

UNESP

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes – Campus São Paulo

Atilio Goltardo da Rocha Junior

A elaboração do discurso no Romancero Gitano de
Castelnuovo-Tedesco / Lorca

São Paulo, 2015

UNESP

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes – Campus São Paulo

Atilio Goltardo da Rocha Junior

A elaboração do discurso no Romancero Gitano de
Castelnuovo-Tedesco / Lorca

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em
Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista - Unesp, como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Artes Visuais,
Área de concentração: Epistemologia e práxis do processo criativo

Orientadora: Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira

São Paulo, 2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

R672e Rocha Junior, Atilio Goltardo da, 1983-
A elaboração do discurso no Romancero Gitano de Castelnuovo-Tedesco Lorca / Atilio Goltardo da Rocha Junior. - São Paulo, 2015.
97 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música e retórica. 2. Violão. 3. Coro. 4. Castelnuovo-Tedesco, Mario. I. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

Atilio Goltardo da Rocha Junior

A elaboração do discurso no Romancero Gitano de
Castelnuovo-Tedesco / Lorca

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em epistemologia e práxis do processo criativo pela seguinte banca examinadora:

Profª. Dra. Gisela G. P. Nogueira - Unesp – Orientadora

Profª. Dra. Martha L. Herr - Unesp

Prof. Dra. Margareth dos Santos - USP

São Paulo, 2015

À Profa. Gisela que, mais que ninguém, fez de mim um músico.

Agradecimentos

Agradeço à CAPES pelo auxílio a esta pesquisa.

A todos meus amigos e familiares.

À Debora Helena.

Aos Professores e funcionários do Instituto de Artes da Unesp.

Agradeço especialmente aos queridos e queridas: Paulo Lima, meu irmão mais novo honorário, Felipe Marques, Iris Faceto, Leonardo Kaminski, Rafa Salgado, Caio Victor, ao Luis Roveran por juntar o quarteto qualificado, Rodrigo Theodoro e Carmen Nakasu.

Aos Professores Gisela Nogueira, Abel Rocha, Fábio Miguel, Paulo Moura, Vitor Gabriel, Gilson Antunes, Martha Herr, Margareth dos Santos.

E ao coro de câmara da Unesp.

"¡Viva La musica!" – Supostas últimas palavras do compositor Antonio Jose, antes de ser assassinado, aos 34 anos de idade por soldados da falange espanhola.

Resumo

No presente trabalho buscamos refletir a respeito de alguns dos diversos procedimentos extramusicais e interdisciplinares envolvidos na confecção da obra musical *Romancero Gitano*, de autoria de Mario Castelnuovo-Tedesco com textos de Federico Garcia Lorca. Para o cumprimento desta tarefa foram considerados procedimentos como retórica e *word-painting*, bem como levantamento de dados biográficos de compositor e poeta, análises técnico-musicais de cada um dos movimentos da obra e leituras poéticas dos textos.

Palavras-chave: violão e coro, Castelnuovo-Tedesco, retórica musical, música, musicalidade do texto.

Abstract

In the present work our aim was to reflect on some of the various extra musical and interdisciplinary procedures involved in the confection of the musical work *Romancero Gitano*, Mario Castelnuovo-Tedesco's authorship, with texts by Federico Garcia Lorca. To achieve this aim we have considered procedures such as rhetoric and word-painting, as well as research on biographical data about composer and poet, technical-musical analysis of each one of the movements of the work and poetical readings of the texts.

Keywords: guitar and chorus, Castelnuovo-Tedesco, musical rhetoric, music, musicality of the text.

Figuras

Figura 1 – <i>passus duriusculus</i>	23
Figura 2 – <i>Catabasis</i>	24
Figura 3 - <i>saltus duriusculus</i>	24
Figura 4 - <i>Crótalo</i> , c. 1 - 2.....	27
Figura 5 - <i>Puñal</i> , c. 9 – 13.....	27
Figura 6 – <i>La Tísica</i> , c. 5 - 8.....	32
Figura 7 - <i>La Tísica</i> , c. 57 - 64	32
Figura 8 – <i>Platero</i> , c. 1 - 2	33
Figura 9 – <i>Francisco Goya</i> , c. 1 - 2.....	33
Figura 10 – <i>Tal Para Qual</i>	35
Figura 11 – <i>Tal Para Qual</i> , c. 49 - 50.....	36
Figura 12 – <i>No Hubo Remedio</i>	37
Figura 13 – <i>No Hubo Remedio</i> , c. 1.....	38
Figura 14 <i>Payaso Con Guitarra</i> (Lorca).....	39
Figura 15 - <i>Portrait of Federico Garcia Lorca</i> (Dalí)	40
Figura 16 – <i>Balladilla de los tres rios</i> , c. 1 - 2	50
Figura 17 - Entrada do coro em imitação + superposição métrica: 6/8 do coro sobre 3/4 da guitarra. <i>Balladilla</i> , c. 7 – 8.....	51
Figura 18 – "suspiro". <i>Balladilla</i> , c. 17 – 19.	52
Figura 19 – "Sailor song". <i>Balladilla</i> , c. 44 – 45.....	53
Figura 20 – Figuração em <i>staccatto</i> , acompanhando prosodicamente a palavra "Guadalquivir". <i>Balladilla</i> , c. 60 – 62.....	53
Figura 21 – <i>La Guitarra</i> , c. 1 – 3. ⁴⁰	57
Figura 22 – "Chora monótona". <i>La Guitarra</i> , c. 25 – 28.	58
Figura 23 - Ponto culminante / textura cordal. <i>La Guitarra</i> , c. 55 – 58.....	58
Figura 24 – <i>Puñal</i> – c. 1 - 4 ⁴²	62
Figura 25 – <i>Puñal</i> – Entrada do coro, c. 9 – 13.	63
Figura 26 - Alternância métrica, <i>con slancio</i> , c. 19 – 20.....	64
Figura 27 - <i>quasi Introduzione</i> ⁴⁸ c. 1 – 6.	69
Figura 28 - Ponto culminante – <i>Orlando Furioso. Procesión</i> , c. 40 – 42.....	70
Figura 29 – <i>Paso</i> – c. 1 - 4	72
Figura 30 – <i>Saeta</i> – c. 1 - 4 ⁵⁰	74
Figura 31 - <i>Saeta</i> - adensamento de textura, c. 102 – 104.....	75
Figura 32 – <i>Memento</i> – c. 1 - 4 ⁵¹	77
Figura 33 – <i>Baile</i> – c. 16 - 21 ⁵⁵	80
Figura 34 - interrupção do fluxo musical, c. 39 – 40.	81
Figura 35 - Crótalos	83
Figura 36 - Castanholas.....	84
Figura 37 – <i>Ostinato guitarra</i> , c. 1 – 4. ⁵⁶	84
Figura 38 - <i>ostinato guitarra + coro</i> , c. 19 – 23.	85
Figura 39 - adensamento da textura, c. 43 – 47.	86

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1 - Elementos de elaboração do discurso musical	19
1.1 Retórica.....	20
1.2 Word-painting.....	26
Capítulo 2 – Lorca, a música e as artes, Castelnuovo-Tedesco, a literatura e artes.....	29
2.1 Castelnuovo-Tedesco, a literatura e as artes.....	31
2.2 Lorca, a música e as artes	39
2.2.1 Lorca e a guitarra.....	43
Capítulo 3 - Análises.....	47
3.1 <i>Balladilla de los tres rios</i>	50
3.1.1 Visão geral.....	50
3.1.2 Aspectos formais e harmônicos	54
3.1.3 Leitura poética.....	55
3.2 <i>La Guitarra</i>	57
3.2.1 Visão geral.....	57
3.2.2 Aspectos formais e harmônicos	59
3.2.3 Leitura poética.....	60
3.3 <i>Puñal</i>	62
3.3.1 Visão geral.....	62
3.3.2 Aspectos formais e harmônicos	64
3.3.3 Leitura poética.....	65
3.4 <i>Procesión, Paso e Saeta</i>	67
3.4.1 Visão geral.....	67
3.4.2 Aspectos formais e harmônicos	67
3.4.3 Leitura poética.....	68
3.4a <i>Procesión</i>	69
3.4.1a Visão geral	69
.....	70
3.4.2a Aspectos formais e harmônicos	70
3.4.3a Leitura poética	71
3.4b <i>Paso</i>	72
3.4.1b Visão geral.....	72

3.4.2b Aspectos formais e harmônicos	73
3.4.3b Leitura poética.....	73
Passo.....	73
3.4c <i>Saeta</i>	74
3.4.1c Visão geral	74
.....	75
3.4.2c Aspectos formais e harmônicos.....	75
3.4.3c Leitura poética	76
<i>Saeta</i>	76
3.5 <i>Memento</i>	77
3.5.1 Visão geral.....	77
3.5.2 Aspectos formais e harmônicos	78
3.5.3 Leitura poética.....	78
3.6 <i>Baile</i>	79
3.6.1 Visão geral.....	79
3.6.2 Aspectos formais e harmônicos	81
3.6.3 Leitura poética.....	82
3.7 <i>Crótalo</i>	83
3.7.1 Visão geral.....	83
.....	86
.....	86
3.7.2 Aspectos formais e harmônicos	86
3.7.3 Leitura poética.....	87
3.8 <i>O Romancero Gitano</i> como um todo	89
3.8.1 Considerações gerais	89
3.8.2 <i>Poema del Cante Jondo x Romancero Gitano</i>	91
Conclusão	93
Bibliografia	94
Internet	97
Discografia e gravações.....	97
BERGSTROM, Mats – Castelnuovo-Tedesco: Guitar Chamber Music. Surrey: Proprius records, 2011.	97
GLOEDEN, Everton - Federico García Lorca by Grupo Quatro Cantos – disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UBIsDM6yjkM – Acessado em 21/08/2015 às 20:15 hs...97	

* Todas as traduções são nossas, exceto quando o tradutor é indicado em nota correspondente.

UNESP

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes – Campus São Paulo

Atilio Goltardo da Rocha Junior

A elaboração do discurso musical no Romancero Gitano
de Castelnuovo-Tedesco – Lorca

São Paulo, 2015

Introdução

O objeto de investigação do presente trabalho é a obra *Romancero Gitano*, de autoria do compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco para violão e coro, sobre textos de Federico Garcia Lorca. Nossa investigação será realizada através da reflexão sobre certos procedimentos utilizados na elaboração do discurso musical da peça do compositor italiano sobre poemas extraídos do livro *Poema del Cante Jondo*, e como tais procedimentos interferem diretamente na elaboração da interpretação, contribuindo para sua fundamentação, coerência e inteligibilidade.

Estes procedimentos serão divididos entre musicais (análise harmônica e formal, indicações de dinâmica, agógica e fraseado) e não musicais (retórica, *word-painting*, alegorias, ironias e metáforas). Também serão realizadas leituras poéticas dos textos, de acordo com as referências bibliográficas indicadas no respectivo capítulo.

Como referencial teórico para a análise musical, utilizaremos a tese de doutorado do professor Achille Picchi (PICCHI, 2010), que propõe um estudo da relação entre análise estrutural, análise do texto poético, a relação texto-música e o pianismo, naquele caso aplicado nas “serestas” de Heitor Villa-Lobos.

O termo “pianismo”, utilizado pelo autor, caracteriza-se por “um procedimento que envolve a escrita e a escritura para piano, relativo à fundamental função do piano na ambientação representada e imagetivamente musicada pela “leitura” do texto poético enquanto pertinente ao processo composicional” (PICCHI, 2010, p. xi). Acreditamos que a mesma conceituação pianística pode ser utilizada com relação ao violão.

