de Lucía, e outros tantos de grande importância, esse instrumento conquistou o lugar de “concertista”, para tornar-se (mesmo no acompanhamento do *cante* e do baile) numa participante importante, abandonando o papel secundário de simples “marcadora de medidas e do ritmo”. (CÓRDOBA, 2008, p.38).

Segundo Manuel (2011, p.15-16), existem discordâncias sobre o surgimento do uso do violão no acompanhamento do cante flamenco. Alguns pesquisadores dizem que nos primórdios do flamenco os violões estavam além das possibilidades financeiras da maioria dos músicos de classe baixa, que era a realidade dos músicos flamencos. Sendo assim, afirmam que as primeiras canções eram acompanhadas apenas por palmas ou talvez batendo ritmicamente os nós dos dedos nas mesas. Portanto esses estudiosos afirmam que o violão não era um instrumento padrão no flamenco até aproximadamente 1830. Contudo, fontes contemporâneas apontam para um uso onipresente de instrumentos ancestrais ao violão desde o final dos anos de 1700, com a função de acompanhamento de danças e canções folclóricas, como canções ciganas e variações do fandango, que se tornariam peças centrais na formação do repertório flamenco. De qualquer forma, a partir de 1850-1860, a inserção do violão no flamenco parece ter acontecido de forma bastante rápida. O violonista Ramón Montoya (1866-1926), foi o principal personagem responsável pela consolidação de um estilo mais moderno de tocar o violão flamenco, além do que suas contribuições também são as primeiras a serem documentadas em gravações. Seu estilo é marcado por mesclar características herdadas de Javier Molina (1868-1956), que foi um dos primeiros violonistas flamencos consolidados, com traços do violão clássico de Francisco Tárrega e Miguel Llobet. Montoya introduziu arpejos mais complexos, desenvolveu a técnica de mão esquerda, passou a utilizar rápidas passagens escalares com o *picado*, que será explorado adiante, além de utilizar o tremolo de 4 dedos. Posteriormente, Sabicas (1913-1990), elevou ainda mais o estilo estabelecido por Montoya, chegando a novos níveis de refinamento e virtuosismo, tornando-se de fato o primeiro violonista flamenco a obter reconhecimento internacional. (MANUEL, 2011).

Mas é por volta de 1970 que surge Paco de Lucía, provavelmente o maior nome do violão flamenco, que aparece de forma arrebatadora, revolucionando como nunca antes o violão flamenco. Segundo Manuel (2011, p18), Paco talvez seja o artista flamenco mais influente e brilhante do final do século XX, cujas contribuições desafiam a análise ou enumeração tamanho o virtuosismo do violonista. Ele era dotado de uma técnica extraordinária e exuberante, trouxe uma grande sofisticação harmônica, dentre outros fatores técnicos que acarretaram em um desenvolvimento muito prolífero do violão flamenco, estabelecendo-o em um alto patamar. Seu

virtuosismo técnico era algo sem precedentes, influenciando uma grande geração de violonistas e músicos em geral, não somente do flamenco. Paco tocou com grandes nomes do jazz, interpretou composições clássicas de Manuel de Falla, além de ter tocado o *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, com orquestra. Com isso, mostrou que não era um violonista flamenco tradicional, já que fez trabalhos tão diversificados e atraiu críticas de puristas do flamenco, que não viam com bons olhos as inovações de Paco, acusando-o de adulterar o gênero. Mas devido as numerosas gravações e performances do músico, desde atuações dentro de uma vertente mais tradicional do flamenco até trabalhos mais voltados para algo mais comercial, o violonista conseguiu agradar aos mais diversos gostos. Atuou como exímio solista e também acompanhador, neste último caso tocando por muito tempo com o cantor Camarón de La Isla, uma voz icônica do flamenco.

Paco de Lucía influenciou toda uma geração de músicos, muitos dos quais se tornaram seus seguidores e tentaram imitá-lo, incluindo grandes do violão flamenco atual, talvez o mais notável seja Vicente Amigo (1967-).

1.3 Diferenças na construção do violão flamenco e clássico

De acordo com o luthier de violões flamencos Lester de Voe (*s.d*), que é um dos maiores construtores da atualidade, os violões flamencos costumam ser construídos com madeiras mais leves, como o cipreste, e possuem um corpo mais fino, o que os torna mais leves, com um som mais penetrante, percussivo, com um ataque mais pronunciado. O fato de terem um corpo um pouco mais fino, diminui o ar dentro da caixa de som, aumentando um pouco volume e trazendo um som com menos ressonância e sustentação, acarretando em um som característico e desejável do flamenco, que combina mais com a danças e as palmas. A altura das cordas em relação ao braço também é menor em comparação com o violão clássico e o cavalete é mais baixo, deixando as cordas mais próximas ao tampo, o que facilita os rasgueados e golpes (ver figura 4). (DE VOE, *s.d*).

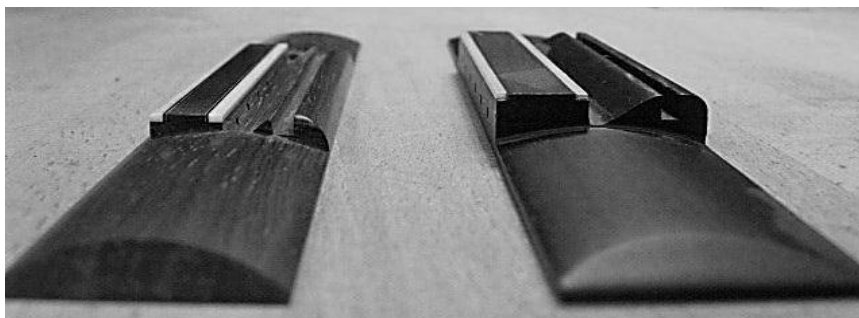


Figura 4: A esquerda, o rastilho de um violão flamenco, mais baixo, e a direita de um violão clássico, mais alto.

As chamadas guitarras flamencas são divididas entre as tradicionais ou também chamadas *blanca flamenco*, e as modernas chamadas de *flamenca negra*. A diferença basicamente está no tipo de madeira utilizada nas laterais e fundo, enquanto a tradicional utiliza o cipreste, de cor clara, a moderna utiliza o jacarandá negro, que é mais próximo ao violão clássico. Quando o luthier Antonio de Torres estava definindo a construção de ambos os instrumentos, o cipreste era usado devido à disponibilidade local e ao seu baixo custo, já que o violão flamenco era destinado a um uso popular e classes mais baixas. O uso da *flamenca negra* foi difundido através do violonista espanhol Paco de Lucia, conferindo um som mais cheio e rico, que se assemelha aos violões clássicos. Mas se o violonista tiver um ataque forte aliado a uma baixa ação das cordas, o violão de jacarandá ainda produz o som e ataque familiares ao flamenco.



Figura 5: Diferença entre os dois tipos de violões flamencos, a blanca flamenca, a esquerda, feita de cipreste, e a flamenca negra, a direita, feita de jacarandá.

Após essa elucidação acerca do violão flamenco, desde sua construção até como surgiu sua identidade própria, é interessante perceber que os hibridismos estão presentes desde o início. Isso porque o violão flamenco solista adaptou elementos do violão clássico e os inseriu ao seu jeito de tocar, trazendo maior refinamento, cuidado com o som e primazia pela técnica. Não cabe aqui um juízo de valor no sentido de que o clássico é algo mais sofisticado e o flamenco algo mais primitivo, porém o conceito de instrumento de concerto sempre foi algo que permeou a mentalidade do violão clássico, e como vimos, no início o violão flamenco cumpria uma simples função de acompanhamento, até que aos poucos foi desenvolvendo-se.

Se por um lado o violão clássico influenciou o violão flamenco no início, para a consolidação do segundo como solista, posteriormente o flamenco também influenciou o clássico, seja no seu jeito mais vigoroso, enérgico e virtuoso de tocar, ou também através das composições para violão que incorporaram elementos flamencos, como é o caso das obras *Hommage à Tárrega* e *Sonata Giocosa*, analisadas neste trabalho.

1.4 Neoclassicismo na Espanha: Casticismo e Neocasticismo

Além da forte influência do flamenco nas obras de Turina e Rodrigo analisadas, encontramos também características do movimento neoclássico da França, que trouxe novas tendências para os compositores nacionalistas espanhóis do século XX, cujas fontes de inspiração estavam um tanto quanto exauridas. Alguns compositores obtinham sucesso escrevendo num estilo romântico tardio e impressionista, porém, o neoclassicismo francês era o novo conceito que esses compositores precisavam para elevar suas composições a um nível de reconhecimento internacional. Antes dessa influência neoclássica na Espanha, havia um movimento nacionalista de resgate da música folclórica espanhola, no qual o flamenco está incluído. Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916) foram dois compositores influentes do nacionalismo no século XIX que utilizaram a música folclórica espanhola em suas composições. (DONIS, 2005)

Segundo Whitall (2001, p.753)

O *necoclassicismo* é definido como “estilo das obras de alguns compositores do século XX, que, sobretudo no período entre as duas guerras mundiais, reviveram os processos temáticos equilibrados e claramente perceptíveis de estilos anteriores, para substituir o que eram para eles, os gestos cada vez mais exagerados e a falta de forma do Romantismo tardio. (WHITALL, 2011, p.753).

Segundo Donis (2005), compositores renomados, como Manuel de Falla e Joaquín Turina se beneficiaram desta influência neoclássica, que apesar de não ser espanhola, não se referia a uma cultura em específico, podendo ser adotada e apropriada por qualquer outra. A incorporação destas características possibilitou o impulso que a música espanhola precisava na época para atingir um maior alcance, através de trabalhos novos e mais exaltados, dando origem ao estilo que ficou conhecido como *casticismo*, termo que será mais bem discutido adiante. Falla e Turina estudaram na França, tendo contato direto com compositores franceses do estilo neoclássico, que influenciaram e moldaram o estilo dos espanhóis, os quais, através de uma hibridação de todos esses elementos, incluindo o flamenco, chagaram em uma linguagem própria.

O nome *casticismo* foi dado em homenagem a um grupo literário que floresceu na Espanha na virada do século XIX, e o termo significa o cultivo da pureza de uma cultura, livre de influências estrangeiras ou neologismos. Na música remete a um retorno aos autênticos valores tradicionais e raízes étnicas. O grupo de compositores conhecidos como *Generación del '98* (Geração de 1898) deu início a um novo rumo para a composição, que viria a inspirar

os futuros compositores espanhóis. Esse grupo era formado por: Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949), Conrado del Campo (1878-1953), Julio Gómez (1886-1973), Jesús Guridi (1886-1961) e Oscar Esplá (1886-1976), sendo de Falla, o principal nome do movimento. Estes foram os criadores do movimento musical conhecido como *casticismo*, tendo como referência Albéniz e Granados. Em resumo, o *casticismo* representa o neoclassicismo espanhol adotado pelos compositores espanhóis do século XX, baseado nos franceses Maurice Ravel (1875-1937) e Claude Debussy (1862-1918), que resgataram um antigo costume musical francês. A música neoclássica francesa era admirada pelos espanhóis, sendo uma referência mais atual de uma música nova, em oposição ao romantismo tardio alemão, além do fato da proximidade geográfica entre os dois países, que permitiu que muitos compositores espanhóis fossem estudar e tivessem contato com compositores franceses.

Segundo o pensador espanhol Miguel de Unamuno, em sua obra *En Torno Al Casticismo* (1902), o termo *casticismo* deriva do adjetivo *castizo*, que por sua vez deriva de casto que significa puro. *Castizo* é mais usado para se referir a linguagem ou estilo, por exemplo, ao dizer que um escritor é *castizo*, significa que ele é considerado mais espanhol que os outros.

O *neocasticismo* começou durante e se desenvolveu após a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), período de muita turbulência política, que provou ser significativo para os valores culturais dos compositores em questão. Sendo assim, o *casticismo* ganhou um significado adicional, pois além de prezar pelos costumes tradicionais, o *neocasticismo* foi apresentado como um movimento de restauração, sendo uma mistura de nacionalismo com neoclassicismo. Isso porque, durante a Guerra, muitos compositores foram exilados do país, impedidos de exercer livremente sua arte, portanto após o final desse período, houve esse movimento de resgate dos valores e raízes espanholas, visto que no período da Guerra Civil a produção cultural foi baixíssima. O chamado *neocasticismo* incluía danças e ritmos espanhóis regionais, melodias e harmonias frígias, enredos de zarzuela que incorporam contextos espanhóis, canto e dança flamenco, além da execução do violão ao estilo flamenco. O termo passou a ser usado pelo pesquisador Tomás Marco em seu livro *Spanish Music in the Twentieth-Century*, publicado em 1993. Vários compositores escreveram nesse estilo, mas Joaquín Rodrigo foi o que se destacou como líder do *neocasticismo*. O compositor estudou musicologia na França em 1935, desenvolvendo uma pesquisa sobre a música de *vihuela* do século XVI, e além do mais, os estudos em musicologia provaram ser influentes em suas composições para violão, que faziam referência ou mesmo utilizam elementos da Espanha antiga, inspirado em compositores como

Luis de Milán (1500-1561) e Gaspar Sanz (1640-1710). Como musicólogo, Rodrigo escreveu dois importantes artigos, “*La Vihuela y los Vihuelistas en el Siglo XVI*”, que focava na importância do instrumento e dos compositores de *vihuela* do século XVI, e “*El Vuelo Actual de la Guitarra*”, que falava sobre como o violão passou de um instrumento flamenco para um instrumento de concerto. (DONIS, 2005).

Todas essas informações apontam para uma grande hibridação que caracteriza a obra para violão de Turina, representando o *casticismo*, e de Rodrigo, representando o *neocasticismo*. Os dois compositores estudaram na França, absorvendo as tendências neoclássicas e incorporando-as aos seus estilos, que incluía um resgate da música folclórica espanhola.

Nas próximas seções vamos abordar alguns aspectos biográficos dos compositores das obras analisadas, Joaquín Turina (1882-1949) e Joaquín Rodrigo (1901-1999).