A obra *Romancero Gitano* pode ser considerada chave no repertório violonístico do séc XX por ser a primeira da história da música ocidental originalmente concebida para a formação violão solista e coro misto (a quatro vozes (naipes): soprano, contralto, tenor e baixo, com intercessões de solistas), a qual possibilitou a abertura de um novo mercado de trabalho para o violonista (solista com grupos corais) e novas possibilidades de abordagem de repertório por parte de compositores do mundo todo.¹ O

¹ De fato temos presenciado, desde a composição do romancero gitano em 1951 a confecção de um número crescente de peças para violão e coro. As que travamos contato até o momento são *Via Crucis*, do espanhol Carlos Suriñach, *Perchè*, do alemão Heinz Friedrich Hartig, *Four Spanish Lullabies*, do estadunidense Francisco Nuñez, *Symptoms of a quasi Language*, do canadense Craig Galbraith, *Yanomami*, do brasileiro Marlos Nobre, *Celebratio Amoris et Gaudii*, do também brasileiro Almeida

repertório para violão solista e orquestras, sejam de câmara, cordas ou sinfônica, possui hoje um número muito grande de obras, e está ainda em expansão. Sendo assim, chamamos a atenção para o fato de que o mesmo poderia ocorrer com a formação violão e coro, que pode ainda ser dilatada na formação violão e quarteto vocal, da mesma maneira que a orquestra de cordas pode, em algumas circunstâncias, ser reduzida a quarteto (ou quinteto) de cordas.

Desde a data de sua composição (1951), o *Romancero* nunca parou de ser executado e vem obtendo sucesso crescente junto ao público, violonistas, cantores, regentes e crítica especializada, como o vêm atestando o número de execuções e gravações da obra todo ano em dezenas de países.

Para considerações a respeito de elementos retóricos, utilizaremos, CANO (2000) e BARTEL (1997). Nova adaptação do contexto se faz necessária, pois os autores tratam, basicamente, da elaboração do discurso musical nos séculos XVI, XVII e XVIII. Acreditamos ser válida a aplicação destes referenciais pelo fato de Castelnuovo-Tedesco ser herdeiro direto do *modus operandi* musical daqueles períodos.

O principal trabalho biográfico sobre Castelnuovo-Tedesco até o momento é o livro da violonista Corazón Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco, his life and works for the guitar*. Como o próprio título demonstra, a autora dá ênfase ao aspecto da obra do compositor que mais se relaciona à sua especialidade, sua obra violonística. A autoridade da obra de Otero vem do fato desta ser baseada na autobiografia do compositor:

A Corazón Otero foi concedido acesso a todos os documentos relevantes, dos quais o mais importante foi a autobiografia não publicada do compositor, uma mina de ouro de história, fatos, opiniões e reminiscências pessoais. É o que forma a base desta engajada biografia. Apesar de não ser uma história de vida completamente detalhada do berço ao túmulo, contém toda a informação essencial.²

Prado, *Situação do brasileiro Bruno Kiefer e A Procession Winding Around Me* do estadunidense Jeffrey Van.

² *Corazon Otero was given Access to all the relevant documents, principal among which was the composer's unpublished autobiography, a gold mine of fact, history, opinion and personal reminiscence. It forms the basis of this engaging biography. Not a fully detailed life history from cradle to grave, it nevertheless contains all the essential information.* OTERO (1999) contracapa.

Mario Castelnuovo-Tedesco foi um compositor bastante prolífico, escreveu várias óperas, concertos, música sinfônica e de câmara, participou da confecção de trilhas sonoras de muitos filmes de Hollywood, criou escola de ensino de piano e composição, particularmente de trilhas. Mas é na produção de música para violão que o compositor se destacou, tendo escrito mais de 100 obras originais para o instrumento, entre solos, música de câmara em diversas formações, algumas sem precedentes, como o grande ciclo “*Platero y yo*”, composto de 24 peças para narrador e violão sobre poemas do livro homônimo de Juan Ramón Jiménez, um dos maiores ciclos camerísticos da história do violão, os 24 prelúdios e fugas *Las Guitarras Bien Temperadas* e os 24 *Caprichos de Goya*, para violão solo. Explorou também o instrumento em formações camerísticas inusitadas, como em *Eclogues*, para violão, clarineta e oboé. Compôs diversos ciclos para voz e violão, um quinteto para violão e cordas, uma fantasia para violão e piano e uma sonata para violão e flauta e três concertos. Muitas dessas obras fazem parte do repertório de qualquer violonista, algumas já foram gravadas dezenas de vezes e são frequentemente peças de confronto (como o famoso Concerto em Ré) em concursos internacionais.

Quanto ao nosso poeta, Federico García Lorca, muito já foi escrito sobre sua vida e obra. Lorca foi, sem dúvida, o maior nome da poesia espanhola do séc XX, tragicamente assassinado no auge da sua produção, com apenas 36 anos de idade, em meio à brutalidade da guerra civil espanhola. Estes dados podem atestar a empatia do compositor para com o poeta, pois Castelnuovo-Tedesco nasceu em família judaica na Itália, conseguindo refugiar-se para os Estados Unidos pouco antes da eclosão da segunda guerra mundial. Foi, destarte, vítima, como Lorca, da violência e intolerância perpetradas por militares na busca da instauração de regime ditatorial.

No decorrer do trabalho, buscaremos realizar a ligação entre os vários procedimentos de elaboração do discurso musical baseados em procedimentos verbais, literários (figuras retóricas e de linguagem, poemas sinfônicos) e pictóricos (*wordpainting*) partindo da consideração biográfica de Castelnuovo-Tedesco ser um continuador da estética romântica e profundo conhecedor da música do passado, além de culto literato.

Um fato curioso e talvez misterioso também será discutido no decorrer da investigação: porque o compositor denominou sua peça musical "Romancero Gitano" e

utilizou textos do livro "Poema del Cante Jondo"? Esta discussão pode ajudar a aclarar fatos sobre a concepção da obra, trazendo novamente consequências à elaboração da interpretação musical e a ressignificação da partitura. Também trará à tona discussão sobre a concepção formal da música *Romancero Gitano* e analogia com o livro homônimo de García Lorca.

Capítulo 1 - Elementos de elaboração do discurso musical

Longe de querer discutir exaustivamente um assunto tão complexo e com bibliografia tão vasta quanto é o da utilização de elementos extramusicais para conferir alguma espécie de coerência por analogia ao discurso musical, achamos fundamental tecer algumas considerações a este respeito, a fim de melhor fundamentar nosso trabalho e guiar o leitor em nosso raciocínio.

Dentre os citados elementos, a utilização de figuras retóricas é a mais conhecida, e tem sido assunto de centenas, senão milhares de livros, teses, dissertações, artigos, críticas, entre outros, desde o século XIX, permanecendo um assunto em voga nos dias atuais.

No presente capítulo, também iremos investigar e propor a ressignificação do conceito de *word-painting* para que tenha maior abrangência e nos auxilie a compreender alguns procedimentos como o poema sinfônico (gênero bastante praticado por Castelnuovo-Tedesco) e a tradução musical de elementos pictóricos, discutidos no corpo da presente dissertação. Também faremos a interpretação de leituras poéticas, e apresentaremos o elo entre o uso de tais elementos extramusicais e a arte da composição musical conforme praticada por Mario Castelnuovo-Tedesco, sua aplicação na peça musical *Romancero Gitano* e o trabalho sobre os poemas de Federico García Lorca.

1.1 Retórica

A retórica teve sua origem na Grécia antiga, foi amplamente desenvolvida na idade média cristã europeia e expandida para a música e as artes desde o séc. X. Esta expansão atingiu seu apogeu no período barroco, entre os séculos XVI e XVIII. CANO resume de maneira admirável o panorama:

*A retórica é a disciplina que tem por objeto de estudo a produção e análise dos discursos através da perspectiva da eloquência e da persuasão. Suas origens remontam ao século V a.C. Desde então, em diversas etapas, a retórica teve um papel determinante no desenvolvimento cultural do ocidente. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, a retórica imprimiu um selo particular à vida cultural, educativa, religiosa, social e, de maneira especial, à atividade artística da Europa. Não só a literatura, a poesia e o teatro sentiram sua influência, mas também a pintura, a escultura, a arquitetura e, sobretudo, a música, seduzidas pelo deslumbrante atrativo de sua eficácia persuasiva, adotaram os princípios e métodos desta antiga disciplina.*³

O objeto de estudo da retórica é a elaboração de discursos convincentes, alcançada através da moção dos afetos. Disciplina aparentada à oratória, a retórica é a arte de fazer discursos gramaticalmente corretos, elegantes e, sobretudo, persuasivos.⁴

Esta disciplina nasceu como recurso em disputas de propriedades, onde as partes dispunham apenas de sua palavra e eloquência para defender seus interesses e convencer os júris populares. Surgiram então oradores profissionais que ensinavam, mediante pagamento, sua arte aos neófitos.

³ *La retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión. Sus orígenes se remontan al siglo V a.C. Desde entonces, en diversas etapas, la retórica ha jugado un papel determinante en el desarrollo cultural de occidente. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la retórica imprimió un sello particular a la vida cultural, educativa, religiosa, social y, de manera especial, a la actividad artística de Europa. No sólo la literatura, la poesía o el teatro resintieron su influencia, también la pintura, la escultura, aún la arquitectura y, sobretudo, la música, seducidas por el deslumbrante atractivo de su eficacia persuasiva, adoptaron los principios y métodos de esta antigua disciplina.*³ CANO (2000) p 10.

⁴ BERISTÁN, apud CANO (2000) p 19.

Após este período proto-histórico, sucedeu-se outro de caráter teorizante e sistematizador, onde estabeleceram-se os princípios teóricos fundamentais da retórica. Seus principais autores foram Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

O principal fundamento da retórica clássica é a divisão do discurso em cinco partes: *inventio* (invenção das ideias e argumentos), *dispositio* (disposição das ideias no local mais apropriado), *elocutio* (verbalização do discurso), *memoria* (arte e recursos mnemotécnicos de memorização) e *pronuntiatio* (encenação do discurso, prestando especial atenção a princípios fonéticos e gestuais).⁵ A *dispositio* subdivide-se em seis partes: *exórdio* (introdução), *narratio* (adaptação das ideias à forma verbal), *propositio* (disposição das ideias), *confutatio* (possíveis contra-argumentos), *confirmatio* (argumentos pró) e *peroratio* (conclusão).

Com o surgimento da universidade na Idade Média, o conhecimento retórico fez-se público. Ao lado da gramática e dialética formou o *trivium*, o qual, juntamente com o *quadrivium* (geometria, aritmética, astrologia e música), constituiu a base acadêmica da formação universitária durante aproximadamente dez séculos.

A partir do renascimento, um novo valor foi conferido às disciplinas clássicas, e princípios da oratória e da poética gregas foram utilizados para servir de base à construção do discurso artístico. Na música, o primeiro teórico a introduzir o conceito foi Nikolaus Listenius, em seu tratado *Musica* de 1537. A partir daí até o final do séc XVIII os textos de teoria musical que incorporaram conceitos e sistemas retóricos ao estudo da composição proliferaram.

Estes eventos históricos atestam o fato de que o conhecimento retórico fazia parte do dia-a-dia dos compositores do período barroco, afinal a disciplina fazia parte do ensino geral, bem como do específico da composição musical. A este respeito, nos atesta o regente e especialista Nikolaus Harnoncourt:

(...) quase todas as obras musicais de teoria e ensino da primeira metade do século XVIII consagram importantes capítulos à retórica musical, as técnicas da retórica também são aplicadas à música. Dispunham de um repertório de fórmulas fixas (figuras [retórico] musicais) para a representação de paixões

⁵ CANO (2000) p 19 – 22.

*e para os direcionamentos retóricos; de alguma maneira [todo] um vocabulário de possibilidades musicais.*⁶

A grande novidade do pensamento retórico-musical do período barroco é a moção dos **afetos**, ou seja, os sentimentos, sentidos e paixões da alma humana. Seguindo este raciocínio, a arte é tratada como metáfora epistemológica, pois apresenta caracteres parecidos com outras operações culturais encaminhadas a definir fenômenos naturais ou processos lógicos.⁷

Este trabalho com os afetos ou paixões da alma é realizado através de uma complexa teorização realizada por grandes filósofos como Descartes, Bacon, Leibnitz, Spinoza e Hume, baseados em teorias da Grécia antiga reavivadas no renascimento.