1.5 Joaquín Turina

Joaquín Turina nasceu em Sevilha, na região da Andaluzia (sul da Espanha), onde os povos mouros se instalaram no século VIII, na chamada invasão islâmica da península Ibérica. Os elementos e influências musicais trazidos por esses povos possibilitou o surgimento do flamenco. Turina estudou composição em Paris com Vincent D’Indy, na *Schola Cantorum*, mas posteriormente foi fortemente influenciado pela música popular, em especial pelo flamenco, e seguiu um curso nacionalista em seu estilo composicional. Para que isso ocorresse, no entanto, foram decisivos os conselhos dados por compositores de renome, como Albéniz e Debussy. Em 1908, Turina participou de uma festa na casa de Albéniz (que viria a adoecer e morrer no ano seguinte) na qual estavam presentes notáveis compositores espanhóis e franceses. Na ocasião, segundo o próprio Turina, Albéniz teria criticado uma obra sua que estava prestes a ser publicada por seguir o estilo do compositor belga César Franck:

Esse quinteto Franckiano será publicado. Eu já perguntei ao editor. Mas você precisa me dar sua palavra de que não vai mais escrever música desse tipo. Você deve basear sua arte na música popular da Espanha ou Andaluzia, porque você é Sevilhano.’ ... Palavras que foram decisivas para mim. Conselho que segui ao longo da minha carreira, e que sempre ofereci à memória daquele

homem único e jovial (PEDROTE, p.47² *apud* BERT, 1991, p.13, tradução nossa).³

Albéniz não foi o único compositor aclamado a incentivar Turina a seguir um curso nacionalista. Durante os anos de Turina em Paris, Claude Debussy o teria criticado por compor no estilo dos grandes compositores da época, encorajando-o a assumir a forte influência que sofria da música popular e ouvir “vozes mais familiares” (PEDROTE, p.47 *apud* BERT, 1991, p.13).



Figura 6: Joaquín Turina em 1914, com 32 anos.

A partir da hibridização entre essas referências musicais distintas surge o estilo composicional desenvolvido por Turina em sua obra violonística, como veremos em sua peça *Hommage à Tárrega*. *Garrotín* e *Soleares*, os títulos dos dois movimentos que compõem a peça, são nomes de subgêneros do flamenco, caracterizados em geral por agrupamentos

² PEDROTE, Enrique Sanchez. *Turina y Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982.

³ "This Franckian quintet is going to be published. I've already asked the publisher. But you give me your word not to write any more music of this type. You must base your art on the popular song of Spain or Andalusia, because you are Sevillano." Words that were decisive for me; counsel that I have followed throughout my career and that I have offered always to the memory of that unique and jovial man.

específicos de unidades de tempo e determinadas progressões harmônicas, além de possuírem passos de dança, cantos, palmas e tradições próprias. Algumas de suas características serão abordadas adiante. O compositor era um notável pianista, além de musicólogo, escreveu apenas 5 obras para violão que se tornaram bastante conhecidas no meio, todas com forte influência do flamenco, são elas: *Sevillana*, *Fandanguillo*, *Ráfaga*, *Sonata op.61* e *Hommage à Tárrega*. Sua obra mais conhecida são as *Danzas Fantásticas op.22*, escrita originalmente para piano, mas posteriormente também adaptada pelo compositor para orquestra.

1.6 Joaquin Rodrigo

Joaquin Rodrigo nasceu em Sagunto, em 22 de novembro de 1901, na região de Valência. No ano de 1904 a cidade teve um surto de difteria no qual muitas crianças vieram a falecer. Rodrigo sobrevive, aos 4 anos, mas teve a perda total de sua visão. O próprio compositor comenta mais tarde que provavelmente foi esse fato que o conduziu a música. Após o surto de difteria em Sagunto, a família de Rodrigo muda-se para Valência, onde ele é matriculado em uma escola especial para crianças cegas. Desde muito jovem demonstra interesse por artes, literatura e música, dando início ao seu estudo em música com professores do conservatório de Valência.



Figura 7: Joaquin Rodrigo ao piano

Por volta dos 20 anos de idade Rodrigo mostra-se um grande pianista e um estudante de composição bem atualizado em relação as tendências mais vanguardistas. Em 1927 ele muda-

se para Paris, seguindo os passos de Albéniz, De Falla e Turina. A capital francesa era, desde o início do século, um centro cultural de extrema importância. Lá encontravam-se diversos artistas espanhóis, que buscavam absorver as tendências mais modernas em suas obras. Rodrigo estudou na *École Normale* por anos com Paul Dukas, compositor francês modernista e consagrado professor de composição, além de famoso crítico musical. Estudou com Dukas na mesma classe do compositor mexicano Manuel Maria Ponce. Durante esses anos em Paris, também teve uma amizade de extrema importância e longa duração com o compositor Manuel de Falla, que contribuiu para a carreira do jovem Rodrigo, assim como fez com Turina. Em 1933 Rodrigo se casa com a pianista Turca Victoria Kahmi, sua parceira até o falecimento, em 1997. Victoria teve um papel muito importante nas obras de Rodrigo, tendo inclusive participações em algumas canções, compondo letras. O casal retorna à Espanha no ano seguinte, mas não se firmam por lá muito tempo. Posteriormente retornam a França, moram a trabalho também na Alemanha, Áustria, Suíça e Porto Rico. Em 1939 eles fixam-se na capital Madrid. Rodrigo escrevia todas as suas obras em braile, e depois ditava a um copista, que escrevia em notação tradicional. A questão do resgate da cultura espanhola, das “raízes”, como o próprio Rodrigo disse, está evidente em sua obra para violão, que conta com 24 peças para violão solo, 3 peças para duo de violões, 6 peças para voz e violão e 6 obras para violão e orquestra.

Rodrigo, além de compositor era também musicólogo e um virtuoso pianista, tendo escrito obras para diversos instrumentos. Seu *Concierto de Aranjuez*, para violão e orquestra, é uma obra canônica, sendo um dos maiores destaques da música espanhola e o concerto para violão e orquestra mais conhecido e tocado de todos os tempos. A peça representa muito bem o estilo de Rodrigo, visto que é formulada a partir de elementos do folclore espanhol. O próprio Rodrigo disse uma vez que o concerto era sobre “procurar as raízes, o que há de mais autêntico e tradicional na Espanha” (CIULEI, 2013, p.1). Seu estilo composicional agrega diversas referências, desde autores de *vihuela* renascentista, contraponto barroco, flamenco tradicional, até as correntes mais vanguardistas de composição dos anos 20, com tendências francesas. Ele é considerado um compositor nacionalista, que resgata e valoriza as raízes nacionais, principalmente o folclore espanhol, que possui várias vertentes, como iremos ver mais adiante.

Segundo Ciulei (2013),

A música flamenca tem sido uma grande influência no mundo do violão clássico. Muitos dos compositores que escreveram para esse instrumento tentaram incorporar a tradição espanhola do flamenco em sua música. O compositor nacionalista Joaquín Rodrigo é provavelmente um dos compositores espanhóis de maior sucesso na segunda metade do século XX.

O flamenco tem sido uma grande fonte de inspiração para sua música. As obras de Rodrigo para o violão clássico representam um dos repertórios mais difíceis para o instrumento. Este alto nível de dificuldade se deve principalmente ao fato de Rodrigo não ser violonista. Ele escreveu o que havia imaginado e elaborado enquanto compunha, e depois disso, cabia ao intérprete ou ao editor descobrir como tocar. Uma vez que a música de Joaquín Rodrigo está tão enraizada a tradição flamenca, um estudo aprofundado das técnicas de violão flamenco empregadas pelo compositor é um passo importante para o aprendizado das peças, especialmente se o resultado desejado for o mais próximo possível dos pensamentos e emoções originais do compositor. Este aspecto adiciona outro nível de dificuldade à tarefa. (CIULEI, 2013, p.27).

A colocação anterior do pesquisador Ciulei sobre pensamento e emoções originais do compositor pode gerar alguma discórdia, visto que não acredito ser possível definir e afirmar categoricamente o que seriam as intenções originais, tratando-se de um campo vago e subjetivo. Creio que cabe ao intérprete pesquisar, experimentar e, a partir disso, construir o seu próprio sentido da obra, sem a expectativa estar se conectando com o que seriam as intenções exatas que o compositor teve ao pensar determinada peça. Mas ainda assim concordo em partes com a afirmação acima. Acredito que o pesquisador quis dizer que a presença de técnicas e elementos flamencos na obra de Rodrigo é inegável, portanto um maior conhecimento da música flamenca irá proporcionar um arcabouço maior ao intérprete que vai executar estas obras, e ao se referir a esses pensamentos e emoções originais do compositor entendo que não esteja se referindo a aspectos totalmente práticos e objetivos no que tange a interpretação, mas sim ao simples fato de que o caráter e a forte influência flamenca estão arraigados nestas obras.

Sonata Giocosa (1958) para violão solo foi escolhida para análise exatamente por utilizar uma das formas musicais europeias mais tradicionais, a sonata, bem como elementos tipicamente flamencos. Essa junção representa o hibridismo entre Música Clássica e Flamenco, foco deste trabalho, e recurso muito comum nas peças espanholas para violão da época. Além disso, a obra traz alta exploração da técnica instrumental, incluindo ideias similares a temas e conceitos de outras peças do próprio Rodrigo, como uso de escalas rápidas, rasgueados, sobreposição de segundas na harmonia, dentre outros. A peça é composta por três movimentos, *Allegro Moderato*, *Andante Moderato* e *Allegro*, na tonalidade de Lá maior.

2- Referenciais teóricos: Hibridismo e a Performance Culturalmente

Informada

A seguir serão expostos e desenvolvidos dois conceitos norteadores para este trabalho, que deram subsídios para a análise das obras abordadas, são eles o Hibridismo e a Performance Culturalmente Informada.

2.1- Hibridismo

O termo hibridismo está presente em diversas áreas do conhecimento e refere-se a processos de mistura, mescla, contraste entre elementos diferentes, a partir dos quais algo novo pode ser gerado. Sua origem etimológica aponta para o grego *hybris*. O termo se aplicava em casos de miscigenação entre espécies diferentes, o que era considerado um ultraje e uma afronta aos deuses, na Grécia Antiga. Essa origem etimológica pode explicar o fato de palavras como irregular, aberração, anormal e outras serem sinônimos de híbrido. Além do que, empregado nesse sentido, o termo carrega uma ideia que hoje é tida como racista, de que a mistura entre raças diferentes é indevida, impura. (FERREIRA, 1986, p.892).

Uma de suas origens remete ao campo da biologia, para descrever processos genéticos de hibridação entre espécies. Mendel consagrou o termo no século XIX, para designar um cruzamento de espécies e geração de um novo corpo, ou seja, um novo DNA. Biologicamente falando, a maioria dos seres híbridos é estéril.

Na gramática o termo é usado para designar palavras formadas por elementos pertencentes a línguas diferentes. Por exemplo, a palavra monocultura: mono (grego) + cultura (latim).

No campo das humanidades existem registros oitocentistas em que o termo hibridismo era empregado como metáfora biológica para misturas de raças humanas, reforçando seu uso de maneira pejorativa, como citado acima. O termo aplicado às humanidades também carrega consigo um componente ideológico, uma remissão à questão de poder, seja isto consciente ou subliminarmente. (PIEDADE, 2011, p.103).

Acredito que esse componente ideológico e remissão à questão de poder esteja presente nas obras musicais que exploram hibridismos, visto que na maioria dos casos observados encontramos um elemento externo que é “emprestado” de outra cultura. Esse elemento costuma ser tratado como uma matéria mais bruta e menos desenvolvida, além de estar subordinado a uma cultura dominante, que irá unir esses elementos às tradições europeias e criar obras musicais fechadas, determinadas pela partitura.

Diversos autores abordaram processos de hibridação entre culturas, povos, religiões, artes em geral e outros. Peter Burke (2003, p.14), historiador britânico, afirma que não existem fronteiras culturais nítidas ou firmes, e sim um *continuum cultural*. A globalização cultural envolve hibridização. O autor argumenta que, por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização.

Eu particularmente penso que a hibridização é um caminho sem início ou fim, trata-se de algo inevitável, principalmente com o abundante e facilitado acesso à internet, smartphones, youtube e outros meios digitais que tornam praticamente qualquer cultura musical acessível somente com um clique. Uma vez que o cenário é este, pensar em algo como cultura pura, fronteira cultural ou cultura intacta se torna algo distante, ultrapassado e ilusório.

2.2 Hibridismo Musical

Neste trabalho, o hibridismo será apresentado como o encontro entre dois ou mais gêneros musicais, conforme proposto por Piedade (2011). O autor defende a separação entre dois tipos de hibridismos, que ele chama de contrastivos e homeostáticos. Tomaremos como exemplo dois elementos, **A** e **B**, para entendermos os dois tipos de hibridismo. O hibridismo contrastivo é marcado pela oposição entre **A** e **B**, que não se misturam, **A** não deixa de ser **A** e **B** não deixa de ser **B**. Formam, portanto, um corpo **AB**, que é caracterizado exatamente pela dualidade entre estes dois elementos. Nesse processo ocorre o que Piedade chama de *fricção de musicalidades*, ou seja, não há fusão entre os gêneros, e sim o contraste entre eles. Já no hibridismo homeostático, os elementos se misturam, ocorrendo assim a fusão entre os gêneros. **A** deixa de ser **A** e **B** deixa de ser **B**, para que se encontrem em um novo corpo estável, **C**. Podemos, portanto, dizer que no hibridismo homeostático **A + B = C**, enquanto no hibridismo contrastivo **A + B = AB**.

Ao meu ver, a categorização de hibridismos feita por Piedade apresenta muito em comum com os conceitos da química de mistura heterogênea e homogênea. A mistura heterogênea é caracterizada pelo contato entre elementos que não se dissolvem um no outro, sendo possível identificar claramente a separação entre eles. Ao colocar água e óleo em um recipiente é possível verificar esse tipo de mistura, que pode ter duas ou mais fases. No caso da água e óleo são duas fases, se tivéssemos água, óleo e areia em um mesmo recipiente teríamos

uma mistura de três fases, onde é possível identificar onde termina e começa cada elemento. Já a mistura homogênea é caracterizada pela dissolução de um material em outro, apresentando uma única fase visível. Uma mistura entre água e sal é um exemplo de mistura homogênea, na qual o soluto (sal) se dissolve no solvente (água), e podemos ver apenas o solvente. A semelhança entre mistura heterogênea e hibridismo contrastivo é clara, já entre hibridismo homeostático e mistura homogênea é um pouco mais incerta, apesar de também apresentar semelhanças. No caso da mistura homogênea, temos dois elementos que se juntaram, porém, a aparência tende a ser predominantemente de um dos elementos, o solvente. No caso de termos um recipiente com uma mistura de água e sal e outro com apenas água, não saberíamos diferenciar qual é qual apenas olhando. Já no caso de um hibridismo musical homeostático, por mais que elementos **A** e **B** tenham se fundido em **C**, ao ouvir **C** certamente temos um resultado diferente do que se ouvíssemos apenas **A** ou **B**.

O processo do hibridismo é claramente visível no campo da música, seja em maior ou menor grau, de forma mais ou menos evidente. Diversos gêneros e artistas exploram os hibridismos, geralmente apresentando algum tipo de elemento exótico inserido em um contexto musical já consolidado. Analisando de maneira criteriosa, é possível constatar que na verdade todo gênero e estilo musical passa por um processo de hibridização. Na formação de um gênero sempre há absorção de elementos diferentes, geralmente seguido de um processo de homogeneização dessa mistura, que ocorre gradualmente. Por outro lado, também podemos afirmar que ao longo do tempo os gêneros vão sofrendo alterações, empréstimos, dificilmente permanecem cristalizados. Isso evidencia a ideia de *continuum cultural* defendida por Burke (2003, p.14), visto que no mundo globalizado em que vivemos não é possível determinar onde começa e termina uma manifestação cultural, se determinada música é pura ou não. Nada é puro e permanece cristalizado, tudo influencia e é influenciado.

Esse pensamento leva a uma pergunta central: então simplesmente tudo é híbrido na música? Acredito que resposta não seja tão simples e unilateral. No caso dessa pesquisa, por razões analíticas, chamaremos de híbrido aquele tipo de mistura que se mostrar mais aparente e visível, nas quais ainda seja possível definir de maneira mais clara as origens musicais em questão. O pensamento de que tudo é híbrido pode parecer verdadeiro e esclarecedor, mas ao mesmo tempo coloca a música em um campo subjetivo onde simplesmente tudo é híbrido. Pensar dessa forma é ausentar-se de análise ou reflexão perante este processo.

Fazendo uma analogia, uma mistura em música tende a passar por um processo de

homogeneização, aonde no início os contrastes e diferenças eram mais visíveis, aparentes, até que vão se misturando cada vez mais em algo homogêneo, em que é difícil distinguir uma origem tão clara entre um elemento **A** ou **B**.

O historiador britânico Peter Burke (2003, p.114) recorre à ideia de *cristalização*, sugerindo que quando ocorrem encontros e trocas culturais, um período de relativa fluidez é seguido rapidamente por um período em que o que era fluido se solidifica, congela e vira rotina e se torna resistente a mudanças posteriores. No caso do Flamenco é possível identificar esse processo de cristalização e homogeneização, visto que em sua origem se o gênero era formado diversas práticas e origens distintas entre si. Ainda não havia um sentimento uniforme, um estilo chamado de flamenco e dotado de identidade própria. Mas com a popularização do estilo no século XIX, rapidamente passou a ser conhecido como flamenco, tradicional da Espanha, servindo de cartão de visita da cultura do país mundo afora. Essa imagem do flamenco é mantida até hoje, e mesmo uma pessoa que não é da área de música é capaz de relacionar um *rasgueado* e uma cadência andaluza ao estilo espanhol, mesmo sem saber quais são estes elementos.

Mesmo com essa aparente identidade entre o flamenco e a Espanha, existem conflitos entre os espanhóis nativos e os povos ciganos, mouros e judeus, que representam a cultura flamenca. Esses conflitos ocorrem desde a invasão da Península Ibérica, e os povos invasores sempre sofreram preconceitos e foram associados a uma imagem negativa. Atualmente estes povos ainda se encontram na região da Andaluzia e vivem em péssimas condições dentro de um cenário de discriminação, mesmo sendo eles os guardiões vivos da cultura flamenca, que se utiliza da oralidade para transmitir seus ensinamentos. Na Espanha, em meados do século XVI, houve uma tentativa oficial de fechar o país. Os espanhóis foram proibidos de estudar no exterior para que não fossem contaminados pelas heresias. O contraste entre a Espanha do final da Idade Média, a era da coexistência e da interação entre três culturas, a cristã, a muçulmana e a judaica (descrita por Américo Castro), e a Espanha dos séculos XVII e XVIII é de fato muito marcante.

Burke (2003, p.30) defende que a hibridização musical pode ser analisada em termos de afinidades ou convergências. A atração que o exótico exerce, pelo menos em alguns casos, parece estar em uma combinação peculiar de semelhança e diferença, e não apenas na diferença. O autor argumenta que devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novas

elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos. Isso nos leva à ideia de *circularidade cultural*. (BURKE, 2003, p.32). Na música, compositores como Toru Takemitsu foram influenciados por compositores como Pierre Boulez e John Cage, que por sua vez haviam sido influenciados pela música japonesa. Puccini se inspirou na música japonesa para compor *Madame Butterfly* (1907), e os japoneses por sua vez adaptaram Puccini em uma série daquilo que historiadores recentes chamaram de “repatriações”. (BURKE, 2003, p.95). Alguns músicos do Congo se inspiraram em colegas de Cuba, e alguns músicos de Lagos em colegas do Brasil. Em outras palavras, a África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação.

Outro termo que ronda o hibridismo é a ideia de *empréstimo cultural*, que foi considerada algo pejorativo diversas vezes. A crítica dos mais puristas é que não se deve pegar emprestado de estrangeiros costumes, termos e nada que seja externo à própria cultura. Ao defender isso também defendem que a própria cultura já possui o que precisa, e não precisa pegar emprestado de outra. Após a segunda metade do século XX a ideia de empréstimo começou a ser mais positiva e bem vista. Edward Said declarou que a história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural. Outros teóricos têm usado o termo “apropriação” em um sentido positivo. (BURKE, 2003, p.43-44).

Segundo Burke (2003, p.44), o termo *aculturação* também é muito utilizado desde o final do século XIX, remetendo a uma cultura subordinada que adota características de uma cultura dominante. O termo foi cunhado por antropólogos norte-americanos que trabalhavam com culturas indígenas. Essas ideias de empréstimo cultural e aculturação aplicam-se ao campo da música diretamente, possuindo forte relação com o hibridismo. Tendo em vista que o híbrido é fruto da mistura de dois ou mais elementos diferentes, observamos que muitos compositores se apropriam, “pegam emprestado” elementos musicais de outras culturas, ou da própria cultura dita como popular do próprio país ou região. No caso dos compositores de música erudita que utilizam estes recursos ocorre um processo de subordinação e dominação cultural, por mais que não seja essa a intenção do compositor. Por um lado, esses elementos “populares” são uma espécie de substrato musical que irá ser processado, somado aos elementos da tradição clássica europeia para a formação de uma obra refinada, lapidada.

A Espanha do final da Idade Média foi outra dessas fronteiras onde as trocas culturais entre cristãos, judeus e mouros nos domínios da cultura material e das práticas sociais,

conjuntamente com as produções híbridas resultantes, duraram muito tempo e têm sido muito estudadas, especialmente nos últimos anos. Há poemas que passam do espanhol para o árabe e de volta para o espanhol, por exemplo, e há construções, inclusive igrejas, que foram ornamentadas por artesãos muçulmanos no estilo geométrico geralmente associados às mesquitas

Estas zonas de fronteira, como cidades cosmopolitas, podem ser descritas como “interculturais”, não apenas locais de encontro, mas também sobreposições ou interseções entre culturas, nas quais o que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo e diferente. (PYM, 1998). A citação acima pode ser entendida como um hibridismo homeostático, visto que existe a criação de um elemento novo, a partir da fusão de outros.

2.3 Performance Culturalmente Informada

Outro ponto crucial para este tipo de pesquisa é a escuta de gravações tradicionais do flamenco, facilitada pela era digital em que vivemos. Com apenas um clique no youtube é possível imergir em outra cultura através das imagens e da escuta. Ouvir, por exemplo, um *Garrotín* interpretado por uma pessoa que conhece e vive os elementos da cultura flamenca, trará diversos ensinamentos musicais que não foram expressos pela partitura (e não poderiam ser).

O violão é um instrumento que se adapta e insere em praticamente qualquer cultura e gênero musical, sendo o repertório violonístico, portanto, repleto de obras que passam por diversas culturas e regiões. Muitas vezes essas músicas trazem elementos musicais regionais, folclóricos, inseridos em determinados contextos que o violonista clássico sequer sabe da existência. Isso acaba por gerar performances que não refletem de maneira fidedigna a cultura em questão, muitas vezes se preocupando apenas com a execução limpa das notas e proporções rítmicas.

A partir desta lacuna identificada na prática violonística, o termo *Performance Culturalmente Informada*, cunhado por Barbeitas e Foschiera (2020) se mostrou uma ferramenta e conceito muito interessante, que em muito irá servir a esta pesquisa. Isso porque o repertório escolhido para análise inclui diversos elementos flamencos, que é uma cultura geralmente muito distante para um brasileiro, que nunca esteve na Espanha nem teve a

oportunidade de conhecer um músico flamenco. Portanto, é necessário obter informações culturais extra partitura, que vão além das próprias notas, gravações, análises harmônicas ou motivicas. É preciso conseguir mergulhar dentro da cultura flamenca o máximo possível, mesmo não tendo possibilidade de estar lá. É possível ter acesso a gravações históricas tradicionais, vídeos, métodos de guitarra flamenca, entrevistas, documentários e outros meios de acesso, que mesmo de maneira parcial, possibilitam conhecer mais do que seria aquela cultura em sua essência. Sendo assim, é uma atitude necessária do performer buscar conhecer esses elementos de maneira mais profunda, de modo a agregar uma bagagem cultural que servirá de subsídio a propostas interpretativas das obras de Turina e Rodrigo aqui estudadas. Apenas a leitura de notas e indicações na partitura não nos torna capazes de transmitir os elementos culturais que permeiam a peça, gerando um texto que é executado, porém não é compreendido. Acredito que esse seja um processo inerente a muitos outros repertórios, visto que qualquer obra musical emana de algum tipo de cultura. Porém, em repertórios que utilizam elementos folclóricos ou regionais específicos, e que fazem alusão a outros instrumentos e sons através do violão, há uma necessidade de informações culturais que justifiquem as escolhas musicais e interpretativas. Isso porquê a limitação da escrita é ainda maior nestes casos, já que ela não surgiu e nem se desenvolveu para lidar com esse tipo de elemento.

No meu entendimento, é neste ponto que a performance culturalmente informada assume sua forma e função. Portanto, este termo se refere a uma atitude do intérprete em relação à obra, buscando se informar a respeito da cultura envolvida. Trata-se de uma investigação que é possível devido ao mundo altamente interligado em que vivemos, principalmente com o advento das diversas tecnologias midiáticas e da internet. Recursos como a escuta de gravações tradicionais por parte dos nativos, ou detentores de determinada cultura, são uma ferramenta poderosa para o performer que busca ter uma experiência prática do fenômeno musical. Assim é possível inferir diversos elementos de “sotaque” e linguagem que irão agregar na interpretação. Outro recurso importante para uma performance culturalmente informada é recorrer a trabalhos acadêmicos, literatura especializada, entrevistas, tratados e outros. Ou seja, informações extra partitura que carregam significados culturais pertinentes à prática interpretativa.

Como observam os pesquisadores e violonistas Barbeitas e Foschiera,

A necessidade de informação cultural é particularmente aguda quando se trata do repertório para violão. Instrumento globalizado na sua forma europeia com 6 cordas simples, o violão, todavia, por diversas razões que não cabe

aprofundar aqui, não uniformizou a sua prática pelo mundo a partir de uma técnica e de um repertório fortemente consolidados, tal como ocorreu, por exemplo, com o piano. Pelo contrário, um aspecto interessante do violão é o fato de ele ser culturalmente apropriado nos diversos territórios em que circula. O resultado desse processo é que sua técnica e seu repertório estão em contínua transformação em virtude do diálogo que desencadeia com práticas musicais específicas e instrumentos afins. Assim, o que se poderia apontar como uma técnica “universal” – a técnica do “violão clássico” – é fortemente enriquecida, ao longo do tempo e em diferentes lugares, por acréscimos, variações, jeitos de tocar, idiossincrasias culturais diversas, tudo isso advindo, como é lógico, dos gêneros locais aos quais o violão eventualmente se adaptou, mas também de “empréstimos técnicos” de outros instrumentos ou por meio de simples alusões a estes. Assim, se tomarmos repertórios violonísticos de regiões culturalmente distantes entre si, mas também de um padrão cultural euro-ocidental, verificaremos que o instrumento pode ser tocado de uma maneira peculiar, sem dúvida em diálogo com a técnica do violão clássico, mas com variações significativas, que vão desde scordaturas que adaptam o instrumento a escalas típicas, até o uso específico de rasgueados, de ligados de mão esquerda, de arrastes e de tantos outros idiomatismos característicos. Performance culturalmente informada, portanto, seria um conceito útil para cobrir uma postura necessária do performer contemporâneo para, num mundo globalizado e hiperconectado, em que as informações musicais circulam rapidamente em diferentes suportes, desenvolver o seu trabalho de maneira mais consciente. (BARBEITAS E FOSCHIERA, 2020).

3.0 – Estudo de elementos flamencos presentes em *Hommage à Tárrega e Sonata Giocosa*

A seguir abordaremos alguns elementos musicais flamencos que são encontrados em *Hommage à Tárrega* e *Sonata Giocosa*. Características marcantes do gênero, alguns têm caráter harmônico-estrutural, enquanto outros são elementos técnico-instrumentais relacionados ao violão flamenco.