A obra que mais influenciou os músicos foi *Les Passions de l'Âme*, de 1649, da autoria de René Descartes. Neste livro, o filósofo aponta os movimentos dos **espíritos animais** como responsáveis pelas percepções, sentimentos e emoções da alma humana.

Segundo o filósofo francês, os espíritos animais movem-se pela corrente sanguínea a partir da glândula pineal, residência da alma. Quando movem-se, os espíritos trazem consigo sangue, líquidos e humores e, dependendo de qual espírito e para qual localidade do corpo vão, despertam uma paixão diferente.⁸

A teorização da moção das paixões tem por objetivo desenvolver o poder da persuasão. German Bazin demonstra como o pensamento do período barroco está impregnado do pensamento retórico e sua obsessão em persuadir:

[...] recentes investigações mostraram que os métodos empregados pelos artistas (plásticos) deste período foram emprestados da técnica da retórica clássica, a qual foi conhecida pelas obras de Cícero, Aristóteles e Quintiliano (...) a tarefa fundamental de um orador, disse Cícero, é a de

⁶ (...) casi todas las obras musicales de teoría y enseñanza de la primera mitad del siglo XVIII consagran importantes capítulos a la retórica musical, las técnicas de la retórica también son aplicadas a la música. Disponían de un repertorio de fórmulas fijas (figuras [retórico] musicales) para la representación de pasiones y para los giros retóricos; de alguna manera [todo] un vocabulário de posibilidades musicales. Harnoncourt (1984) apud CANO (2000) p 27.

⁷ Eco (1985), apud CANO (2000) p 35.

⁸ CANO (2000) p 47.

*instruir, deleitar e comover (docere, delectare et movere): os mesmos termos foram utilizados por Poussin, Bellori e Boileau (...) deste modo, o barroco é uma arte de persuasão (...)*⁹

A representação musical dos afetos dá-se através de uma complexa rede de associação analógica a qual, por meio das características de alguns de seus elementos – desenho melódico, escala, ritmo, estrutura harmônica, tempo, tonalidade, forma, textura instrumental, estilo, etc. – imita-se os movimentos corporais resultantes da ação de um afeto ou paixão da alma.¹⁰

CANO e BARTEL nos apresentam listas exaustivas das figuras retóricas utilizadas pelos compositores do período barroco baseados nos principais tratadistas da época. Inseriremos a seguir alguns exemplos retirados do *Romancero Gitano*, demonstrando assim a presença de tais figuras na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco:



Figura 1 – *passus duriusculus*¹¹

O *passus duriusculus* é uma linha melódica ascendente ou descendente cromaticamente alterada.

⁹ (...) recientes investigaciones han mostrado que los métodos empleados por los artistas (plásticos) de este período, fueran tomados prestados de la técnica de la retórica clásica, La cual fue conocida por las obras de Cicerón, Aristóteles y Quintiliano (...) la tarea fundamental de un orador, dice Cicerón, es la de instruir, deleitar y comover (docere, delectare et movere): los mismos términos fueron usados por Poussin, Bellori y Boileau (...) de este modo, el barroco es una arte de persuasión (...). BASIN (1968) apud CANO (2000) p 26-27.

¹⁰ CANO (2000) p 60.

¹¹ CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 45.



Figura 2 – *Catabasis*¹²

Catabasis – uma passagem musical descendente que expressa imagens ou afetos negativos, descendentes ou de humildade (BARTEL (1997) p.214



Figura 3 - *saltus duriusculus*¹³

O *saltus duriusculus*, um salto dissonante "duro" ou "rude", representa emoções ou paixões violentas. E assim por diante.

A segunda metade do século XVIII trará consigo a iminente decadência da retórica, em favor de um discurso direto e científico, sem lugar para rodeios. O discurso da revolução francesa simplesmente não admite eloquência¹⁴:

Este descrédito é resultado da promoção de um novo valor: a evidência (dos fatos, das ideias, dos sentimentos), que se basta a si mesma e prescindir (ou crê prescindir) da linguagem [...] a retórica, apesar de tolerada (no ensino

¹² CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 6.

¹³ CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 24.

¹⁴ Há, entretanto, textos como o de ASSUNÇÃO (2007), que traz a proposta da retórica como elemento estruturador da forma. Em seu texto, o autor associa as partes da forma sonata (em Beethoven) às partes do *dispositio*: *exórdio, narratio, propositio, confutatio, confirmatio e peroratio*.

*jesuíta), já não é em absoluto uma lógica, mas sim um colorido, um adorno ao qual se observa estreitamente em nome do natural.*¹⁵

Mas o golpe de misericórdia para a retórica na arte será trazido com os novos valores da estética do séc. XIX. "As três grandes qualidades retóricas, *docere, delectare* e *movere*, se veem reduzidas, ao final do séc. XVIII, a *delectare*; ao gozo da obra por ela mesma. Um valor –por demais já conhecido– exerce uma nova hegemonia na arte: a beleza."¹⁶

Essa nova disciplina, a estética, privilegiará, por todo o séc. XIX, uma expressão sentimental espontânea e subjetiva por parte dos compositores e artistas em geral, em detrimento dos afetos barrocos, que consistem em figuras e conceitos racionalizados e objetivos.¹⁷

¹⁵ *Este descrédito es resultado de la promoción de un nuevo valor: la evidencia (de los hechos, de las ideas, de los sentimientos), que se basta a si misma y prescinde (o cree prescindir) del lenguaje [...] la retórica si bien se tolera (en la enseñanza jesuítica), ya no es en absoluto una lógica sino un color, un adorno al que se vigila estrechamente en nombre de lo natural.* BARTHES (1975) apud CANO (2000), p 28

¹⁶ CANO (2000), p 29

¹⁷ Ibid, p 47

1.2 Word-painting

Word-painting é um conceito aparentado à retórica. Achamos, porém, pertinente sua inserção neste capítulo por considerá-lo passível de interpretação mais abrangente - de modo que dê conta de outros recursos extra-disciplinares de elaboração do discurso musical, que veremos a seguir – sugerida pela própria configuração da junção dos dois termos *word* (palavra) e *painting* (pintura), expressão que sugere maior plasticidade e utilização mais genérica quando aplicada à música.

CARTER nos dá a seguinte definição de *word-painting*¹⁸: "O uso de gesto(s) musical(is) em uma obra com um texto real ou implícito a fim de refletir, com frequência de maneira pictórica, o significado real ou figurativo de uma palavra ou frase."

Assim sendo, o termo *word-painting* abrangerá processos de elaboração musical que a codificação restrita proposta pela retórica não dá conta. É o caso das onomatopeias, de ruídos inseridos na música como tiros de canhões ou cantos de aves, imitações poéticas de entidades da natureza, como rios ou vulcões, batalhas, assassinatos, e um número ilimitado de outros. Talvez fosse possível expandir a definição de Carter para as artes gráficas, pois a ilustração musical de quadros, desenhos, gravuras, etc, é também prática bastante comum na música ocidental. Um dos maiores ciclos de composições para violão solo de Castelnuovo-Tedesco (e também de todo o repertório do instrumento) é a obra "24 Caprichos de Goya", inspirada na famosa série de gravuras do grande pintor espanhol. O aprofundamento nesta questão, porém, ultrapassaria em muito o escopo do presente trabalho.

A utilização de alguns dos procedimentos supracitados é bastante antiga e data de fins da Idade Média e princípios do Renascimento, quando temos peças corais em que as vozes imitam, de maneira onomatopeica, sons do campo de batalha, ou da natureza, brigas de vizinhos ou qualquer outra coisa. Do *Romancero Gitano* podemos extrair alguns exemplos bastante diretos, como a imitação onomatopeica de uma figuração rítmica típica das castanholas em *Crótalo*:

¹⁸ *The use of musical gesture(s) in a work with an actual or implied text to reflect, often pictorially, the literal or figurative meaning of a word or phrase.* CARTER (2004).



Figura 4 - *Crótalo*, c. 1 - 2

Ou a figura rítmica "cortante", combinada com o salto e o acorde dissonante para ilustrar o golpe da arma em *Puñal*:

Figura 5 - *Puñal*, c. 9 - 13

No séc. XIX esta arte da "pintura sonora" chegará às últimas conseqüências com o advento do poema sinfônico, uma das mais originais, características e cultivadas formas do romantismo musical. HANSLICK (1854), citando Krüger, em sua obra clássica "Do Belo Musical", escrita no auge do romantismo e da maneira estética e não mais retórica de abordar a música, revela o **dinamismo** como principal atributo e vantagem da arte musical como arte eminentemente narrativa:

Toda a figura plástica – diz ele (Beiträge; 131) – é estática: não proporciona a acção, mas a acção pretérita ou o existente. Portanto, o quadro não diz que Apolo vence, mas mostra o vencedor, o lutador furioso, etc. Em contrapartida, a música acrescenta aos substantivos plásticos estáticos o verbo, a actividade, a agitação interna, e se além reconhecemos como o verdadeiro conteúdo estático – furioso, enamorado –, não menos reconhecemos aqui o verdadeiro conteúdo turbulento – encoleriza-se, ama, ruge, agita-se, assalta.¹⁹

Dinamismo este evidenciado pelo fato de a música ser uma obra de arte no tempo, que questiona o tempo e o espaço e cuja atividade é impossível de ser dissociada dos substantivos plásticos mencionados.

¹⁹ HANSLICK (1854) p 107.

Capítulo 2 – Lorca, a música e as artes, Castelnuovo-Tedesco, a literatura e artes

Federico Garcia Lorca envolveu-se de maneira mais que diletante com vários tipos de artes durante sua prolífica carreira, e não somente com a poesia e o teatro. Sobre o assunto, diz VAQUERO:

As faculdades musicais de Garcia Lorca são amplamente conhecidas. Especialmente dotado para a música, sabe-se que antes de falar já cantarolava árias populares ou podia seguir o ritmo de uma canção. Quando adulto tocou guitarra (...) seu instrumento definitivo como intérprete foi o piano. Tocou pouco em público, mas entre os íntimos era frequente sentar-se ao piano para acompanhar vozes melhor dotadas que a sua ou, mais raramente, para ele mesmo cantar.²⁰

Após o falecimento de seu professor de piano, Antonio Segura, e a subsequente frustração de seus planos de ir a Paris completar seus estudos superiores do instrumento, Lorca envolve-se cada vez mais com a poesia e a intenção de tornar-se um pianista concertista acaba esfriando.

Também são lendários os dons do poeta como conferencista e declamador, tanto das próprias obras como de outros autores, um verdadeiro *showman*, como demonstra GIBSON em vários momentos em sua biografia do artista. Fez também uma série de cenários para peças de teatro e realizou uma série de desenhos por toda sua carreira.

Já Mario Castelnuovo-Tedesco foi, durante toda sua vida, apaixonado por artes e literatura, desde muito jovem estudioso de Shakespeare e admirador das belezas de sua cidade natal, Florença. Estas paixões fazem-se notar por toda sua obra, entre as quais a grande série sinfônica das *Shakespeare Ouvertures*, seus vários ciclos de canções sobre textos do grande poeta inglês, ciclos com textos de Petrarca, Moisés Ibn Ezra e outros poetas. Nutriu também amizade com importantes figuras da poesia e teatro

²⁰ "Las facultades musicales de García Lorca son sobradamente conocidas. Especialmente dotado para la música, se sabe que antes de hablar ya tarareaba aires populares o podía seguir el ritmo de una canción. De mayor tocó la guitarra (...) su instrumento definitivo como intérprete fue el piano. Apenas tocó en público, pero entre sus íntimos era muy frecuente que se sentara al piano para acompañar a otras voces mejor dotadas que la suya o, más raramente, para cantar el mismo." VAQUERO (1997) s/n.

contemporâneos, como Gabriele D'annunzio. O compositor também falava oito idiomas, viajou por toda a Europa durante sua vida, e sua paixão na maturidade foi Proust.

2.1 Castelnuovo-Tedesco, a literatura e as artes

A paixão de Mario Castelnuovo-Tedesco pela literatura e pelas artes reflete-se, em sua obra para violão, em dois de seus maiores ciclos de composições para o instrumento: *Platero y yo*, para narrador e violão, e os *24 Caprichos de Goya*, para violão solo. Teceremos considerações sobre ambas as obras por utilizarem muitos dos procedimentos composicionais referidos neste trabalho.