3.1 Elementos técnicos e musicais presentes nas obras *Hommage à Tárrega* e *Sonata Giocosa*

Uma das principais características da música flamenca é o *modo flamenco*, que deriva do modo frígio, porém com o terceiro grau elevado no acorde de primeiro grau, que torna-se, assim, um acorde perfeito maior. Exemplificando no modo baseado em Lá (utilizado no *Garrotín* de Turina), na figura 8 temos o modo de Lá frígio, seguido, na figura 9, pelos acordes que compõem seu campo harmônico.



Figura 8: Escala de Lá Frígio, que dá origem ao principal modo utilizado na música flamenca.

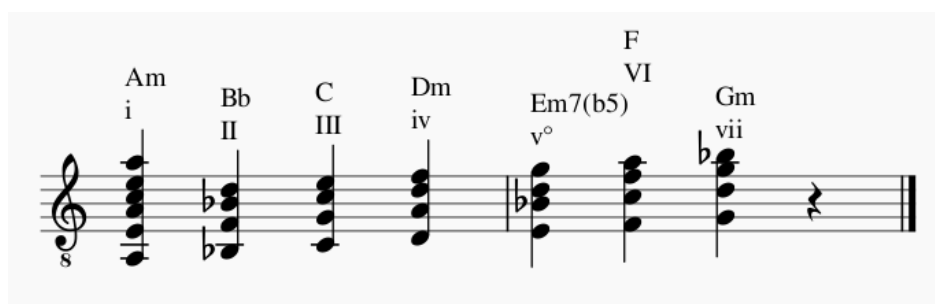


Figura 9: Campo Harmônico de Lá Frígio

A peculiaridade do *modo flamenco* é, como vimos, a utilização da terça maior no acorde do primeiro grau do modo frígio, resultando em uma sonoridade marcante e muito característica

do estilo. Na Figura 10 vemos o campo harmônico do modo de Lá flamenco com o característico acorde perfeito maior no primeiro grau.

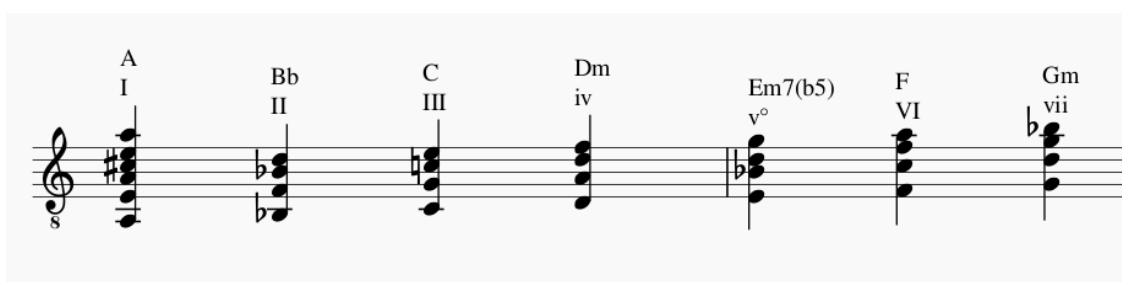


Figura 10: Campo Harmônico do Modo de Lá flamenco

Uma das características mais importantes do flamenco é a *cadência andaluza*. Sua forma mais comum é um encadeamento de acordes que descende diatonicamente do iv até o I grau do modo flamenco: iv-III-II-I. Pode ocorrer também a substituição do acorde do iv pelo do II grau, ou seja: II-III-II-I. A Figura 11 mostra uma cadência andaluza no modo de Mi flamenco.



Figura 11: Cadência andaluza no modo de Mi flamenco.

Veremos a seguir três elementos técnicos do violão flamenco que podem ser observados na obra analisada: *rasgueado*, *golpe* e *picado*.

O *rasgueado* ou *rasgueio*, é o principal pilar da sonoridade do violão flamenco. Podemos descrever o *rasgueado* flamenco como a ação de deslizar com vigor a parte externa ou interna da ponta de um ou vários dedos da mão direita, de modo coordenado, sobre um determinado número de cordas (GRANADOS, 2005, p.38). A técnica exige muita destreza, energia e resistência da mão direita.

Golpe é um gesto percussivo da mão direita, geralmente realizado com os dedos médio e anelar, no tampo do violão, logo abaixo da primeira corda. Costuma-se manter o polegar apoiado na sexta corda e os dedos ligeiramente curvados. Sua função é de marcar acentuações típicas de

cada subgênero. É uma técnica tradicional e também um dos pilares da sonoridade do flamenco. O violão flamenco possui um golpeador, que é uma película de plástico fixada no tampo, para que o mesmo não seja arranhado ou danificado com o uso dos *golpes*.



Figura 12: Guitarra flamenca com golpeador

Picado é o nome dado ao modo como os violonistas flamencos tocam escalas, geralmente de maneira rápida e forte. Consiste basicamente no movimento de alternância entre os dedos indicador e médio da mão direita com a última falange, e descansando (ou apoiando) na corda vizinha superior (GRANADOS, 2005, p.30).

3.2 Garrotín

Uma das vertentes defende que o *garrotín* flamenco surge do contraste entre Astúrias, seu lugar de origem, e a Andaluzia, lugar de sua transformação. Astúrias fica no norte da Espanha, remetendo a uma imagem campestre, de plantações de trigo e aldeias de trabalhadores rurais. Já a região da Andaluzia se encontra no sul da Espanha, de clima quente, e foi o destino inicial dos invasores mouros, pela proximidade com o continente africano. Os mouros e os ciganos trouxeram para a Península Ibérica os elementos musicais que mais tarde deram origem ao flamenco, que teve também influências árabes e judaicas. Outro gênero flamenco que veio de Astúrias é a *Farruca*, que percorreu seu caminho passando por Cádiz, antes de chegar até a Andaluzia.

Outra corrente, defendida principalmente pelo pesquisador e *bailaor* Vicente Escudero, insiste que o *garrotín* é uma criação dos ciganos de Lérida (Província da Catalunha). Existe um forte argumento a seu favor, de que em Cádiz, por onde supostamente o *Garrotín* teria passado, não existem muitos registros de sua passagem por lá, diferentemente da *Farruca*, que fez o caminho de Astúrias até a Andaluzia passando por Cádiz. É curioso que se os dois subgêneros fizeram este caminho, apenas um esteja devidamente retratado. (CÓRDOBA, 2008, p.76).

Na Figura 13 vemos o mapa da Espanha com as regiões de Astúrias, ao norte, e Andaluzia, ao sul, destacadas. Um terceiro destaque mais ao sul evidencia a proximidade dos continentes africano e europeu pelo estreito de Gibraltar, fator geográfico que possibilitou a invasão islâmica no século VIII.



Figura 13: Mapa da Espanha, destacando as regiões de Astúrias, Andaluzia e o estreito de Gibraltar.

A palavra *garrotín* vem do termo asturiano *garrote*, uma espécie de bastão de madeira que era usado para desgranar trigo nas plantações, em reuniões de trabalhadores chamadas de *garroteadas*. Remete, portanto, aos campos de trigo e aos trabalhadores rurais de Astúrias. Características comuns ao *garrotín* asturiano e flamenco são a métrica binária e letras que geralmente se estruturam em quatro grupos de versos octossílabos, seguidos de um refrão de métrica diferente. As letras costumam abordar temas simples, alegres e cômicos (LARA *et al.*, 2009, p.178). O uso de fragmentos iguais de texto e melodia que se repetem em intervalos mais ou menos regulares é encontrado somente no *garrotín* e na rumba flamenca, não sendo um recurso comum do flamenco tradicional (PUIG, 2015, p.196). Como características diferenciais entre o *garrotín* asturiano e flamenco temos, neste, o uso recorrente do *rubato* e uso moderado das palmas quando comparado a gêneros similares como *farruca*, *colombiana* ou *rumba*.

Nas primeiras décadas do séc. XX o *garrotín* asturiano alcança grande esplendor, com muitas versões feitas por renomados compositores da época. Mas é o *garrotín* flamenco que ganha mais notoriedade, devido à beleza estética de sua dança, ao seu canto e a criatividade e virtuosismo violonístico que foram agregados pelos ciganos andaluzes.



Figura 14: Exemplo de um Garrotín para violão solo, retirado da dissertação de Bert, 1991, p.30.

3.3 Soleares ou Soleá

O *Soleares* ou *soleá* é considerado um dos principais e mais tradicionais subgêneros do flamenco. Entre os cantores, é tido como o “estilo mãe” dos *cantes*.⁴ Segundo a tradição, é no *soleares* que se descobre o valor e o conhecimento de um cantor. Pode-se dizer que ele é a essência poética da Andaluzia (VEGA, p.40). A origem etimológica de *soleá* está no termo *soledad*, substantivo que significa solidão. *Soledad*, por sua vez, vem do latim *solitas* (Barrio *et al.*, p.67). Sua principal característica musical é a alternância entre a métrica binária e ternária, sendo seu agrupamento rítmico básico concebido através de um ciclo de 12 tempos que, em geral, se organiza da seguinte maneira: 3+3+2+2+2. Vale ressaltar, no entanto, que nem sempre essa alternância métrica acontece de forma regular, podendo haver seções apenas binárias ou apenas ternárias. A Figura 15 mostra uma forma de escrita tradicional desse ciclo de 12 tempos, tomando-se a colcheia como unidade de tempo. O agrupamento rítmico 3+3+2+2+2 pode ser visualizado na figura, assim como a articulação tradicional do gênero.



Figura 15: Ciclo de 12 tempos com a principal acentuação utilizada no soleares.

Outra característica do *soleares* é que as melodias são anacrústicas, por isso a contagem começa no tempo 12, indo até o 11, como visto na figura 5. Isso ocorre em *soleares* tradicionais e, principalmente, cantados, porém o *Soleares* de Turina é tético.

3.4 Zapateado

O *zapateado* é outro conhecido subgênero flamenco, muito presente no repertório violonístico. Trata-se do único subgênero flamenco com métrica fixa que não faz parte do repertório do *cante*. Ele representa a divisão do *Tanguillo de Cádiz* destinada à dança. A música é correlata com a dança e geralmente tem o objetivo de apresentar um dançarino e suas

⁴ A arte do flamenco se manifesta através de 3 elementos: o *cante*, o *toque* e o *baile*, o que para nós seria equivalente ao canto, ao violão e a dança, respectivamente.

habilidades. “Quanto ao guitarrista, desempenha ele um difícil papel de acompanhamento, já que deverá seguir com perfeição todo o movimento do bailaor, inclusive nas paradas, reduções ou acentuações do ritmo etc.” (CÓRDOBA, 2008, p.111).

Vale dizer que existem o zapateado tradicional e o moderno. Mas por razões analíticas iremos nos ater aqui a forma mais tradicional, já que o que encontramos nas peças analisadas deriva principalmente dele. O zapateado tradicional encontra-se em compasso composto 6/8 e seu protagonista musical é o violão solo. O subgênero flamenco *Tanguillo de Cádiz* deu surgimento a fórmulas rítmicas distintas, que foram se cristalizando até tornarem-se gêneros autônomos. Esse processo é muito evidente na discografia flamenca. No *zapateado* tradicional o ritmo harmônico costuma mudar a cada compasso, já no *zapateado* moderno ocorre uma dilatação desse ritmo harmônico, onde ele passa a se articular a cada 2 compassos. (PUIG, 2015)

Existem registros sobre o *zapateado* na obra de Cervantes, demonstrando que o estilo é cultivado desde longa data. (CÓRDOBA, 2008). Mas obviamente foi-se transformando ao longo do tempo. Apesar de registros remotos, suas primeiras gravações datam dos anos 1950.

O *zapateado* enquanto música de concerto apresenta algumas alterações em relação ao *zapateado* flamenco no âmbito harmônico. No contexto flamenco, onde o violão acompanha a dança, o mais comum é o uso do modo maior, geralmente mantendo uma regularidade no ritmo harmônico de 1 acorde por compasso. Devido ao violão ser o protagonista deste subgênero, houve um desenvolvimento maior de composições específicas para violão solo. Através da escuta de diversas gravações tradicionais executadas por renomados violonistas flamenco, foi possível constatar um rigor com a precisão rítmica, sem uso de *rubatos* ou *rallentando*, muito provavelmente pelo fato de o violão executar esse papel de acompanhar a dança, sem uso da voz ou percussão. Ao final do trabalho é possível acessar gravações de *zapateados* tradicionais no violão.

Segundo Puig (2015, p.169-170), as versões de baile (para dança), nas quais reside a razão original de ser do *Zapateado*, aderem amplamente a esses parâmetros (tradicionais). Por outro lado, a música de concerto, que acaba por ser o aspecto preeminente do gênero, trará um desenvolvimento harmônico muito mais amplo, longe do desenho tradicional, como trocar para o modo menor e o modo flamenco, além de várias modulações e mudanças de acordes. Essa amplitude harmônica, embora intrínseca à execução do concerto em geral, ocorre no *Zapateado* de forma paradigmática, pois a ausência do canto e a servidão inicial à dança conduzem inevitavelmente o músico à composição de peças de concerto. Não é de se estranhar, portanto,

que este seja o estilo flamenco que mais se aproxima da estética do violão clássico ou acadêmico, consagrado por definição ao concerto.

3.5 Bulería

Diferentemente dos casos do *garrotín*, *soleares* e *zapateado*, a *bulería* não está presente em todo um movimento das obras, aparecendo pontualmente no III movimento da *Sonata Giocosa*. Nos outros casos, os subgêneros flamencos norteiam a música toda. Por mais que a aparição da *bulería* seja pontual no terceiro movimento, representa um momento emblemático, que talvez seja o ápice de toda a sonata. Tratam-se de rasgueados nos acordes de Lá Maior e Mi Maior, executados no ritmo da *buleria*, que pode ser entendido como um compasso 6/8 seguido de um 3/4. Esse tipo de alternância entre métricas ternária e binária é parte constituinte do flamenco e da música da península ibérica em geral (LIVERMORE, 1973, p.252).

A *bulería* tem caráter festivo, estando associada a reuniões de ciganos para celebrar o alegre e o belo da vida, através do canto, dança e violão. Afirmou-se como cante flamenco no final do século XIX, tendo como seu berço a cidade de Jerez de la Frontera, na província de Cádiz. Devido a época de sua consolidação, o surgimento e evolução da *buleria* foi muito bem retratada através de gravações.

Uma das possíveis origens do nome *bulería* seria o termo espanhol *burleria*, que significa algo como burlar, enganar. Outra possível origem seria que o termo é derivado da palavra *bolero*, levando a crer que o gênero es originou como um baile popular dos séculos XIX e XX, o que é pouco provável segundo a maioria dos estudiosos. Garcia Matos, um estudioso flamenco, crê que as *bulerias* derivam de canções populares breves, em três tempos, que ao aflamencar-se ganharam grande vivacidade e se vestiram de excepcional graça. A *bulería* é considerada um estilo muito típico dos ciganos, que as executam como ninguém. É cantada com um estilo muito rápido e alegre, mas com ressonâncias de *soleares*, quase elevando-se à categoria de cante *jondo*. São difíceis de serem executadas, principalmente em seu compasso correto. (CÓRDOBA, 2008, p.64).

O autor Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015, p.150), afirma que a *bulería* é, sem dúvida, o idioma flamenco de raízes mais heterogêneas, fusão paradigmática de folclore e flamenco, onde se entrelaçam elementos musicais pré-flamencos assim como de gêneros flamencos já cristalizados.

4– Híbridos presentes nas obras estudadas: análise e sugestões interpretativas

A seguir iremos analisar as obras estudadas, evidenciando elementos da música flamenca que foram abordados no capítulo anterior, além de características musicais que podem ser relevantes para a análise. Espera-se compreender as obras em um nível mais profundo e suscitar ideias que podem servir como subsídio para uma proposta interpretativa. Começaremos explorando as duas edições da obra *Hommage à Tárrega*, que apresentam diferenças significativas entre elas.

4.1 Edição de Segovia da *Hommage à Tárrega* e edição Urtext

No caso de *Hommage à Tárrega*, é possível constatar um caso interessante em relação aos híbridos. Até 2009 só existia uma versão da obra, que data de 1935 e foi lançada pela editora Schott. Na partitura consta que a digitação é do violonista Andrés Segovia, mas na verdade Segovia fez muito mais do que a digitação. Através de indicações de timbres, articulações, dinâmicas, digitações de mão e esquerda e direita, uso de ligado e outros, Segovia imprimiu uma visão estética à obra, deixando muito clara na partitura a maneira como ele pensa a interpretação da peça. Ocorre que muitas de suas intervenções foram no sentido de esconder, mascarar e transformar os elementos flamencos que esta obra contém em sua essência. Segundo ele, sua missão era elevar o violão a um nível de concerto, tanto na construção do instrumento quanto na própria formação do repertório, processos dos quais Segovia participou ativamente. É inegável a importância histórica de Segovia, mas precisamos nos situar no contexto dessas obras. (DUDEQUE, 1994, p.85).

Após o lançamento da versão *urtext*, ficou evidente que haviam enormes diferenças entre o que Turina escreveu e o que Segovia fez com a edição. Na versão *Urtext*, encontramos uma partitura mais limpa, somente com as notas e poucas indicações, a maioria delas de dinâmica. A tabela abaixo, produzido por mim a partir da comparação entre as duas edições, evidencia mudanças significativas entre ambas.

Diferenças	Versão Segóvia	Versão Urtext
Melodia c.31	Ré 3 como última nota	Mi 3 como última nota
Harmonia c.48	Só o Dó 3 é escrito	Acorde de dó maior completo
Harmonia c.128	Ré, sol bemol, si, fá (B ^b)	Ré, sol, si bemol, fá (Gm7)
Ritmo c.133 e 135	Não pontuado (3 semínimas)	Pontuado (semínima pontuada, colcheia e semínima)
Dinâmica c.216,217,218	Sem indicação	F no compasso 216 e 217 e FF no 218
Articulação c.40	ligados de 3 notas na escala	Escala picada (escrita com ponto)
Tempo c.92 e 93	Fermata adicionada	Fermata inexistente
Timbre c.3	<i>sul ponticello</i>	Sem indicação de timbre
Timbre c.4 e 5	<i>sonorité voiléé sanz pizzicato</i>	Sem indicação de timbre
Ataque c.50,51,52	indicação de pizzicato	Indicação de harmônicos
Compasso 204-206	Falta o compasso 205	Compasso 205 cria simetria sendo igual ao 203.
Articulação c.8	sugere sonoridade de pizzicato	não coloca indicações

Figura 16: Tabela produzida pelo autor deste trabalho que evidencia as diferenças entre as duas edições de *Hommage à Tárrega*: a versão Urtext (2009) e a editada pela Schott (1935).

4.2 *Garrotín*

Na Figura 17, que mostra o início do *Garrotín* de Turina, é possível observar que a sonoridade é marcada por vários elementos característicos da música flamenca, como o modo flamenco, a cadência andaluza e o *golpe*. No compasso 3, em vermelho, é possível observar uma cadência andaluza (I – II – III – II), seguida de um *golpe* (também em vermelho) e uma escala do modo frígio (em azul), na qual pode ser usada a técnica do *picado*. Embora na partitura de Turina haja apenas uma indicação de arpejo no acorde do grau I (linha ondulada do lado esquerdo do acorde), é comum o uso do *rasgueado* na sua execução, recurso interpretativo que evidencia o caráter flamenco presente na obra.

Figura 17: Início do Garrotín de Turina, onde é possível observar o uso do modo flamenco, cadência andaluza, golpe e escala do modo frígio.

Por meio da escuta e análise de diversos *garrotíns*,⁵ foi possível identificar algumas características recorrentes, como, por exemplo, um padrão rítmico de notas rápidas repetidas que finaliza com um intervalo melódico de terça menor (entre as notas Dó e Lá), encontrado tanto no violão quanto em percussões, palmas e sapateado (apenas ritmicamente). Na Figura 18 vemos a presença desse padrão no *Garrotín* de Turina.

Figura 18: Trecho do Garrotín de Turina em que vemos a presença de um padrão rítmico com notas repetidas que é tradicional do estilo.

Em geral constatamos que sua interpretação acontece de forma bastante rítmica, sem uso de *rubato*. Por vezes ocorrem seqüências mais longas de notas repetidas, articuladas sempre da mesma maneira. No exemplo acima encontramos ainda a indicação de *golpe* antes das notas repetidas, com a função de marcar o compasso, mas é comum que ocorra, como também se vê nessa passagem, uma pausa na linha melódica. Ainda na Figura 8, chama a atenção a indicação “*con sentimiento popular*”. Em que pese sua inegável subjetividade, relacionamos essa indicação à forma de execução do padrão de notas repetidas que percebemos nas gravações tradicionais. Por aparecer sempre articulado da mesma maneira, com igualdade rítmica entre as notas e um certo vigor em sua execução, pode-se dizer que esse motivo é um clichê do gênero.

⁵ Verificar referências de áudio ao final para gravações tradicionais de *garrotíns*.

Acreditamos que se possa afirmar, portanto, que a compreensão da indicação de Turina depende de uma familiaridade, ainda que mínima, com o gênero e suas características interpretativas tradicionais.

Na Figura 19 é possível observar outros três momentos em que este padrão de notas repetidas aparece no *Garrotín* de Turina.



Figura 19: Trechos do *Garrotín* de Turina onde é possível encontrar o padrão rítmico com notas repetidas que é tradicional do estilo.

4.3 Soleares

A Figura 20 mostra o início do *Soleares* de Turina. É possível observar algumas características fundamentais do gênero, como cadências andaluzas e o ciclo de 12 tempos descrito anteriormente.

II Soleares

Figura 20: Início do Soleares de Turina, evidenciando cadências andaluzas e o ciclo de 12 tempos típico do soleares.

Como observa Bert, “nas frases líricas, Turina evoca o *cante* com uma melodia por graus conjuntos de curta extensão que utiliza as quatro notas descendentes da cadência frígia” (1991, p.34, tradução nossa).⁶

Na Figura 21 temos um exemplo de uma frase lírica como a descrita acima por Bert. Nesta frase é possível identificar a mesma cadência andaluza em Sol dos primeiros compassos da peça. É interessante observar a digitação sugerida Andrés Segovia, que indica que toda a frase seja tocada na quarta corda, proporcionando assim maior igualdade de timbre e *legato*, contribuindo para ressaltar o caráter expressivo e *cantabile* da frase.

⁶ “In the lyrical phrases, Turina evokes the *cante* with a conjunct melody of narrow range that features the four descending notes of the Phrygian cadence.”

G Cm Bb Ab G
I iv III II I

pespressivo

Figura 21: Frase que evoca o lirismo do canto flamenco, utilizando as quatro notas descendentes da cadência andaluza em Sol.

Na Figura 22 o agrupamento métrico 3+3+2+2+2 visto anteriormente é, a título de experiência, aplicado aos 17 primeiros compassos do *Soleares* de Turina. Para melhor visualização, estão agrupados os números que contam o ciclo de 12 tempos típico do *soleares*. Os acentos foram inseridos pelos autores, encontrando-se nos tempos 1, 4, 7, 9 e 11. Esta é uma proposta interpretativa experimental baseada na aplicação de práticas tradicionais de execução do estilo em que a peça é baseada, práticas essas que não estão, contudo, explicitadas na partitura pelo compositor.

II Soleares

Figura 22: Proposta de articulação para o Soleares de Turina.

Alguns elementos da escrita também parecem sugerir a presença do agrupamento típico 3+3+2+2+2, ainda que não o tornem explícito. Na Figura 23, por exemplo, vemos, mesma frase que abordamos na Figura 11, o surgimento de uma hemiola por conta do ligado na nota Sol, gerando uma ideia de agrupamento de dois em dois dentro de um compasso ternário.



Figura 23: Frase do Soleares de Turina onde aparece uma hemiola, reforçando o agrupamento rítmico 3+3+2+2+2, típico do estilo.

As digitações e sugestões de performance de Segovia parecem, em alguns pontos, explicitar o agrupamento típico a despeito da escrita musical. Na Figura 24 vemos um trecho em que os ligados de mão esquerda inseridos por Segovia provocam acentos dinâmicos que favorecem a percepção do agrupamento 3+3+2+2+2. Os ligados foram colocados na primeira e na quarta notas (Ré e Mi bemol), agrupando então as seis primeiras notas em dois grupos de três. Acreditamos que a inserção do ligado foi uma forma de valorizar a nota Mi bemol, apoiatura do Ré do acorde de Sol Maior que vemos no compasso em questão.



Figura 24: Trecho da obra Soleares, de J.Turina, onde é possível observar que os ligados inseridos por Segovia favorecem o agrupamento 3+3+2+2+2.

Na Figura 25 encontramos outra situação semelhante às anteriores. Mais uma vez os ligados inseridos por Segovia contribuem para um agrupamento de três em três notas. Como já foi dito, nem sempre a alternância 3+3+2+2+2 ocorre nessa ordem. No exemplo abaixo podemos identificar o agrupamento 2+2+2+3+3.



Figura 25: Passagem do Soleares de Turina em que é possível evidenciar que os ligados inseridos por Segovia sugerem alternância entre métricas binária e ternária.

Na Figura 26 vemos que Turina fecha a obra com mais um exemplo do agrupamento rítmico típico do *soleares*. Neste caso, mais uma vez a percepção da hemiola é favorecida pelos ligados inseridos por Segovia, assim como pelo desenho melódico do primeiro compasso do exemplo, que consiste de dois arpejos descendentes de três notas.



Figura 26: Final do Soleares de Turina, onde aparece alternância entre métricas binária e ternária, favorecidas pelos ligados de Segovia.

4.4 Sonata Giocosa

Segundo Ciulei,

A *Sonata Giocosa* é a primeira sonata para violão de Rodrigo, foi composta em 1958 e dedicada a violonista Renata Tarragó. A obra foi primeiramente pensada pelo compositor para o violino. Trata-se de uma peça divertida, bem-humorada, e se apresenta como sonatina e menos como uma sonata tradicional. O primeiro movimento apresenta uma série de elementos que lembram outras obras do próprio Rodrigo, como o uso da segunda menor, que está presente em quase todas as obras do compositor. Os acordes dissonantes também lembram o *Fandango*, das *Tres Piezas Españolas*. As passagens em escalas rápidas também são uma reminiscência do *Concierto de Aranjuez* (CIULEI, 2013, p.46).

Sobre o título da obra, não foram encontradas informações acerca do assunto que podem explicar o uso do adjetivo *Giocosa*, que em português é traduzido como jocoso, que significa algo engraçado, divertido, cômico, remetendo a brincadeira. Após a escuta de diversas gravações, análise e diversas performances própria da obra, surgem algumas suposições, que

mesmo de caráter subjetivo tentam relacionar o conteúdo musical com o título. Primeiramente é pertinente uma reflexão do que seria algo engraçado, cômico, em música instrumental, já que não é uma associação muito óbvia, e partindo dessa premissa o segundo movimento da obra claramente não se enquadra nessas características, por ser um movimento lento, em tonalidade menor e de caráter mais sério e introspectivo. Portanto o primeiro e terceiro movimento supostamente ficam encarregados das características jocosas da obra, são movimentos em tom maior (Lá Maior), em andamento rápido, sendo o primeiro *Allegro Moderato* e o terceiro um *Allegro*, mas estas características por si só ainda não configuram algo cômico. A hipótese é que este caráter apareça principalmente pelo uso das dissonâncias em lugares específicos, que muitas vezes geram grandes contrastes e quebras de expectativa em relação ao que vinha antes na música, nas análises que seguem isto será melhor explorado. Ainda assim, no primeiro movimento considero que somente em alguns pequenos momentos ocorrem passagens que podem causar esse efeito no ouvinte, como o trecho que será explorado na figura 43.