Platero y yo abre, como o *Romancero Gitano*, primeira composição original para violão e coro, um precedente histórico por se tratar da primeira obra originalmente concebida para a formação violão e narrador.

Nesta obra Castelnuovo-Tedesco musica 28 dos 138 textos em prosa poética do importantíssimo livro homônimo de Juan Ramón Jiménez, laureado com o prêmio Nobel de 1954. Sua temática gira em torno da amizade de um homem e seu burro, no qual projeta uma complexa gama de sentimentos, impressões e valores:

Embora *Platero y yo* seja considerado com frequência um livro para crianças, na realidade é um compêndio das vivências poéticas de um adulto extremamente sensível, que não perdeu o contato com a pureza da infância e que exalta a vida acima do sofrimento, das misérias morais, da ruína de um povoado. É, pois, um canto aos valores humanos, com confiança na redenção.²¹

²¹ PÉREZ, apud JIMÉNEZ (2010) p. XVI.

É exemplar a sensibilidade com que Castelnuovo-Tedesco traduz em sons as atmosferas evocadas pelo poeta espanhol, às vezes de maneira sutil, como em *La Tisica*, onde as dissonâncias e silêncios ilustram a maneira insegura de caminhar e a melancolia da pobre menina doente:

Estaba derecha en una triste silla,
She was sitting up straight in a poor, mean chair, her

The musical score consists of a single staff in G major. It begins with a melodic phrase in the right hand, followed by a rest in the left hand. The melody then continues with a series of notes, including a sharp sign above a note, and ends with a final note. Dynamic markings include *pp* and *p*.

Figura 6 – *La Tisica*, c. 5 - 8

Em seguida, a harmonia alegre e brilhante, e o ritmo de dança quando Platero carrega-a pelo povoado:

sar. *pass.* Iba Platero despacio, como sabiendo que lle-
Platero walked slowly, as if knowing that he was

vaba encima un frágil lirio de cristal fino.
carrying a fragile lily of fine crystal.

The musical score consists of two staves in G major. The top staff features a rhythmic accompaniment with chords and a melodic line. The bottom staff features a similar rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p espr.*

Figura 7 - *La Tisica*, c. 57 - 64

Em outros momentos, as ilustrações do compositor são mais diretas, como no onomatopeico início de *Platero*, que imita o trote do protagonista:



Figura 8 – *Platero*, c. 1 - 2

Já nos *Caprichos de Goya*, Castelnuovo-Tedesco traduz em música 24 das 80 gravuras da série *Los Caprichos* do grande pintor espanhol. A própria prosódia do título de cada gravura parece sugerir o motivo que será trabalhado na peça musical, pois o título vem escrito abaixo da música:



Figura 9 – *Francisco Goya*, c. 1 - 2

Em anúncio no jornal *Diário de Madri*, Goya explica suas intenções para com a publicação dos *Caprichos*:

O autor está persuadido de que a censura dos erros e vícios humanos pode ser objeto também da pintura assim como da prosa e da poesia, embora, em geral, a crítica seja considerada assunto exclusivo da literatura. Escolheu como temas de sua obra, entre as muitas insensatezes e desacertos que são

comuns em toda sociedade civilizada, e entre os preconceitos e as práticas enganosas vulgares autorizadas pelos costumes a que a ignorância e o egoísmo tornaram comuns, os temas que acreditou serem mais aptos a servirem de material para a sátira e que, ao mesmo tempo, estimularam a fantasia do artista.²²

O próprio Goya elaborou um pequeno texto explicativo para cada uma das gravuras dos caprichos, obras altamente críticas da sociedade espanhola contemporânea. Estes textos autógrafos encontram-se no Museu do Prado. Em *Tal Para Qual*, por exemplo, gravura que mostra um militar de baixa patente seduzindo uma nobre por puro interesse enquanto duas idosas fofocam ao fundo, o pintor esclarece: "Questiona-se muitas vezes se os homens são piores que as mulheres, ou o contrário. Os vícios de uns e outros provêm da má educação. Onde quer que os homens sejam perversos, as mulheres também o serão. Tão boa cabeça tem a senhorita que se representa na estampa quanto o dândi que com ela flerta: quanto às velhas, tão infame é uma quanto a outra."²³

²² HUGHES (2007) p. 219.

²³ *Muchas veces se ha dispuesto si los hombres son peores que las mujeres, o lo contrario. Los vicios de unos y otros vienen de la mala educación. Donde quiera que los hombres sean perversos, las mujeres lo serán también. Tan buena cabeza tiene la señorita que se representa en la estampa como el pisaverde que la está dando conversación: y en cuanto a las viejas, tan infame es la una como la otra. – Museo del Prado.*



Tal para qual.

Figura 10 – *Tal Para Qual*²⁴

²⁴ Museo del Prado.

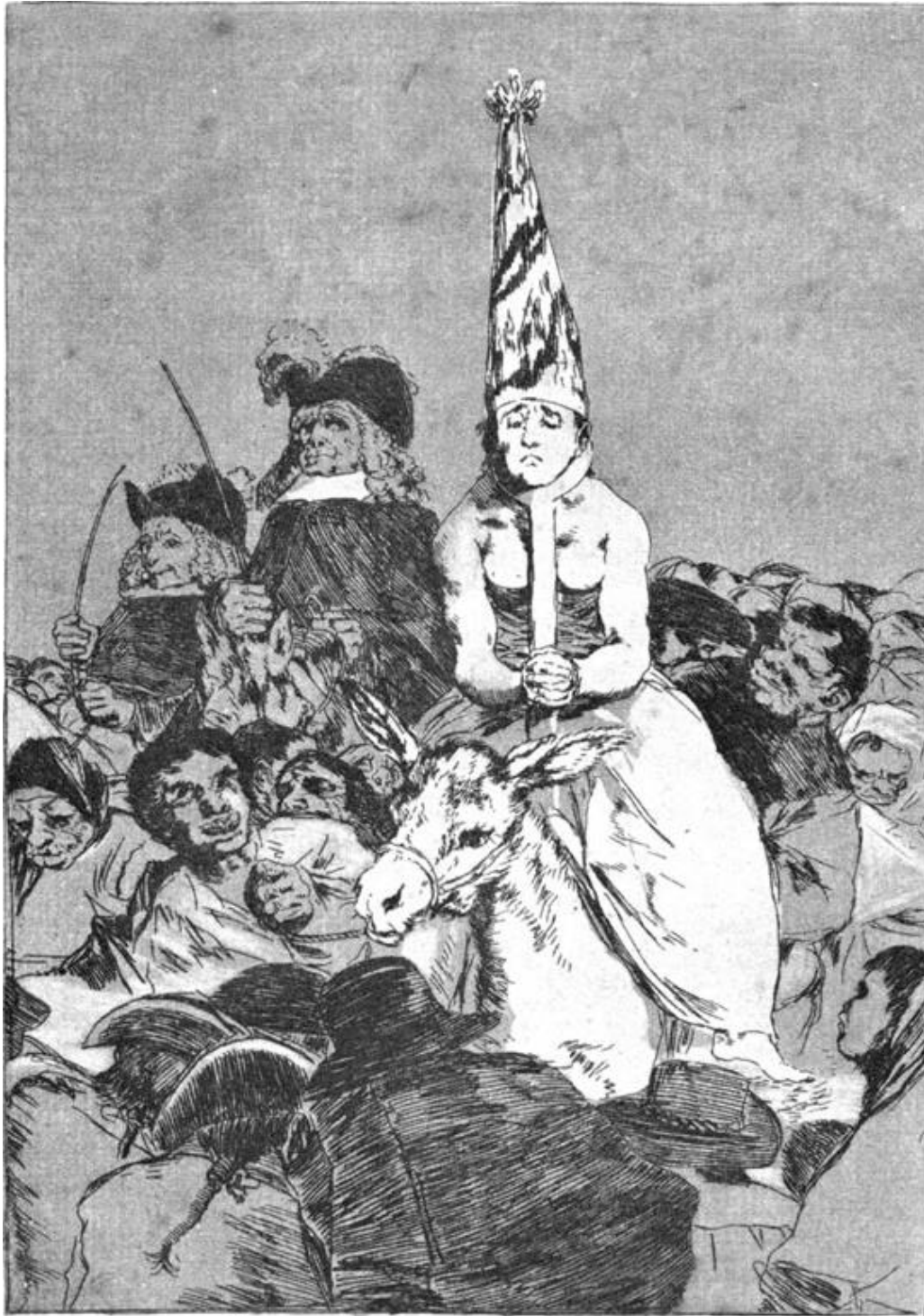
A música de Castelnuovo-Tedesco para este capricho é um dramático fandango em sol menor com intervenções de episódios lentos e modulantes. Marcados *espr. e con falsa sentimentalità*, esses episódios são dotados de imensa carga irônica.



Figura 11 – *Tal Para Qual*, c. 49 - 50

Em outra gravura, *No Hubo Remedio*, Goya retrata uma mulher inocente sendo publicamente humilhada e torturada pela inquisição. A explicação do pintor é a seguinte: "A esta Santa Señora perseguem de muerte! Depois de descrever sua vida, exibem-na em triunfo. Tudo sem merecer, e se fazem-no para desonrá-la, é tempo perdido. Ninguém pode envergonhar quem não tem vergonha."²⁵

²⁵ A esta Santa Señora la persiguen de muerte! después de escribirla la vida la sacan en triunfo. Todo se lo merece, y si lo hacen por afrentarla, es tiempo perdido. Nadie puede avergonzar a quien no tiene vergüenza. – Ibid.



No hubo remedio.

Figura 12 – *No Hubo Remedio.*²⁶

²⁶ Ibid.

É pungente a ironia evocada por Castelnuovo-Tedesco ao escrever uma passacalha sobre o famoso tema gregoriano do *Dies Irae*:

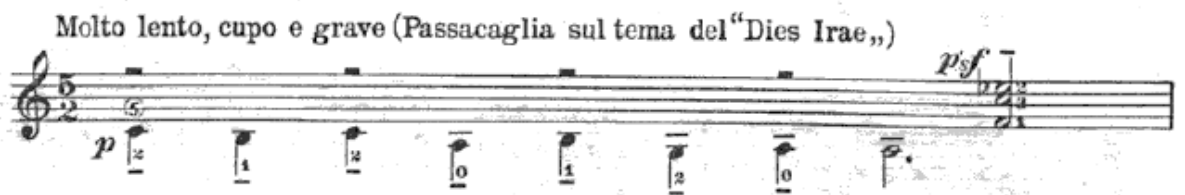


Figura 13 – *No Hubo Remedio*, c. 1.

2.2 Lorca, a música e as artes

Apesar de primordialmente poeta e dramaturgo, Federico García Lorca envolveu-se, durante sua vida, com muitos outros tipos de arte, principalmente a música e o desenho.

Alguns de seus desenhos²⁷ e ilustrações foram publicados ou expostos, outros foram enviados em cartas a amigos ou foram concebidos como indicações de cenografia e vestuário para suas peças. Várias destas ilustrações foram elogiadas por seu exigente "ex-amigo" Salvador Dalí, e muitas contêm como temas centrais as obsessões do universo de Lorca: os ciganos, a Espanha e a guitarra.



Figura 14 *Payaso Con Guitarra* (Lorca).

²⁷ Comumente referidos com o termo genérico *dibujo* na literatura.



Figura 15 - *Portrait of Federico Garcia Lorca* (Dalí)

No que concerne à música, as maiores contribuições de Lorca são seus arranjos de canções populares, profundamente influenciados por seu grande amigo e mentor Manuel de Falla, algumas músicas de cena para suas peças e suas gravações das canções.