Dessa maneira, ao meu ver, no terceiro movimento é realmente onde irão aparecer trechos mais significativos no que diz respeito ao caráter jocoso. Além das fortes dissonâncias que marcam algumas passagens, existem passagens melódicas cromáticas e elementos técnicos que contribuem para essa sensação, como o trecho que será explorado na figura 69, temos uma frase com alguns *glissandos* consecutivos em intervalos dissonantes, que no desenrolar da obra causam um efeito bastante inusitado devido às notas “arrastadas”. A última frase da música também possui um efeito similar, e apesar de Rodrigo não indicar *glissandos* para o trecho, a maioria dos intérpretes opta por utilizar este recurso, já que a frase tem uma estrutura muito similar à da figura 69, finalizando a sonata de forma inusitada, repleta de dissonâncias e com este efeito do arraste entre as notas. As escolhas interpretativas irão salientar ou não os efeitos citados aqui – cabe ao intérprete decidir mostrar mais ou menos esse caráter. O uso de contraste de dinâmicas e mudanças abruptas de timbre, por exemplo, podem corroborar para que estes elementos soem de maneira cômica, lembrando que ainda assim esse tipo de caracterização está em um campo subjetivo em termos sensoriais.

4.5 Sonata Giocosa I - Allegro Moderato

Na Figura 27 observamos o início do primeiro movimento da *Sonata Giocosa*. A peça é iniciada com um acorde de Lá com 7ª Maior na terceira inversão (circulado de vermelho), ou seja, com o baixo na sétima, que é Sol#. Ocorre uma sobreposição de segundas, em que as notas

graves Sol# e Lá são tocadas juntas, gerando uma dissonância que uma das principais características do estilo composicional de Joaquín Rodrigo, aparecendo em várias de suas outras obras para violão. O acorde é acompanhado de um símbolo para ser tocado arpejado, o que nos dá a opção de fazer um *rasgueado*, remetendo à sonoridade flamenca.



Figura 27: início do Allegro Moderato evidenciando choque de segundas típicos de Rodrigo

O motivo rítmico presente no primeiro compasso, circulado de azul, é um ritmo tradicional da península ibérica, e irá aparecer em outros momentos da peça. O ritmo também está presente no início da obra *Sevilla*, do compositor *Isaac Albéniz* (1860-1909), que é original para piano mas possui famosas transcrições para violão. O motivo rítmico está presente inclusive no *Garrotín* de Turina, obra analisada nesta dissertação. O principal motivo rítmico do primeiro movimento da *Sonata Giocosa* é o mesmo da *sevillana*, por mais que a obra não seja uma *sevillana* propriamente dita, existe essa referência rítmica. Este mesmo ritmo pode ser encontrado em diversas outras obras da Península Ibérica, desde Domenico Scarlatti (1685-1757) até Joaquín Rodrigo (1901-1999). A Figura 28 representa a célula rítmica da *sevillana*, segundo o pesquisador Warren Hultberg (1959, p.106).

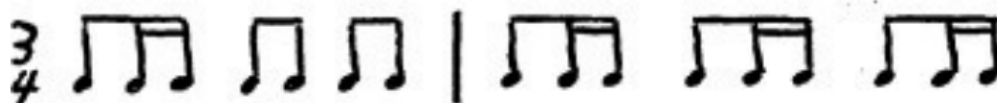


Figura 28: Ritmo tradicional da sevillana, proposto por Hultberg (1959, p.106).

Lembrando uma marcha, esse ritmo remete a compositores mais antigos, como Domenico Scarlatti (1685-1757), que utilizava bastante em suas composições, como por exemplo na Sonata K.380. Compositores espanhóis para violão também utilizavam bastante essa fórmula rítmica, como Fernando Sor (1778-1839), por exemplo na Sonata op.15.

Na figura 29 observamos a mesma ocorrência rítmica, desta vez em acordes repetidos, o que deixa ainda mais evidente a referência a dança *sevillana*. Este tipo de ocorrência é bem

comum nas obras de Domenico Scarlatti, como já foi mencionado. O compositor italiano, que viveu na Península Ibérica, utiliza bastante este tipo de ritmo sob acordes repetidos, como acontece na Sonata K.380, também citada.

Uma característica interessante é o contraste do terceiro acorde circulado na figura abaixo, que apresenta uma forte dissonância, em relação aos dois primeiros, enquanto os dois primeiros apresentam apenas uma sétima como dissonância. Isso gera um efeito peculiar sob o ritmo característico que foi observado, já que o ritmo é mantido igual e a harmonia muda de forma abrupta, o que causa um certo estranhamento ao ouvinte, pelo fato de ouvir o motivo rítmico em acordes mais comuns e logo em seguida o mesmo motivo com um acorde muito dissonante. Se observarmos, o acorde em questão apresenta 2 sobreposições de segundas, a primeira entre Dó# e Ré, gerando uma segunda menor, e a segunda entre Ré# e Mi, resultando em outro intervalo de segunda menor. Trata-se de 4 notas cromáticas no mesmo acorde: Dó, Ré, Ré# e Mi, o que confere uma dissonância característica das harmonias de Rodrigo.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords and a melodic line. A C7 chord is circled in red. The bottom staff is in treble clef and contains a sequence of chords and a melodic line. A C5 chord and a C chord are circled in red. The bottom staff ends with a *pp* dynamic marking.

Figura 29: contraste harmônico utilizando o ritmo das sevillana, presente no Allegro Moderato, primeiro movimento da Sonata Giocosa, de J.Rodrigo.

Nas figuras 30 e 31 encontramos duas rápidas escalas de Lá Maior desenhos melódicos bastante similares, a primeira começando em Lá, e a da região grave, começando em Mi. Rodrigo sugere o andamento de 116 BPM. O uso de escalas rápidas é uma característica que também faz referência ao flamenco, sendo um dos principais elementos que denota virtuosismo no violão flamenco. Como já vimos anteriormente, as escalas no flamenco são executadas utilizando a técnica do *picado*. Portanto, para o violonista clássico, o uso do toque com apoio é uma boa opção para que essas escalas soem mais próximas do flamenco, já que a maioria não domina o *picado*.



Figura 30: escala de Lá Maior no início do Allegro Moderato, primeiro movimento da Sonata Giocosa, de J.Rodrigo.



Figura 31: escala realizada pelos baixos como desenho melódico similar a escala inicial, encontrada no Allegro Moderato, primeiro movimento da Sonata Giocosa, de J.Rodrigo.

Na figura 32 temos uma escala ascendente que culmina em um intervalo dissonante de nona menor (circulado de vermelho). Este intervalo é característico nas obras de Rodrigo, e aqui funciona como um ápice desta parte da música, ocorrendo numa região bem aguda e sonora, com a indicação de dinâmica para tocar forte, chamando bastante atenção. A escala, circulada de azul, acontece em terças arpejadas, outro elemento que também aparece bastante nas obras de Rodrigo.

Uma voz acontece na primeira corda (circulada de azul), da nota Si até Fá#, e a outra na segunda corda (circulada de roxo), da nota Sol# até Ré. A relação intervalar entre as 2 cordas é de terças, o que traz uma sonoridade regional e folclórica.



Figura 32: polifonia no Allegro Moderato de Joaquin Rodrigo e intervalo de nona menor.

Na figura 33 é possível constatar subdivisões ternárias, em alternância as subdivisões binárias que vieram anteriormente e virão em seguida. Nos dois primeiros sistemas temos a

predominância de subdivisões ternárias, enquanto no terceiro sistema ocorre uma reexposição do tema principal, onde predominam as subdivisões binárias. Esse tipo de alternância, como já foi observado na obra *Soleares*, de Turina, é uma das principais características rítmicas da música da península ibérica, como observou LIVERMORE (1973, p.252).

The image shows three systems of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system contains six measures, each starting with a triplet of eighth notes, with fingerings (6), (5), 3, 4, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 4, 1, 3, 2, 4. The second system contains ten measures, each starting with a triplet of eighth notes, with fingerings 1, 2, 0, 1, 2, 4, 1, 2, 2, 4, 1, 2, 2, 4, 1, 2, 0, 1, 3, 4, 1, 3. The third system starts with a measure marked 'C2' and contains ten measures, with fingerings 3, 1, 4, 2, 1, 0, 2, 1, 4, 2, #1, 4, 2, #1, 4, 2, 2, 4, 4, 1, 2.

Figura 33: alternância entre subdivisões binárias e ternárias no Allegro Moderato, primeiro movimento da Sonata Giocosa, de J.Rodrigo.

Na figura 34 acontece uma nova exposição do tema principal, que ocorre da mesma forma que no início, mas a nota Ré# aparece, circulada de azul, apontando para a modulação que irá ocorrer na próxima sessão, para a tonalidade de Mi aior. Nessa reexposição do tema ocorre novamente uma alternância para subdivisões ternárias, circuladas de vermelho, já que ocorre uma subdivisão da colcheia em 3 notas, em contraste com as subdivisões binárias que ocorrem antes e depois, características do compasso quaternário simples.

The image shows a single system of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts with a measure marked 'C2' and contains ten measures. The first measure has fingerings 3, 1, 4, 2, 1, 0. The second measure has fingerings 2, 1, 4, 2. The third and fourth measures have fingerings #1, 4, 2, #1, 4. The fifth and sixth measures have fingerings 2, 2, 4, 4. The seventh and eighth measures have fingerings 1, 2, 4, 1. The ninth and tenth measures have fingerings 3, 1, 4, 2, 1, 0. The notes E# and C# in the third and fourth measures are circled in blue, and the triplet of eighth notes in the seventh and eighth measures is circled in red.



Figura 34: destaque para a nota ré sustenido, que direciona a tonalidade para Mi Maior, no Allegro Moderato, primeiro movimento da Sonata Giocosa, de J.Rodrigo.

4.6 Sonata Giocosa II – Andante Moderato

No segundo movimento não encontramos nenhuma característica da música flamenca até o momento. Aqui é possível evidenciar uma clara influência do neoclassicismo, principalmente através do uso da polifonia e de contrapontos melódicos. Trata-se de um movimento lento, com um ritmo pontuado que se repete por toda a peça. A tonalidade da obra é Mi menor, gerando contraste com a tonalidade dos outros movimentos, que é Lá maior. O motivo melódico apresentado no início da peça é apresentado ao longo dela em diversos centros tonais diferentes, até que próximo ao final volta para Mi menor. Apresenta densidade harmônica, através de acordes constantes e modulações, sempre com o ritmo da colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia. Na figura 35 observamos o começo da obra, onde é possível evidenciar algumas dessas características.

Andante moderato ($\text{♩} = 70$)

Figura 35: Início do Andante Moderato, segundo movimento da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.

A obra tem uma textura intrincada, apresentando contrapontos imitativos entre as vozes e polifonias, elementos que evidenciam as influências que Rodrigo buscou nas raízes antigas

da música espanhola para *vihuela*, além da já citada influência da música francesa do neoclassicismo. Nas figuras 36 e 37 um trecho que acontece o contraponto imitativo, na figura 37 a linha do baixo faz um desenho melódico igual ao trecho circulado na figura 36, realizado pela voz superior.

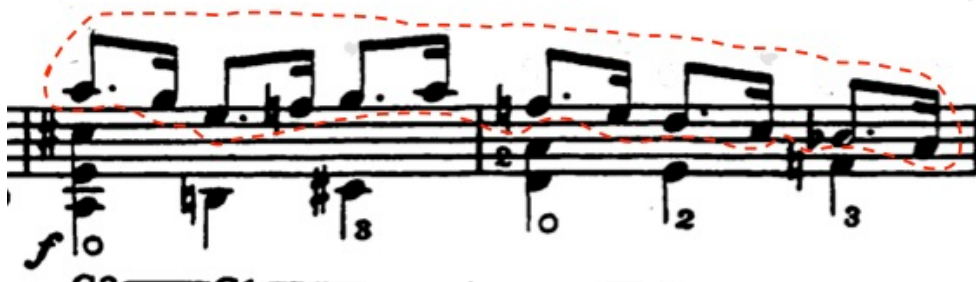


Figura 36: motivo melódico que será imitado pelo baixo, no Andante Moderato, segundo movimento da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.

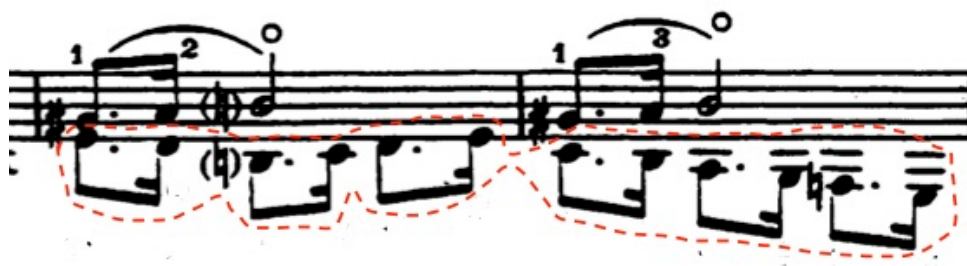


Figura 37: contraponto imitativo realizado pelo baixo, Andante Moderato, no segundo movimento da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.

Nos únicos momentos da peça em que não encontramos o ritmo pontuado, temos sequências de acordes em semínima que lembram uma textura de coral através do caminhar das vozes, como é possível observar nas figuras 38 e 39 a seguir



Figura 38: textura que remete a condução de vozes de um coral, no Andante Moderato, segundo movimento da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.



Figura 39: textura que remete a condução de vozes de um coral, no Andante Moderato, segundo movimento da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.

De modo geral, a narrativa da obra acontece com uma polifonia a 2 vozes, além do preenchimento dos baixos, no início da peça, por exemplo, podemos constatar que ocorre uma polifonia entre a voz superior, circulado de vermelho, e a voz do meio, de azul. (Ver figura 40)

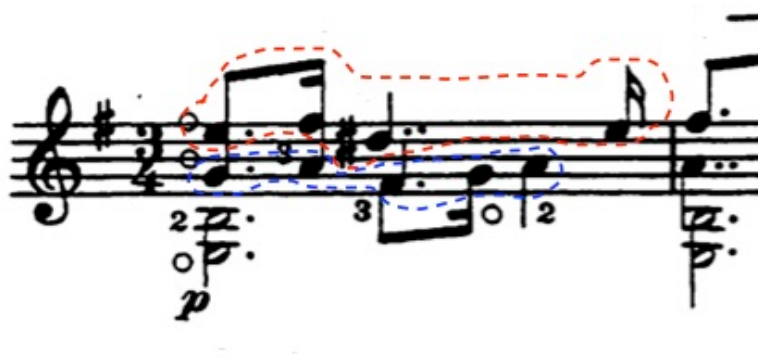


Figura 40: exemplo de polifonia a 2 vozes no Andante Moderato, no Andante Moderato, segundo movimento da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.

4.7 Sonata Giocosa III – Allegro

Na figura 41 estão os primeiros compassos do terceiro movimento da *Sonata*. Como veremos adiante, ocorre uma alternância entre o *zapateado*, que predomina em toda a peça, e o ritmo de *bulerías*. Como foi constatado anteriormente pelo pesquisador PUIG (2015), o *zapateado* é o gênero flamenco mais próximo da estética do violão clássico, fator que foi explorado por Rodrigo em composições para violão, evidenciando essa proximidade. Acredito que essa afirmação sobre o *zapateado* ser o gênero flamenco que mais se aproxima do violão clássico se dá pelo fato de que é este o gênero flamenco que mais possui músicas para violão

solo, e em muitos casos a dança é acompanhada apenas pelos solos de violões, diferentemente dos outros gêneros.

Nesta sonata temos uma similaridade com outra obra de Rodrigo, as *Tres Piezas Españolas*. Ambas são compostas em três movimentos, sendo rápido-lento-rápido, e o último em ritmo de *zapateado*, em compasso composto. Como já vimos, o primeiro movimento lembra o *Fandango*, através dos acordes dissonantes. E no caso do último, também temos uma escrita que remete bastante ao *Zapateado*, último movimento das *Tres Piezas*. Uma comparação entre as figuras 41 e 42 deixa isso evidente: observamos uma longa sequência de colcheias, realizando arpejos em movimento descendente, começando na região aguda do instrumento. Além disso as indicações de andamento e dinâmica também são bastante parecidas. As *Tres Piezas Españolas* datam de 1954, e a *Sonata Giocosa* de 1958. Através dessas similaridades, podemos inferir a ideia de que talvez Rodrigo tenha usado as *Tres Piezas* como uma espécie de inspiração, ou até molde, para a sonata. No início do terceiro movimento (figura 41), podemos observar também que a estrutura harmônica se modifica a cada 4 compassos, característica do *zapateado* moderno, já que no *zapateado* tradicional a harmonia costuma mudar a cada compasso. Já no *zapateado* das *Tres Piezas Españolas* (figura 42), o ritmo harmônico é diferente, mudando até mesmo duas vezes dentro do mesmo compasso, algo que remete mais ao estilo tradicional do *zapateado*. Mas como Rodrigo escreveu peças que não diretamente são música flamenca em sua essência, e sim utilizam recursos flamencos em sua construção, essa diferenciação cristalina entre *zapateado* moderno ou tradicional não é adequada, já que o compositor utiliza diversos elementos musicais e não se atem a estrutura pré-definidas.



Figura 43: alternância entre métrica binária e ternária comum a bulería, presente na obra Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquin Rodrigo.

Na figura 44 é possível evidenciar o compasso padrão da Bulería.

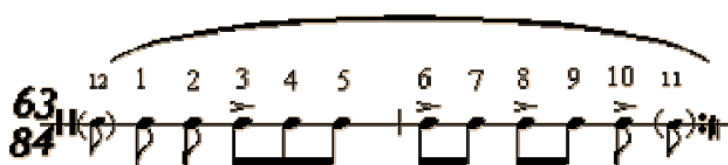


Figura 44: Compasso do ritmo Bulería.

Na primeira vez que encontramos este ritmo, observamos que entre parênteses está escrita a execução de suas subdivisões, como na figura 45.



Figura 45: trecho com a rítmica da bulería, Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquin Rodrigo.

A sugestão é que nas 4 semicolcheias (ver figura 46), seja tocado o acorde inteiro, depois o lá, depois dó com mi e por último lá novamente, preenchendo 4 semicolcheias. Entretanto, após a escuta de diversas gravações da obra e também de *bulerias* tradicionais do flamenco, percebemos que, como via de regra, esse ritmo é executado com rasgueados, geralmente preenchendo as 4 semicolcheias com acordes inteiros através do rasgueio, como na figura 47.



Figura 46: indicação do compositor para execução do rasgueados, no Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquin Rodrigo.

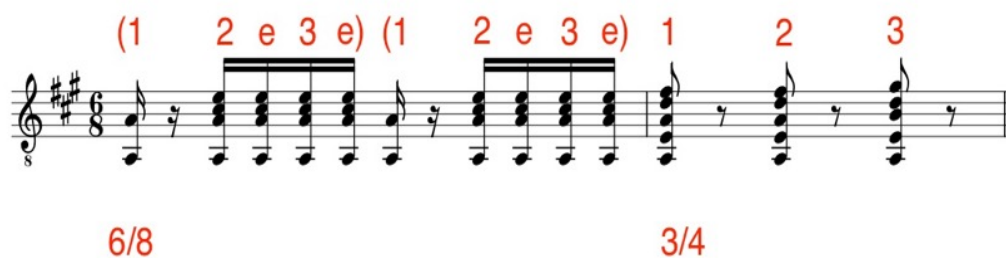


Figura 47: subdivisão dos rasgueados no Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquin Rodrigo.

Uma forma comum e efetiva de executar esses 4 acordes repetidos com rasgueio, é utilizando os dedos anelar, médio, indicador e indicador, sendo que nos três primeiros o movimento é utilizado o movimento de extensão dos dedos, como na figura 48, enquanto que o último movimento do indicador repetido, acontece na volta.

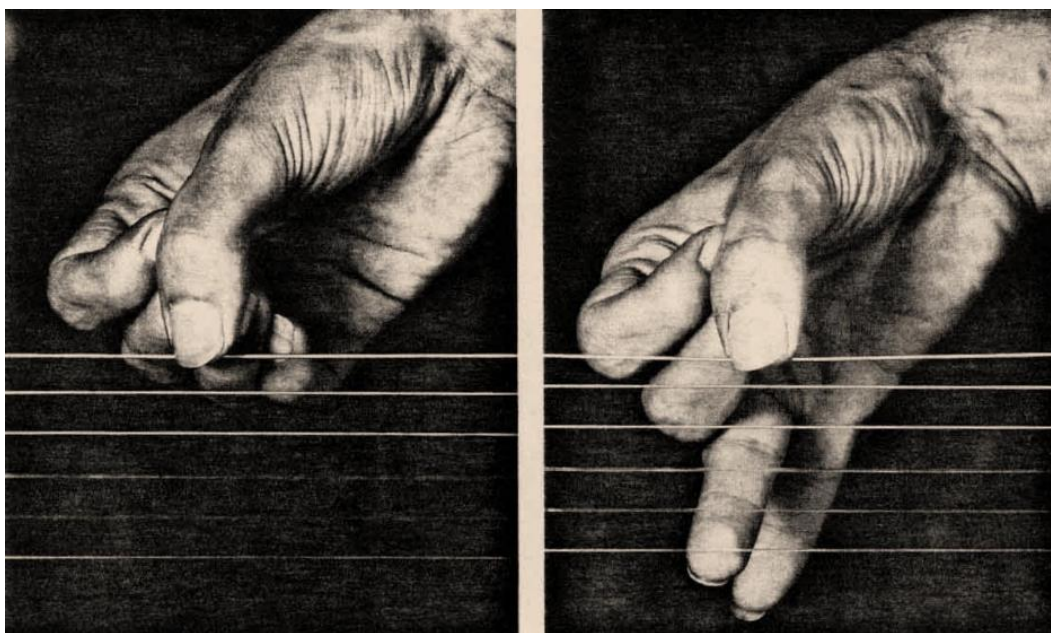


Figura 48: movimento de extensão dos dedos presente no rasgueado.

Em outras palavras, cada um dos três primeiros dedos citado (anelar, médio e indicador) vão rasguear todas as cordas para baixo, no movimento de ida, e o indicador fará também o movimento de volta, no sentido contrário, executando assim os 4 acordes repetidos. É possível observar essa proposta de digitação na figura 49, o dedo polegar é descrito com a letra “p”, indicador com “i”, médio com “m” e anelar com “a”:



Figura 49: execução do rasgueado típico da bulería, que poder ser aplicado no Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquin Rodrigo.

A utilização deste gesto produz um resultado bem sonoro no violão, além de arpejar cada acorde, já que cada dedo passa da quinta até a primeira corda fazendo o rasgueio. Além do mais, realizar estes acordes repetidos em *plaqué*, em um andamento alto, seria muito difícil tecnicamente. Portanto a utilização desse tipo de rasgueio contribui tecnicamente para a realização do trecho, e principalmente, produz um resultado musical que remete à sonoridade do flamenco, resultando em uma sonoridade vigorosa.

Outro aspecto interessante, que reflete os hibridismos musicais presentes na obra, é a utilização da polifonia, que aparece logo no início da peça, como mostra a figura 50.



Figura 50: início do Allegro, onde aparecem polifonias a 2 vozes.

Circulado de vermelho, temos a primeira voz, que realiza arpejos no ritmo característico do *zapateado*. Já circulado de azul, temos a segunda voz, que executa outra melodia na região

grave, resultando em uma textura polifônica. Esse recurso não é comum ao flamenco, e deixa evidente outras referências de Rodrigo, que mescla mais de uma linguagem em sua obra. Isso reforça a característica híbrida da obra em questão.

É possível encontrar polifonias em outros trechos, como nas figuras 51 e 52, que juntas representam a sequência de um mesmo trecho:

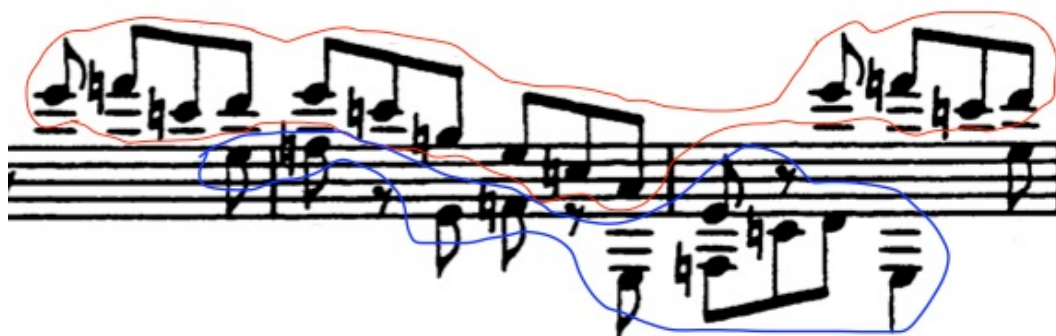


Figura 51: trecho polifônico no Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.

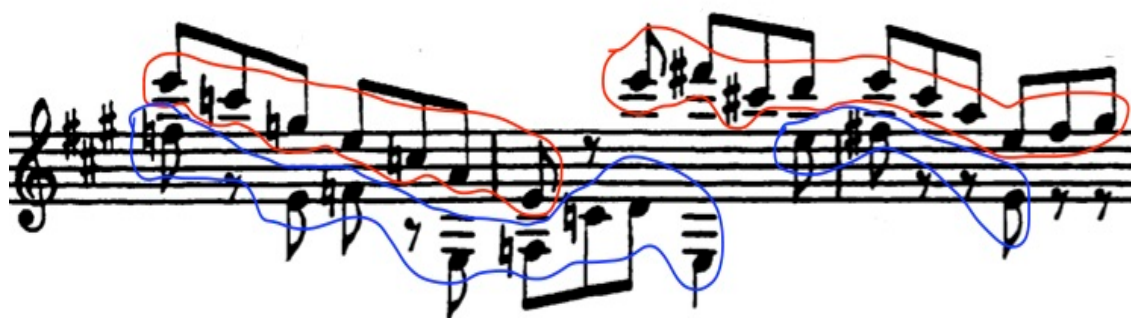


Figura 52: trecho polifônico Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.

Na figura 53 podemos constatar outro trecho com forte influência flamenca, através da alternância entre o arpejo de Lá maior nas cordas graves e *rasgueados* com acordes de Ré e Mi Maior nas cordas agudas, representados de vermelho na figura. Entre as notas do arpejo encontramos as dissonâncias de segunda menor, típicas de Rodrigo, representadas de azul. Novamente fica evidente o contraste entre a linguagem do flamenco com características próprias típicas do compositor.

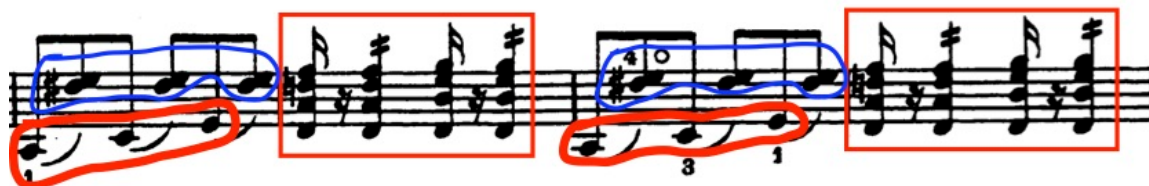


Figura 53: contraste entre rasgueados flamencos e características composicionais de J.Rodrigo, como uso do intervalo de segunda menor. Trecho Allegro, da Sonata Giocosa.

Na figura 54 aparece um dos trechos que ao meu ver suscita um caráter jocosos, provocando uma sensação de “notas erradas”, devido ao uso de diversas dissonâncias consecutivas, através de paralelismos entre sétimas maiores descendentes, como é possível constatar nas notas circuladas de vermelho. Rodrigo traz uma indicação de dinâmica, propondo um *piano*, que somado a um timbre metálico produz um efeito que pode soar cômico e divertido.

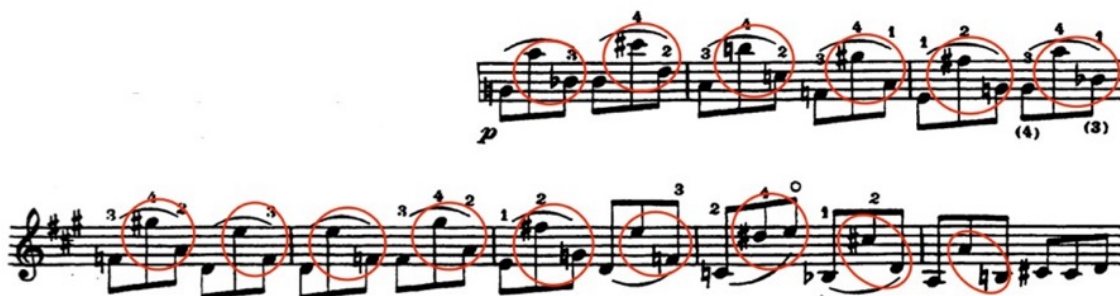


Figura 54: trecho com dissonâncias paralelas de sétima maior, no Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.