Em 1931 Lorca gravou ao piano, juntamente com a *cantaora* e *bailaora* Encarnación Lopez Júlvez, mais conhecida como "La Argentinita"²⁸, sua *colección de canciones populares españolas*. São, ao todo, 12 canções gravadas em 5 lps de 78 rotações, mais tarde compilados em um único LP de 33 rpm e lançado em cd em 1994.²⁹

La Argentinita foi uma dançarina e empreendedora bastante ativa em sua época, e criou diversas companhias de dança, participado da estreia de peças de Lorca e realizado montagens efusivamente elogiadas de balés de Manuel de Falla.

²⁸ O trabalho e o relacionamento de amizade entre Lorca e La Argentinita foram muito prolíficos e datam de muito antes. Segundo GIBSON, os arranjos das *canciones* foram feitos pensando nela, que também foi dedicatária do *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*, grande mecenas das artes na Espanha de princípios do séc XX e morto enfrentando um touro na arena.

²⁹ As gravações estão disponíveis em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLZkvf3oN7eA7ihBZDJxxEde2MGZu9ZKq3>. Acessado em 22/11/2014 às 11:33 hs.

Esse disco contém um encarte de 17 páginas com três textos dos importantes folcloristas e musicólogos espanhóis Pedro Vaquero, Federico de Onis e Adolfo Salazar, relacionando García Lorca com a música, principalmente como pianista, poeta e arranjador. Contém também informações preciosas sobre a relação de Lorca com a guitarra, sobre a qual dissertaremos mais adiante em capítulo próprio.

Em seu texto, Vaquero disserta sobre o grande sucesso destas gravações: "Os discos tiveram um grande êxito de público e de crítica, e La Argentinita interpretou essas canções, a partir de então, na maioria de seus espetáculos, o que contribuiu decisivamente à sua popularização."³⁰

A música teve presença marcante por toda a vida do poeta, desde a infância:

*É na época da infância, vivida em um meio rural e em um ambiente familiar que a música, tanto a popular quanto a culta, tem uma presença notável. Em sua família paterna, os Garcia, houve vários músicos aficionados. Sua mãe era grande amante da música clássica e inculcou esta inclinação a todos os seus filhos.*³¹

Mas foi a música mais genuinamente popular, aquela cantada pelas serventes e criadas das ricas mansões da família Garcia Lorca a que influenciaria Federico de maneira mais decisiva:

*...são as pobres mulheres que dão aos filhos este pão melancólico e são elas que levam-no às casas ricas. A criança rica é ninada pela mulher pobre, que lhe dá ao mesmo tempo, em seu cândido leite silvestre, a medula do país.*³²

Durante a adolescência em Granada, Federico e seus irmãos estudam piano sistematicamente com bons professores na cidade grande. É nessa época que o professor de Federico, Antonio Segura, recomenda a seus pais que lhe enviem a Paris para ampliar seus estudos. Segura, porém, falece em 1917, quando o futuro poeta contava 19

³⁰"Los discos tuvieron un gran éxito de público y de crítica, y la Argentinita interpretó estas canciones a partir de entonces en la mayoría de sus espectáculos, lo que contribuyó decisivamente a su popularización VAQUERO (1994), s.n.

³¹ *Es la época de la niñez, vivida en un medio rural y en un ambiente familiar en que la música, tanto la popular como la culta, tiene una presencia notable. En su familia paterna, los García, había habido varios músicos aficionados. Su madre era gran amante de La música clásica e inculcó esta inclinación a todos sus hijos.*Ibid

³² "...son las pobres mujeres las que dan a los hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da el mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país". LORCA, apud VAQUERO (1994), s.n.

anos, e este fato esfria o assunto. Segundo Francisco García Lorca, irmão mais novo do poeta, sua vocação musical estava muito acima da literária.³³

Mencionemos aqui também a grande influência da obra e da pessoa de Manuel de Falla sobre o poeta a partir de seus primeiros anos de adulto. Foi sob a influência do nacionalismo exacerbado de Falla que Lorca reencontra o amor pela música popular espanhola e juntos organizam, em 1922, o famoso *concurso del cante jondo*, de amplas repercussões na vida de ambos. Sua profunda amizade se estenderá por toda a vida de García Lorca.

³³ VAQUERO (1994) s.n.

2.2.1 Lorca e a guitarra

A guitarra é um dos elementos que se apresentam com mais constância na obra de García Lorca, de maneira obsessiva. É quase como um ícone representativo da identidade de seu povo, algo que está sempre lá, indissociável da Andaluzia e dos andaluzes.

Há vários poemas de sua autoria homenageando o instrumento, como, por exemplo, *las seis cuerdas*, do *Poema del Cante Jondo*:

*La guitarra
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas
se escapa por su boca
redonda.
Y como la tarántula,
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.*

A guitarra
faz chorar os sonhos
O soluço das almas
perdidas
se escapa por sua boca
redonda
E como a tarântula,
tece uma grande estrela
para caçar suspiros,
que flutuam em sua negra
cisterna de madeira

"La guitarra", do mesmo livro:

*Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh, guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.*

Começa o canto
da guitarra
Rompem-se as taças
da madrugada
Começa o canto
da guitarra
É inútil calá-la.
É impossível
calá-la.
Chora monótona
como chora a água,
como chora o vento
sobre a nevada.
É impossível
calá-la
Chora por coisas
distantes.
Areia do Sul, quente
que pede camélias brancas.
Chora flecha sem alvo,
a tarde sem manhã,
e o primeiro pássaro morto
sobre a rama.
Oh guitarra!
Coração ferido de morte
por cinco espadas.

E "*adivinanza de la guitarra*", também do *Poema del Cante Jondo*:

*En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.*

*Tres de carne
y tres de plata.*

*Los sueños de ayer las buscan,
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!*

Na redonda
encruzilhada,
seis donzelas
bailam.

Três de carne
e três de prata.

Buscam-nas os sonhos de ontem,
porém as tem abraçadas
um Polifemo de ouro.
A guitarra!

A guitarra é responsável pela ambientação sonora de toda a obra de Lorca. Quase podemos ouvir seu pranto acompanhando os passos monótonos da morte ao ler poemas como *memento*, em uma verdadeira evocação do *cante jondo*.

*Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.*

*Cuando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.*

*Cuando yo me muera,
enterradme, si queréis,
en una veleta.
¡Cuando yo me muera!*

Quando eu morrer,
Enterra-me com minha guitarra
Sob a arena.

Quando eu morrer,
Entre as laranjas
E a hortelã.

Quando eu morrer,
Enterra-me, se quiseres,
Em um cata-vento.
Quando eu morrer!

Neste fragmento da *Conferencia de el Cante Jondo*, fica patente a importância do resgate do nacional e do popular para o poeta, e a guitarra como emblema do genuinamente espanhol:

*A guitarra comenta mas também cria... Não cabem dúvidas no fato de que a guitarra construiu o cante jondo. Ela lavrou, aprofundou, a obscura massa oriental, judaica e árabe antiquíssima, porém por isso balbuciante. A guitarra ocidentalizou o canto e fez a beleza sem par e a beleza positiva do drama andaluz. Oriente e ocidente em luta, que fazem da Bética uma ilha da cultura.*³⁴

É símbolo da revolta do oprimido que não pode falar e não pode calar-se, de sua voz que ecoa do além-túmulo. Mesmo que calem-se as vozes das pessoas, é inútil, é impossível calar a guitarra. García Lorca tornou-se o símbolo por excelência da luta contra a opressão do regime fascista. Brutalmente assassinado por soldados do general Franco, sua obra, como os acordes da guitarra, ecoou para sempre, transformando-o em mártir. Procuraremos demonstrar, no decorrer deste trabalho, como esta poesia está permeada de símbolos desta luta, e como o entendimento desta simbologia é decisivo na elaboração de uma interpretação condizente com a música de Castelnuovo-Tedesco. Corroboramos nossa teoria o fato do compositor ser um judeu vivendo na Itália durante o período extremamente tenso do entre guerras. Ele conseguiu fugir para os Estados Unidos no último momento, com grande sorte e a ajuda de amigos, principalmente o violinista Jascha Heifetz. Juntam-se, então, dois símbolos da luta contra o regime totalitário, compositor e poeta, na elaboração de nosso *Romancero Gitano*, para guitarra e coro.

³⁴ *La guitarra comenta pero también crea... Lo que no cabe duda es que la guitarra ha construido el cante jondo. Ha labrado, profundizado, la oscura masa oriental, judia y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el canto e ha echo belleza sin par y belleza positiva del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna, que hacen de Bética una isla de la cultura.* LORCA (1968), p. 1541.

Capítulo 3 - Análises

Para a realização de nossas análises, utilizamos como referencial teórico o trabalho de PICCHI, segundo o qual

"Quando se faz referência a análises, aqui se quer dizer a decupação em partes, o estudar em minúcia, o desvendar das construções, estruturações, elementos, materiais, pensamentos. Enfim, descobertas; pois analisar é um grande processo de descobertas."³⁵

É neste sentido que enxergamos a análise musical como processo imprescindível para a elaboração de uma interpretação convincente e que faça jus à obra a ser interpretada, qualquer que seja. A análise, em música, é fundamental para que a obra seja compreendida em todos os seus aspectos construtivos, desde os mais básicos como direcionamento, contrastes, interrupções, clímaxes e anticlimaxes, estruturas formais, contexto histórico, até elementos mais sutis, como ornamentações, consulta aos manuscritos, comparações de edições, de diferentes gravações. A lista é infinita e este assunto já foi bastante discutido em outros textos, além de fugir do escopo de nosso trabalho, por isso não nos alongaremos aqui.

As análises serão divididas em visão geral, aspectos formais e harmônicos e leituras poéticas.

Em visão geral fazemos o levantamento do caráter de cada um dos andamentos, analisando o ambiente retórico de cada um deles e relacionando estes aspectos com as leituras poéticas. Esta visão é sempre fortemente apoiada nas inúmeras indicações feitas na partitura por Mario Castelnuovo-Tedesco, que comumente nos dão ideias bastante específicas das atmosferas evocadas pelo compositor. Algumas considerações históricas, técnicas e biográficas são feitas aqui quando necessário.

Com aspectos formais e harmônicos, buscamos mapear a coerência estrutural da obra através de breves análises técnicas destes aspectos.

³⁵ PICCHI (2010), p. 3

Quanto às leituras poéticas, seria impossível, além de presunçoso, querer realizar uma leitura dos textos de um poeta da estatura de Lorca (ou de qualquer outro na verdade) que esgotasse estes textos, revelasse tudo que há sobre eles ou "o que o poeta quis dizer". Nossa intenção neste capítulo é antes propor uma leitura que nos auxilie na interação retórica da música com o texto, a fim de realizar uma interpretação coerente e fundamentada da obra, baseada no contexto histórico e estético de poeta e compositor.

Além das anteriormente referidas *Canciones Populares Españolas*, o trabalho de Lorca como pesquisador musical reflete-se em dois importantes textos sobre o *cante jondo*, corruptela de *cante hondo*, ou canto fundo, profundo. São eles *Conferencias – el Cante Jondo* e *Arquitectura del Cante Jondo*. Nestes textos, o poeta disserta sobre vários aspectos deste canto que seria a "... alma da nossa alma... estes canais líricos por onde se escapam todas as dores e os gestos rituais da raça".³⁶ O *cante jondo* seria a verdadeira voz do povo andaluz, trazido pelo povo cigano que, "... chegando à nossa Andaluzia, uniram os velhíssimos elementos nativos com o velhíssimo que eles traziam e deram as formas definitivas ao que hoje chamamos *cante jondo*".³⁷

Na conferência, Lorca disserta sobre aspectos históricos e técnicos do *cante jondo*, tendo Manuel de Falla e seu professor Felipe Pedrell como principais referências. Digressa sobre a grande influência do *cante jondo* na música nacionalista russa, sobretudo de Glinka, e principalmente na obra de Claude Debussy, um dos nomes de maior relevo na composição musical da época. Disserta, a seguir, sobre os aspectos poéticos dos textos cantados no *cante jondo*, escritos por "... o poeta anônimo do povo (que) extrai em três ou quatro versos toda a rara complexidade dos mais altos momentos sentimentais na vida do homem"³⁸, da importância do popular na confecção de tais versos. Termina fazendo menção a alguns dos mais importantes *cantaores* de seu tempo.