Na figura 55 encontramos um dos pontos culminantes da obra, que se trata de uma sequência ascendente de *rasgueados*, culminando em um acorde de Mi maior na décima segunda casa. Os acordes utilizados na sequência são os graus I, IV e V do campo harmônico de Lá maior. Para chegar nessa resolução em Mi, o acorde anterior é um B7, que funciona como dominante secundário no campo de Lá maior (V/V), tencionando o quinto grau.



Figura 55: rasgueados ascendentes no Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo.

Na figura 56 encontramos um trecho que representa o virtuosismo técnico-instrumental nas obras de Rodrigo, que vem em sequência aos *rasgueados* da figura anterior. Temos *glissandos* entre notas distantes, seguidos de grandes saltos de mão esquerda, utilizando intervalos dissonantes, principalmente quartas e segundas, tudo isso em um andamento alto.



Figura 56: frase com glissandos, Allegro, da Sonata Giocosa, de Joaquin Rodrigo.

Na figura 57 temos a última frase da obra, com estrutura similar à frase analisada anteriormente, apesar de não conter a indicação de *glissando*, a maioria das interpretações opta por utilizar o recurso, visto que as duas frases são bem similares, contendo saltos, intervalos dissonantes de quartas e segundas e a voz do baixo realiza o mesmo movimento, o que produz um efeito parecido, fechando a sonata de forma divertida. Essas duas frases são um bom exemplo do que pode ser a exploração do caráter jocoso discutido anteriormente.



Figura 57: frase final da Sonata Giocosa, de Joaquin Rodrigo.

Conclusões

Neste estudo, verificamos como Joaquín Turina, em sua obra *Hommage à Tárrega*, e Joaquín Rodrigo, em *Sonata Giocosa*, concretizaram um estilo composicional marcado pela hibridização entre elementos musicais distintos, notadamente entre o flamenco, música clássica, com influência do neoclassicismo. Joaquín Turina é natural da região da Andaluzia, o que provavelmente favoreceu a incorporação de elementos técnicos e musicais do flamenco em seu estilo, alguns relativos às técnicas de violão flamenco, como o uso de *rasgueados*, *picado* e *golpe*, e outros de caráter estrutural e harmônico, como o uso do modo flamenco, da cadência andaluza e de formas flamencas tradicionais como o *garrotín* e o *soleares*. Rodrigo não é da região da Andaluzia, nasceu em Sagunto, pertencente a província de Valência, mas ainda assim teve forte influência do Flamenco em suas obras. No caso da *Sonata Giocosa*, notadamente os subgêneros *zapateado* e *bulería* mostraram-se bastante influentes. Esses subgêneros flamencos foram investigados na literatura e em gravações tradicionais, possibilitando o aporte de conhecimentos teóricos e práticos à análise das obras de Turina e Rodrigo e a descoberta nela de vários elementos característicos do estilo. A partir da compreensão desses elementos e da escuta de gravações tradicionais de flamenco, surgiram propostas interpretativas para a obra que procuram dar subsídios ao intérprete que não está familiarizado com a música flamenca.

Há ainda uma influência do neoclassicismo nas obras, mais evidente em Rodrigo, visto que os dois compositores estudaram na França e absorveram o pensamento e as tendências neoclássicas, que incentivaram os compositores a resgatar um olhar para o passado, incorporando em suas músicas características de manifestações musicais mais antigas da Espanha, como da Renascença e Barroco, principalmente em Rodrigo. Essas tendências espanholas passaram a ser chamadas de *casticismo* e *neocasticismo*, que nada mais são do que o neoclassicismo na Espanha, processo que foi fundamental para trazer novas ideias à cena musical da Espanha, alavancando o reconhecimento dos compositores, cujo estilo da escrita estava um tanto ou quanto exaurido. O *casticismo* se refere principalmente a essa tendência no início do século XX enquanto o *neocasticismo* refere-se mais à metade do século em diante, principalmente após o fim da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), período no qual houve uma baixa produção musical. A obra de Turina se enquadra no *casticismo*, enquanto a de Rodrigo representa o *neocasticismo*, sendo o compositor o líder do movimento.

No *Garrotín* de Turina foram evidenciadas várias características desse subgênero, como a métrica binária e o uso do modo flamenco e da cadência andaluza. Alguns elementos técnicos

do flamenco também foram encontrados de maneira explícita, como a indicação de *golpe*. De maneira implícita, encontramos muitas escalas, que, como vimos, podem ser executadas incorporando uma técnica próxima à do *picado*. Encontramos situações cadenciais em que o uso do *rasgueado* é um recurso típico do estilo, podendo ser incorporado na interpretação. Através da escuta de gravações de *garrotíns* tradicionais foi possível identificar um possível clichê do estilo, que também aparece na peça Turina, acompanhado da indicação “*con sentimiento popular*”. Trata-se de um padrão de notas repetidas em semicolcheias que geralmente termina com um intervalo de terça descendente. Esse padrão foi ouvido tanto no violão quanto em palmas, percussões e sapateados e sua interpretação é bastante rítmica e precisa, com todas as notas articuladas de maneira homogênea e vigorosa.

No *Soleares* de Turina também foram identificados diversos elementos flamencos, como o uso do modo flamenco, da cadência andaluza, de escalas no modo frígio e frases que evocam o *cante* flamenco. A partir de um melhor conhecimento deste subgênero, que é considerado a essência poética da Andaluzia e um dos estilos mais tradicionais do flamenco, foi possível elaborar uma série de propostas interpretativas. Uma das características mais marcantes do *soleares* é a alternância entre as métricas binária e ternária, através de um ciclo de 12 tempos, geralmente agrupado da seguinte forma: 3+3+2+2+2. Essa alternância foi observada na peça em níveis diferentes, em alguns momentos por meio da escrita do próprio Turina e em outros através da análise de elementos musicais, algumas vezes reforçados por contribuições do editor da peça, o violonista Andrés Segovia. Acreditamos que o conhecimento desses elementos e práticas interpretativas contribui para a ampliação do horizonte de referências musicais dos violonistas clássicos e pode permitir performances mais ricas em significado e expressão.

No *Allegro Moderato* de Joaquín Rodrigo foi possível evidenciar uma estrutura rítmica derivada do subgênero *Sevillanas*, tanto no motivo principal da obra quanto em outros momentos. A peça também é marcada por uma grande ocorrência de escalas rápidas, que podem remeter a uma sonoridade flamenca, principalmente se executadas com a técnica do toque apoiado. Em termos harmônicos encontramos o uso de dissonâncias nos acordes, principalmente de segundas maiores e menores sobrepostas, uma das principais características composicionais de Rodrigo em suas obras para violão. Encontramos também alguns contrastes entre subdivisões binárias e ternárias, que apesar de não ser algo exclusivo do flamenco, dentro deste contexto acaba por salientar as características flamencas. A obra é de um nível elevado de virtuosismo, trazendo desafios técnicos para intérprete.

No *Andante Moderato* não foram constados elementos de origem flamenca. Trata-se de um movimento lento, na tonalidade de Mi menor, com caráter mais introspectivo. A peça é marcada por um ritmo pontuado presente ao longo de toda a obra, criando um efeito relativamente hipnótico através da repetição rítmica. Neste movimento percebe-se a forte influência do neoclassicismo em Rodrigo, visto que o compositor explora recursos como a polifonia e contrapontos melódicos, criando uma intrincada trama entre as vozes. O motivo principal começa em Mi menor, tonalidade que contrasta bastante com os outros movimentos, passando por diversos centros tonais até que retorna à tonalidade inicial de Mi menor. Em alguns momentos temos conduções de vozes entre acordes que remetem a uma textura de coral, além da aparição de contraponto imitativo em alguns trechos.

No *Allegro* é possível evidenciar um caráter vigoroso, festivo, que encerra a Sonata de forma bastante enérgica. O movimento acontece em compasso composto 6/8, que somado a outros elementos caracteriza o uso do subgênero *zapateado*. Ao longo da peça ocorrem alternâncias entre métrica binária e ternária, como no subgênero *bulería*, sendo este tipo de alternância umas das principais características da música da Península Ibérica. São encontrados rasgueados tipicamente flamencos ao longo da peça, utilizando o padrão rítmico da *bulería*, que gera uma hemiola de 6/8 e 3/4. São encontradas também polifonias de duas vozes, demonstrando as influências neoclássicas de Rodrigo, mostrando que esta obra não se trata de um *zapateado* flamenco tradicional, mas sim uma peça marcada pelos hibridismos musicais. Em diversos momentos temos passagens melódicas marcadas pelo uso de dissonâncias sucessivas, que podem gerar uma sensação de que existem notas erradas, já que a noção do centro tonal acaba se perdendo. De acordo com a pesquisa, supõe-se que esses momentos contribuem para o caráter jocoso da peça, desde que o intérprete os torne evidentes, além disso passagens com uso de *glissandos* com grandes saltos de mão esquerda e dissonâncias também contribuem para esse caráter.

Referências de texto

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. IN: Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, 2011, p.63-76.

BARBEITAS, Flavio Terrigno; FOSCHIERA, Marcos Maturro. (2020). **O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada**. Revista Música – Universidade de São Paulo

BARRIO, Felipe Gértrudix ;BARRIO, Manuel Gértrudix ; LARA, Felipe Gértrudix. (2009) **Palos y estilos del Flamenco**. Madrid : SonidosImaginarios e Bubok.

BERT, Alisson. (1991) **The Influence of Flamenco on the Guitar Works of Joaquin Turina**. Tese (Doutorado em Música) - The University of Arizona.

BURKE, Peter. (2003) **Hibridismo Cultural**. Editora Unisinos.

COOPER, Grosvenor; **B. MEYER**, Leonard: *Estructura rítmica de la música*; Idea Books S.A., Barcelona, 2000 [1960].

CIULEI, Silviu Octavian. (2013) **Flamenco Guitar Techniques in the Music of Joaquin Rodrigo**. Tese (Doutorado em Música) – The Florida State University.

CÓRDOBA, Pepe de. (2008) **Palos Flamencos**. Edicon

DOMINICI, Catarina. A voz do performer na música e na pesquisa. IN: Simposio Brasileiro de Pós- Graduandos em Música, 2, 2012, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 169-182.

DONIS, José Antonio.(2005) **The Musicologist Behind the Composer: The Impact of Historical Studies Upon the Creative Life in Joaquín Rodrigo’s Guitar Compositions**. Dissertação (Mestrado em Música) – The Florida State University.

GRANADOS, Manuel. (2005) **Método elemental de Guitarra Flamenca**. Nueva Carisch España.

FERREIRA, A. B. H (1986) *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.

HULTBERG, Warren. (1959) **Nationalistic Elements in the Piano Music ou Four Spanish Composers: Albéniz, Granados, Falla e Turina**. Dissertação de Mestrado. University of South California, Los Angeles.

LIVERMORE, Ann. (1973) **Historia de la Musica Española**. Barcelona: Barral Editores.

LÓPEZ CANO, Rubén. (2015) **Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade**. Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP E ANPPOM em parceria com a UFRN.

LÓPEZ CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. (2014) **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. ESMUC. Primera edición: Barcelona, Diciembre 2014.

MANUEL, Peter. (2011) **The Cambridge Companion for the Guitar**. Cambridge University Press.

PIEIDADE, Acácio. (2011) **Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos**. Artigo. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, p.103-112.

PUIG, Bernat Jiménez de Cisneros. (2015) **Ritmo y compás: análisis musical del flamenco: estructura métrica y articulación rítmico armónica de los géneros flamencos acompañados**. Disponível em: www.atrilflamenco.com. (Acesso em 14 de dezembro de 2019).

VEGA, José Blas. (1992) **Magna Antología del Cante Flamenco**. Madrid: Hispavox.

WHITALL, Arnold. (2011) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians II**. Edited by Stanley Sadie (London: Macmillan).

ZANIN, Fabiano Carlos. (2008) **O violão flamenco e as formas musicais flamencas**. R.Cient/FAP, Curitiba, v3, p.123-152.

Referências de áudio e vídeo

AMAYA, Carmen; SABICAS. (1958) *Garrotín*. In: **Flamenco**, faixa 2. Gold Label Series, 1958. (CD de áudio). Vídeo de 5 minutos e 10 segundos. Postado no Youtube por Los Palos del Flamenco em 8 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fJQFmwx7nls>. (Acesso em 15 de dezembro de 2019).

ROMERO, Pepe. (1995) *Garrotín*. In: **Flamenco**, faixa 3. Mercury, 1995. (CD de áudio). Vídeo de 3 minutos e 42 segundos. Postado no Youtube por ipoodaily em 30 de setembro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lhsUI78Qg4s>. (Acesso em 15 de dezembro de 2019).

MONTOYA, Ramón. (1936) *Soleá*. In: El Sueño de Don Ramón Montoya, 2017. (CD de áudio). Vídeo de 3 minutos e 45 segundos. Postado no Youtube por Nicolas Lejeune em 21 de julho de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h1SZXTiEshk>

SABICAS. *Zapateado em Re*. Vídeo de 4 minutos e 14 segundos. Postado no Youtube por Chantisky Lopes em 7 de janeiro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DyNwpxPjfYg>

LUCIA, Paco de. *Zapateado*. Vídeo de 3 minutos e 8 segundos. Postado no Youtube por farynho82 em 26 de dezembro de 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zB97gw58nUM>

SABICAS. (1968) *Bulerias*. Vídeo de 2 minutos e 13 segundos. Postado no Youtube por José Galbar em 12 de abril de 2017. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=TFVMG4npU9Q>

TOMATITO. (1980). *Bulerias*. In: Rito y Geografía del Toque. (DVD). Vídeo de 3 minutos e 6 segundos. Postado no Youtube por Ricardo Marlow em 1 de outubro de 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2BCoZiSbGtY>