Este interesse pelo *cante jondo* fundamenta o fato de Lorca ter escrito seu próprio livro de poemas para serem musicados e executados segundo esse peculiar estilo musical, o *Poema del Cante Jondo*, livro do qual Castelnuovo-Tedesco retirou os textos

³⁶ "... alma de nuestra alma... estos cauces liricos por donde se escapan todos los dolores y los gestos rituarios de la raza." LORCA (1968), p. 1516

³⁷ "... llegando a nuestra Andalucia, unieron los viejissimos elementos nativos com el viejissimo que ellos traian y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos "cante jondo." Ibid.

³⁸ "... el anonimo poeta de pueblo (que) extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre". Ibid.

para a obra musical ora abordada, não sendo este seu homônimo *Romancero Gitano*, como seria de se esperar.

3.1 *Balladilla de los tres rios*

3.1.1 Visão geral

A primeira indicação na partitura é "*fluent (like rushing waves)*", e nos indica mais o caráter que o andamento do movimento, uma alegoria que remete ao texto, que fala sobre o rio Guadalquivir, o maior rio da Andaluzia. Os exemplos de figuras rápidas e fluidas, comumente em semicolcheias utilizados para sugerir movimento de águas abundam no repertório universal da música.

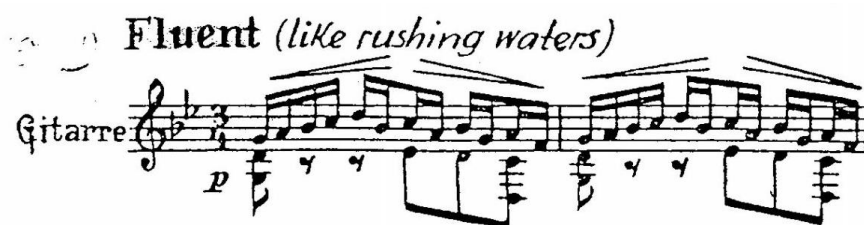


Figura 16 – *Balladilla de los tres rios*, c. 1 - 2³⁹

É característica da *Balladilla* a alternância das fórmulas de compasso de 6/8 e 3/4, recurso este herdado da música flamenca, como nos explica Miguel Ángel Berlanga, em seu artigo "*La originalidad musical del flamenco: el compás*":

Em flamenco, não falamos de "compasso de 3/4, de 2/4..., e sim de compasso de seguidilha, compasso de tango, de soleá... Assim como o compasso em sentido acadêmico (o que se compreende entre duas linhas verticais divisórias de um pentagrama) podemos identificá-lo grosso modo como célula rítmica, o compasso em sentido flamenco pode associar-se com ciclos rítmicos. Com efeito: em um pentagrama os compassos flamencos podem ser representados por meio de vários compassos unidos: o compasso flamenco mais característico, que é o de 12 (um ciclo irregular) pode ser representado através da alternância de dois compassos: 6/8 e 3/4 ⁴⁰

³⁹ CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 2.

⁴⁰ *En flamenco no hablamos de 'compás de 3/4', de '2/4'..., sino de compás de seguiriya, compás de tango, de soleá... Así como el compás en sentido académico (lo comprendido entre dos líneas divisorias verticales de un pentagrama) podemos identificarlo grosso modo con célula rítmica, el compás en*

Após uma breve introdução da guitarra solo (as introduções, como os *postludes*, serão constantes em praticamente todos os movimentos, e serão discutidos caso a caso), em semicolcheias, com indicações de *crescendo* e *diminuendo* em todos os compassos (dinâmica ondulante), entra o coro no c. 8, *p dolce*, com figuras que oscilam entre colcheias e semínimas pontuadas. Esta figuração, mais lenta em comparação às semicolcheias do instrumento solista, nos dá uma sugestão a respeito do andamento. Se as semicolcheias da guitarra forem executadas muito lentamente, o *cantabile* do coro se perde e a música fica arrastada. A própria figura da semicolcheia também já nos sugere uma certa agilidade, mais ainda unida à indicação de fluência do compositor.

The image shows a musical score for the piece 'Balladilla'. It features two main parts: a vocal line and a guitar line. The vocal line is written in 6/8 time and consists of two staves. The lyrics are 'EL RIO GUA - DAL - QUI -'. The guitar line is written in 3/4 time and consists of two staves. The score includes dynamic markings such as 'p dolce' and 'dolce'. The guitar part is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 17 - Entrada do coro em imitação + superposição métrica: 6/8 do coro sobre 3/4 da guitarra. *Balladilla*, c. 7 – 8.

Cada estrofe do poema é interrompida por um "suspiro", uma espécie de refrão, nos quais alternam-se os versos "Ay, amor que se fue y no vino!" e "Ay, amor que se fue por el ayre." A maneira elaborada por Castelnuovo-Tedesco para ilustrar estes suspiros musicalmente foi uma interrupção do fluxo musical: marcado *meno mosso appassionato* na partitura, o coro sustenta um acorde em *bocca chiusa*, a guitarra faz o mesmo com um acorde em rasgueado, e uma voz solista (este suspiro ocorre 6 vezes no poema e na

sentido flamenco puede asociarse con ciclo rítmico. En efecto: en un pentagrama los compases flamencos pueden representarse por medio de varios compases unidos: el compás flamenco más característico, que es el de 12 (un ciclo irregular), se suele representar a través de la alternancia de dos compases: 6/8 y 3/4. BERLANGA (2014) p. 7.

música, nesta última sempre repetido duas vezes). Nas quarta e quinta vezes o fluxo musical não é interrompido, e o solo é superposto a outro material, o que contribui para a unidade da *Balladilla*) que executa o suspiro com figuras melismáticas, marcado *apassionato*.

The image shows a musical score for a piece titled "suspiro" from "Balladilla", measures 17-19. The score is written for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Guitar. The tempo is marked "Meno mosso" and the mood is "apassionato". The lyrics are "¡AY, A-MOR QUÈ SE FUÈ Y NŌ VI - - NŌ!". The guitar part includes "Rasgueado" markings. The score features various musical notations such as triplets, quintuplets, and melismas.

Figura 18 – "suspiro". *Balladilla*, c. 17 – 19.

No c. 44, temos um novo material, marcado *mosso ed arioso (like a sailor song)*, com o coro marcado *mp espr.* e a guitarra *p dolce e armonioso*, marcando um expressivo contraste.

Mosso ed arioso
(like a sailor song)

mp espr.

S. PA-RA LOS BAR-COS DE VE - LA SE -

A. PA-RA LOS BAR-COS DE VE - LA SE -

T. *p*

B. *mp*
Hm

W dolce e armonioso

Figura 19 – "Sailor song". *Balladilla*, c. 44 – 45.

Outra seção contrastante é apresentada a partir do c. 60, *mosso (ma un poco maestoso)* e que também possui uma peculiaridade na articulação das primeiras notas do coro, que são *staccati*, seguindo com fluidez o ritmo da fala da palavra "Guadalquivir".

Mosso (ma un poco maestoso)

S. *mf*
GUA-DAL-QUI-VIR,

A. *mf*
GUA-DAL-QUI-VIR,

T. *mf*
GUA-DAL-QUI-VIR,

B. *mf*
GUA-DAL-QUI-VIR,

mp

Figura 20 – Figuração em *staccato*, acompanhando prosodicamente a palavra "Guadalquivir". *Balladilla*, c. 60 – 62.

No c. 78, o suspiro é superposto a este material. A seguir, no c. 82, *subito mosso*, temos uma densificação do material anterior. A mesma superposição ocorre no c. 88 (*um poco meno, ma sempre agitato*), e que nos leva ao ponto culminante do movimento, no c. 96, que também é a coda da *Balladilla*, com material derivado daquele apresentado no c. 60, superposto ao material da introdução da guitarra. No compasso 102, a densidade da textura vai arrefecendo, com as últimas aparições do suspiro, marcado *un poco meno mosso, allargando, sempre più, dinâmica p espr. e decrescendo*. Seguido a um acorde sustentado, temos o *postlude* da guitarra solo, *tempo primo (fluent)*, com o mesmo material da introdução.

3.1.2 Aspectos formais e harmônicos

Este movimento começa e termina na tonalidade de sol menor (termina com sétima menor) com o mesmo material sem transposição, o que sugere uma ciclicidade de tratamento e exclui uma concepção desenvolvimentista, ao modo de uma sonata, com tensão e resolução de materiais, exposição e desenvolvimento de motivos. O compositor parece estar mais interessado em ilustrar musicalmente a atmosfera retórico-simbólica de cada uma das estrofes individualmente. O material que sempre retorna é o "suspiro", que pode ser encarado como uma espécie de refrão, e fornece unidade ao movimento.

Temos assim uma forma - (intro – sol menor) – A (sol menor) – B (ré menor) – A' (sol menor) – B' (sol frígio) – C (dó maior) – B'' (sol lócrio) – D (sol maior) – B''' (sol menor) – D' (sol menor, passando por dó menor e mi maior) – B'''' (sol menor, passando mi bemol maior) – (*postlude* – sol menor). Graças ao "refrão", seção B e suas variações, este movimento pode ser encarado como aparentado ao rondó.

A harmonia volta constantemente à tonalidade "nostálgica" de sol menor, vagueando, porém, a outros tons aparentados. É notável aqui a primeira aparição do modo frígio, o modo "oficial" da música flamenca, que voltará em praticamente todos os outros movimentos.

3.1.3 Leitura poética

Balladilla de los tres rios

*El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.*

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

*El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre.*

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*

*Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.*

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

*Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.*

Baladinha dos três rios

O rio Guadalquivir
Vai entre laranjais e oliveiras
Os dos rios de Granada
Baixam da neve ao trigo

Ai amor,
Que se foi e não veio!

O rio Guadalquivir
Tem as barbas granadas.
Os dois rios de Granada,
Um é pranto, o outro sangue.

Ai, amor
Que se foi pelo ar!

Para os barcos de vela
Sevilha tem um caminho;
Pela água de Granada
Somente remam os suspiros.

Ai, amor
Que se foi e não veio!

Guadalquivir, alta torre
E vento nos laranjais.
Dauro e Genil, torrezinhas
Mortas sobre as estanques.

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*

*¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!*

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

*Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.*

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*

Ai, amor
Que se foi pelo ar!

Quem diria que a água leva
Um fogo-fátuo de gritos!

Ai, amor
Que se foi e não veio!

Leva flor de laranjeira, leva olivas,
Andaluzia, a teus mares.

Ai, amor
Que se foi pelo ar!

A *Balladilla de los tres rios* representa a abertura geográfica e temática do *Poema del Cante Jondo*, ornamentada com um enfoque nítido de poesia popular de influência romântica. Assim sendo, o tema central desta composição é a descrição topográfica da Andaluzia, desde *Sierra Nevada* até a desembocadura do rio Guadalquivir o qual, junto com seus dois afluentes Dauro e Genil, demarcam os limites da Andaluzia.⁴¹

⁴¹ CONDE (2001).

3.2 La Guitarra

3.2.1 Visão geral

Inicia-se com uma introdução solo da guitarra, *andantino dolce*, com uma figura escalar descendente em blocos de acordes. Retoricamente, as figuras descendentes sempre foram associadas à dor, queda, decadência, e o texto, que disserta sobre o canto da guitarra, que é impossível calá-lo, é inútil calá-lo, remete-se a estes afetos. Há outro elemento, porém, que contrapõe-se a este: a tonalidade de lá maior em que está escrita a peça. Em contradição aos elementos retórico e textual descritos, o modo maior é, tradicionalmente, associado à alegria, virilidade e ascensão, em contraposição a outros elementos lânguidos do texto (chora monótona, como chora a água, como chora o vento). Uma possível leitura desta escrita poderia remeter-se à ideia de ironia.



Figura 21 – *La Guitarra*, c. 1 – 3.⁴⁰

O coro entra exatamente na segunda metade do c. 10, com figuras simples de colcheias e semínimas em textura imitativa, sobre o mesmo material da guitarra apresentado na introdução. A partir do c. 25, temos um novo material, *un poco più mosso*: sobre um tremolo da guitarra, marcado *monotono*, um movimento escalar cromático ascendente, cantado primeiro pelos homens e imitado pelas mulheres, ilustra o supracitado choro monótono da guitarra de maneira bastante direta.

⁴² CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 12

(Un poco più mosso)

T. 8 LLO - RA MO - NO-TO-NA, — CO-MO LIO - RA EL A - GUA, —

B. LLO - RA MO - NO-TO-NA, — CO-MO LIO - RA EL A - GUA, —

p *monotonO*

Figura 22 – "Chora monótona". *La Guitarra*, c. 25 – 28.

No c. 39, inicia-se, no coro, um processo de rarefação textural, iniciado por escalas descendentes nas vozes, ilustrando as palavras *es inutil callarla, es imposible callarla*. A guitarra, porém, prossegue com uma escrita repleta de informação, com material modulante derivado da introdução e do tremolo, desta vez em oitavas, e com a dinâmica também oscilando entre crescendos e diminuendos. No compasso 55, a escrita se estabiliza em uma textura cordal mais brilhante, ilustrando as palavras *arena del sur, caliente*, que também é o ponto culminante do movimento, e alternando os modos maior e menor.

S. SUR CA - LIEN - - - TE GUE PI - DE CA - -

A. NA DEL SUR, A - - RE - - -

F. A - RE - NA DEL SUR CA - LIEN - - -

B. NA DEL SUR, A - - RE - - -

p. esp. *più p.*

Figura 23 - Ponto culminante / textura cordal. *La Guitarra*, c. 55 – 58.

A guitarra procede com figuras nos contratempos dos compassos. Em 66, retorno do tremolo da guitarra, desta vez com uma textura cordal diatônica. De 71 a 73, *più lento e molto espr.* no coro, a guitarra apenas pontuando o primeiro tempo de cada compasso com acordes e, em 74, *a tempo*, a guitarra apresenta novamente o tremolo, desta vez transposto uma quinta abaixo, para terminar na coda, c. 78, *subito mosso e agitato (quasi recitativo)*, os últimos 5 compassos do coro sendo *a cappella*. O movimento harmônico do tremolo apresenta um deslocamento da polaridade, de lá maior no início para ré maior no fim e, a partir de 83, o postlude, que apresenta o mesmo material da introdução, desta vez na tonalidade de ré maior.

3.2.2 Aspectos formais e harmônicos

Este movimento está concebido em uma forma sonata. Temos um tema A no tom de lá maior, apresentado na introdução da guitarra e na primeira entrada do coro, no c. 10. Uma passagem modulante em 16 e 17 nos leva a dó maior, que nos conduz ao tema B, em lá menor, c. 25 (tremolo, fig. 10). O c. 42 elide o final do tema B (final da exposição, portanto) com o início do desenvolvimento, que apresenta uma mistura dos materiais apresentados e modulações mais distantes típica desta seção, e conduz ao ponto culminante, c. 57, próximo ao centro do movimento.

No c. 74, temos a reapresentação de B, desta vez transposto para ré menor e, finalmente, no postlude, c. 83, tema A em ré maior, apresentando a resolução formal. É bastante importante frisar, no contexto do *Romancero*, a ocorrência da harmonia frigia, característica da música espanhola e já discutida neste trabalho, desta vez polarizada em lá (lá frígio).

3.2.3 Leitura poética

La guitarra

*Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh, guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.*

A guitarra

Começa o pranto
da guitarra.
Rompem-se as taças
da madrugada.
Começa o canto
da guitarra.
É inútil calá-la.
É impossível
calá-la.
Chora monótona
como chora a água,
como chora o vento
sobre a nevada.
É impossível
calá-la.
Chora por coisas
distantes.
Areia do Sul quente
que pede camélias brancas.
Chora flecha sem alvo,
a tarde sem manhã,
e o primeiro pássaro morto
sobre o ramo.
Oh guitarra!
Coração malferido
por cinco espadas.

La Guitarra é o segundo poema de um grupo de sete intitulado *Poema de la Siguiriya Gitana*, dedicado a Carlos Morla Vicuña. Os poemas são *Paisaje*, *La Guitarra*, *El Grito*, *El Silencio*, *El Paso de la Siguiriya*, *Después de Pasar* e *Y Después*.

Em *Arquitectura de el Cante Jondo*, Lorca esboça a forma de uma *siguiriya gitana* cantada, e emula esta forma neste grupo de poemas. Destarte temos, após a paisagem, tipicamente espanhola, com "oliveiras carregadas de gritos" e "o campo que se abre e se fecha como um leque", o preâmbulo da *siguiriya* realizado pela guitarra, a que se segue o **grito**. Segundo Lorca

*A siguiriya gitana começa com um grito terrível. Um grito que divide a paisagem em dois hemisférios iguais: depois, a voz se detém para dar passo a um silêncio impressionante e medido. Um silêncio no qual fulgura o rosto de lírio cálido que deixou a voz pelo céu.*⁴³

Assim, após o grito, segue-se o silêncio e o passo da *siguiriya*. Este grupo de poemas termina com dois postludes: *Después de Pasar* e *Y Después* .

⁴³ *La siguiriya gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisférios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro de lírio caliente que ha dejado la voz por el cielo.*LORCA (1968). P. 1538

3.3 Puñal

3.3.1 Visão geral

Marcado *mosso* – *feroce*. Apesar de não indicado, o rasgueado está implícito na escrita guitarrística desta introdução, pela velocidade dos acordes, impossíveis de ser executados plaquê ou de outra maneira, e também pela ferocidade solicitada pelo compositor.



Figura 24 – *Puñal* – c. 1 - 4⁴²

A superposição de quartas e quintas é muito importante na construção harmônica deste movimento, sendo o acorde inicial dos *rasgueos* formado pelas notas lá, mi, sol, ré, e termina com as notas lá e ré executadas em todas as oitavas do instrumento (4 rés e 4 lás ao todo). É também característico desta introdução a alternância métrica de fórmulas de 2/4 e 3/4. O coro entra no c. 10, *a cappella*, com um salto de quarta justa imitado em todas as vozes, do soprano para o baixo, com uma figura rítmica que poderia ser facilmente compreendida como pontiaguda, ou cortante.

⁴⁴ CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 19

The image shows a musical score for the chorus entrance of 'Puñal'. It consists of five staves: four for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one for guitar. The lyrics 'EL PUÑAL' are written below the vocal staves. The music features a crescendo and a change in meter to 6/8. The guitar part includes a circled section with a '10' above it, indicating a ten-fret position.

Figura 25 – *Puñal* – Entrada do coro, c. 9 – 13.

Todas as vozes e a guitarra começam com um *f crescendo*. No c. 19, a guitarra solo volta, *con slancio* e figuras de virtuosismo, apresentando pela primeira vez a métrica de 6/8, e que vai culminar novamente no rasgueado. Nesta seção em 6/8 ocorre um fato curioso. Nas quatro gravações que utilizamos como referência⁴⁵ e também com os cinco regentes com quem tivemos a oportunidade de trabalhar até o momento, executa-se ou rege-se esta seção em 6/8 como se a semínima equivalesse à semínima pontuada. Ora, como não há nenhum tipo de indicação do compositor na partitura, o mesmo não deveria ser feito na *Balladilla*, ou em todos os outros momentos onde tal alternância métrica ocorre? É por isso que sugerimos aqui que sejam realizadas regência e execução mantendo a proporção da unidade de tempo (colcheia = colcheia) apesar da mudança métrica, o que também contribui para tornar a articulação da guitarra mais clara neste trecho veloz.

⁴⁵ São as de BEHREND, BERGSTROM, GLOEDEN e ZANON, referidas na parte *Discografia e Gravações* deste trabalho.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and guitar. The score is written in a single system with four staves for the voices and one for the guitar. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: S. RA - DO EN EL YER-MO. A. RA - DO EN EL YER-MO. T. DEL A - RA - DO EN EL YER-MO. B. DEL A - RA - DO EN EL YER-MO. The guitar part is marked 'con slancio' and features a melodic line with slurs and accents. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

Figura 26 - Alternância métrica, *con slancio*, c. 19 – 20.

No c. 25, a primeira vez que guitarra e coro soam juntos, a guitarra, *ostinato*, acompanha a repetição obstinada da palavra *no* pelo coro, até 33, onde uma rápida sucessão de tercinas do coro *a cappella* vai culminar em nova intervenção de guitarra solo em 35, com material derivado do *con slancio*, desta vez, porém, modulante, indo de ré frígio para sol menor. Após isto, temos basicamente uma reexposição do material já apresentado.

3.3.2 Aspectos formais e harmônicos

Formal e harmonicamente, este é um dos movimentos mais simples e diretos – trata-se de uma forma unitária, não segmentada, e harmonicamente, apresenta um movimento modulatório de ré frígio para sol (sem terça). É patente aqui também a insistência no acorde de dominante com quarta, que sempre resolve no último tempo dos compassos e pode ser visto, assim, como dominante do acorde de dominante com sétima.

3.3.3 Leitura poética

Puñal

El puñal

*entra en el corazón,
como la reja del arado
en el yermo.*

No.

No me lo claves.

No.

El puñal,

*como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas.*

No.

No me lo claves.

No.

Punhal

O punhal

entra no coração,
como a relha do arado
no ermo.

Não.

Não mo craves.

Não.

O punhal,

como um raio de sol,
incendeia as terríveis
depressões.

Não.

Não mo craves.

Não.

Puñal é o terceiro poema de um grupo de dez intitulado *Poema de la Soleá*. São eles *Poema de la Solea, Pueblo, Puñal, Encrucijada, Ay!, Sorpresa, La Soleá, Cueva, Encuentro e Alba*.

O punhal é outra constante na obra de García Lorca. Segundo ARANGO, "García Lorca dá ao punhal o valor do símbolo arcaico das religiões. O punhal, como todo tipo de lâmina, é um símbolo de cólera, de morte e de vingança. Instrumento de martírio, é um símbolo de sacrificio"⁴⁶.

⁴⁶ García Lorca da al puñal el valor del simbolo arcaico de las religiones. El puñal, como todo cuchillo, es un símbolo de cólera, de muerte y de venganza. Instrumento de martírio, es un símbolo de sacrificio. ARANGO (1998) p. 97.

Vale lembrar que o tema do punhal cravado no peito é central em outros dois poemas do grupo *Poema de la Soleá: Encrucijada* e *Sorpresa*. Deixamos aqui registrado o fato do refrão "*No. / No me lo claves. / No.*" aparecer, na maior parte das edições do *Poema del Cante Jondo*, como o desenho de um punhal, em um exemplo mallarméano de poesia gráfica:

No.
No me lo claves.
No.



3.4 *Procesión, Paso e Saeta*

3.4.1 Visão geral

O próprio Castelnuovo-Tedesco optou por agrupar estas três peças em um só movimento, sob o número IV na partitura, com a seguinte nota de rodapé, em inglês e alemão: "Este número consta de três diferentes poemas, *Procesión, Paso, Saeta*, que seguem logicamente"⁴⁷. Neste movimento temos, portanto, uma espécie de procissão espanhola, dividida em três partes.

Em nossa visão interpretativa, este movimento tripartite é o coração, o ponto central da obra, pelos seguintes motivos: fica exatamente no meio da obra, é o trecho formalmente mais bem acabado e tem o ponto culminante mais importante da peça nas palavras *Orlando Furioso* cantadas pelo baixo em seu solo. Para fins analíticos, porém, vamos dividi-lo em três partes. Faremos também uma consideração, em capítulo a parte, propondo uma analogia formal e estética do fato deste movimento estar inserido como ponto central na peça musical e o *Romance de la Guardia Civil Española* do livro *Romancero Gitano*.

3.4.2 Aspectos formais e harmônicos

Se considerarmos a concepção da *Procesión, Paso e Saeta* como um movimento triplo, teremos uma pequena peça em três movimentos dentro do *Romancero*, servindo de centro formal da obra, tanto em tamanho quanto em concepção. Este fato é importante para que o clima da procissão e *saeta* seja corretamente evocado na interpretação. Digno de menção também é a carga simbólica transmitida pelo número três dentro da tradição cultural Cristã. Os três "movimentos dentro do movimento" são a introdução, uma marcha lenta e o final, mais andado e de caráter tenso.

⁴⁷ *This number is a setting of three different poems, Procesion, Paso, Saeta, which follows logically Castelnuovo-Tedesco (1965) p. 24.*

A harmonia é bastante coesa, partindo e retornando a ré menor, após digressões a tonalidades próximas (ré maior, fá# menor (lá menor e maior), ré maior, ré menor, sol menor).

3.4.3 Leitura poética

Procesión, Paso e Saeta são, respectivamente o quarto, quinto e sexto poemas de um grupo de oito intitulado *Poema de la Saeta*. São eles *Arqueros, Noche, Sevilla, Procesion, Paso, Saeta, Balcon e Madrugada*.

São uma descrição poética em três partes dos rituais processionais da semana santa na Espanha. A enigmática *Procesión*, com suas inúmeras referências literárias, com os trajes de gorros pontudos semelhantes a unicórnios, os astrônomos, Merlins, Durandartes e Orlando Furioso, tudo em um poema tão curto e ao mesmo tempo tão denso, passando pelo luminoso *Paso*, cujo "barco de luzes" sugere as pessoas carregando a virgem junto a um mar de velas, terminando na *Saeta*, com o Cristo moreno vagando pela terra tostada das planícies espanholas.

Os oito poemas do grupo *Poema de la Saeta* tratam da ambientação e execuções da *saeta*, um gênero de canção devocional considerada a música religiosa da Andaluzia por excelência, tanto quanto importante constituinte do *cante jondo*.⁴⁸

A saeta tem sido há muito associada à semana santa, particularmente em Sevilha, onde sua fama foi amplamente difundida, e onde continua a ser cantada ao longo da grande rota das procissões que ocorrem noite adentro nas ruas, em uma atmosfera de fervor e vitalidade, entremeada a profunda reverência e alegria. Os pasos (estandartes onde se carregam estátuas), para os quais as saetas são direcionadas e que são carregados pelas diversas confradias (irmandades) constituem um importante elemento das procissões.

49

⁴⁸ KATZ (2004).

⁴⁹ *The saeta has long been associated with Holy Week, particularly in Seville, where it achieved widespread fame, and where it continues to be sung along the extended route of the all-night street processions in an atmosphere of fervour and vitality, intermixed with deep reverence and joy. The pasos*

3.4a Proceión

3.4.1a Visão geral

Un poco mosso – quasi introduzione, é a indicação que inicia a partitura. O uso do termo *quasi* ocorre em outros locais na obra de Castelnuovo-Tedesco. Os quatro movimentos de sua serenata para violão e orquestra, por exemplo, são intitulados *quasi* algo: *Quasi Minuetto*, *Quasi Romanza*, *Quasi Scherzo* e *Quasi Marcia*. A serenata, entretanto, é uma peça bem mais leve e menos pretensiosa que o *romancero*, e o tom do *quasi* naquela é de brincadeira, enquanto aqui parece sugerir um tipo de indecisão, algo que paira no ar. De qualquer maneira, é no mínimo curioso refletir sobre como executar uma *quasi introduzione*.

24

The image shows a musical score for a piece titled "IV PROCESION *)". The score is written on a single staff in treble clef. Above the staff, the title "IV PROCESION *)" is written in a bold, serif font. Below the title, the tempo and mood are indicated as "(1. Proceión) Un poco mosso - quasi Introduzione". The music begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are several slurs over the notes, and a handwritten signature "Bene" is visible above the staff towards the right. The score ends with a final note and a fermata.

Figura 27 - *quasi Introduzione*⁴⁸ c. 1 – 6.

O texto deste poema, que será abordado mais adiante, é o mais enigmático da obra, repleto de alegorias e referências à mitologia e literatura (Orlando Furioso, Durandarte, Merlin, unicórnios...). A música traduz em sons este clima de mistério, através de dissonâncias, notas estranhas à tonalidade, saltos melódicos, dinâmicas suaves com ondas de crescendo e diminuendo.

(statue-bearing floats), toward which the saetas are directed and which are carried by the various *cofradías* (brotherhoods), constitute an important element of the processions Ibid.

⁵⁰ CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 24

Após introdução da guitarra solo, temos um solo vocal, marcado *bass solo*, mas que é muitas vezes executado por vozes de barítono, e apresenta material bastante semelhante ao apresentado pela guitarra, que comenta este solo, não se limitando apenas a acompanhante. No c. 33, *con fantasia*, material novo baseado em arpejos ascendentes e figura escalar descendente com a escala menor harmônica, conduz ao ponto culminante do movimento, talvez de toda a obra, c. 41, nas palavras Orlando Furioso, marcado *sostenendo* - - a tempo. Após isto, a tensão vai se esvaindo com arpejos da guitarra, que conduzem à tonalidade de ré maior e à segunda parte deste movimento.

Figura 28 - Ponto culminante – *Orlando Furioso. Procecion*, c. 40 – 42.

3.4.2a Aspectos formais e harmônicos

Este movimento possui a forma de um *Lied*, ou canção de câmara para voz solista e guitarra, com uma introdução instrumental e um curto postlude que elide com o movimento seguinte. A harmonia vai de ré menor, passando por graus de lá menor e sol menor até ré maior, utilizando o recurso da picardia.

3.4.3a Leitura poética

Procesión

*Por la calleja vienen
extraños unicornios.
¿De qué campo,
de qué bosque mitológico?
Más cerca
ya parecen astrónomos.
Fantásticos Merlins
y el Ecce Homo,
Durandarte encantado,
Orlando furioso.*

Procissão

Pela ruela vêm
estranhos unicórnios.
De que campo,
de que bosque mitológico?
Mais perto
já parecem astrônomos.
Fantásticos Merlins
e o Ecce Homo,
Durandarte encantado,
Orlando furioso.

3.4b Paso

3.4.1b Visão geral

(2.Paso) *Quiet and solemn (wie ein Prozessionsgesang)* – A obra começa com esta bizarra indicação de caráter, com informações diferentes em três idiomas. A principal característica do *Paso* é o ostinato rítmico que se mantém aqui desde o final da *Procesión* e passa, porém, da métrica de 2/4 nesta para 4/4 no *Paso*.

(2.Paso) *Quiet and solemn*
(*wie ein Prozessionsgesang*)

S. *pp espr* VIR-GEN CON MI-RI-ÑA-QUE

A. *pp espr* VIR-GEN CON MI-RI-ÑA-QUE

T. *pp* VIR-GEN, VIR-GEN CON MI-RI-

B. *pp* VIR-GEN, VIR-GEN,

mf mp p

Figura 29 – Paso – c. 1 - 4

Após 2 compassos de guitarra solo, o coro entra em imitação, mulheres primeiro, homens em seguida, alternando duas figurações musicais, uma aparentada do ostinato da guitarra, outra alternando 2 colcheias com tercinas (fig 29). Uma pequena intervenção da guitarra solo no c. 60 nos leva à tonalidade aparentada de fá# menor, o que vai gerar uma tensão que conduzirá ao ponto culminante do movimento em 80, com as palavras *hasta el mar*, o que encerra a participação do coro neste movimento.

⁵¹ CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 25.

Novamente, um solo de guitarra composto de arpejos descendentes e ascendentes tem o papel de elidir com a próxima parte do movimento.

3.4.2b Aspectos formais e harmônicos

O *Paso* está concebido em uma forma ternária simples (A – B – A). Uma curta introdução faz a emenda com a *Procesión*, um postlude igualmente breve faz o mesmo com a *Saeta*, contribuindo para conferir unidade ao tríplice movimento (que está por sua vez inserido no centro de um tríplice movimento, formando uma espécie de palíndromo). A harmonia vai de ré maior (A) para fá# menor (B) e volta a ré maior, passando por lá menor e maior. O postlude passa bruscamente a ré menor.

3.4.3b Leitura poética

Paso

*Virgen con miriñaque,
virgen de la Soledad,
abierta como un inmenso
tulipán.*

En tu barco de luces

vas

por la alta marea

de la ciudad,

entre saetas turbias

y estrellas de cristal.

Virgen con miriñaque,

tú vas

por el río de la calle

¡hasta el mar!

Passo

Virgem com crinolina,
virgem da Soledad,
aberta como uma imensa
tulipa.

Em teu barco de luzes

vais

pela alta maré

da cidade,

entre setas turvas

e estrelas de cristal.

Virgem com crinolina,

tu vais

pelo rio da rua

até o mar!

3.4c Saeta

3.4.1c Visão geral

Marcado *attacca*, a *Saeta* possui a indicação *Tempo di Marcia – molto moderato*, e começa com uma figura de dois acordes alternados em semínimas da guitarra, e a indicação *monotono* na partitura.

(3. Saeta)
Tempo di Marcia - molto moderato

The musical score consists of five staves. The top four staves are for the vocal line, and the bottom staff is for the guitar. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo di Marcia - molto moderato'. The vocal line begins in the third measure with the lyrics 'CRI-STO MO-RE-NO PA-SA DE'. The guitar accompaniment starts with a monotone figure of alternating chords, marked 'monotono' and 'p'. The dynamic 'mp espr.' is indicated above the vocal line in the third measure and above the guitar line in the fourth measure.

Figura 30 – *Saeta* – c. 1 - 4⁵⁰

O coro entra três compassos adiante, em imitação, com uma figura de notas pontuadas, primeiro soprano – tenor, depois alto e baixo. No c. 96 temos uma figura de tremolo na guitarra, com melismas em semicolcheias no coro, material de transição para a passagem modulante da guitarra no c. 100, que nos leva a uma nova seção na peça, marcada (*Appena più mosso*) *espr.*, trecho de extrema tensão, com muitos saltos e cromatismos no coro, que parece nos levar a um ápice, porém, em 104, um anticlimático (*diminuendo e rit.*), *a cappella*, em concordância com o texto, *donde corre muy lenta el*

⁵² CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 29.

água dissolve esta tensão e nos conduz novamente ao material do início: *tempo I*°. A partir de 112, 3 compassos *a cappella* nos levam, passando por um ré pedal grave da guitarra, ao material do tremolo com melismas, desta vez transposto para ré menor, trazendo o postludio da guitarra solo, *p dolce e malinconico*, e ao fim deste tríplice movimento.

SCU-RO TIER-RA TO-STA-DA, TIER-RA TO-STA-DA, Y CAU-SES DON-DE
 SCU-RO TIER-RA TO-STA-DA, TIER-RA TO-STA-DA, Y CAU-SES DON-DE
 SPA-NA CIE-LO LIM-PIO Y O SCU-RO, TIER-RA TO-STA-DA, Y CAU-SES DON-DE
 SPA-NA, CIE-LO LIM-PIO Y O SCU-RO, TIER-RA TO-STA-DA, Y CAU-SES DON-DE

(a tempo)

Figura 31 - *Saeta* - adensamento de textura, c. 102 – 104.

3.4.2c Aspectos formais e harmônicos

Novamente uma forma ternária, com algumas liberdades necessárias condizentes à própria concepção formal do texto. A harmonia vai de sol menor a ré menor, passando por lá menor. Somente o último acorde de ré utiliza o fã#, terminando a *Saeta* (e seus dois movimentos "irmãos", ou seja, os três movimentos concebidos como um) em ré maior.

3.4.3c Leitura poética

Saeta

*Cristo moreno
pasa
de lirio de Judea
a clavel de España.
¡Miradlo por dónde viene!
De España.
Cielo limpio y oscuro,
tierra tostada,
y cauces donde corre
muy lenta el agua.
Cristo moreno,
con las guedejas quemadas,
los pómulos salientes
y las pupilas blancas.
¡Miradlo por dónde va!*

Saeta

*Cristo moreno
passa
de lírio da Judéia
a cravo da Espanha.
Olhai-o de onde vem!
Da Espanha.
Céu limpo e escuro,
terra tostada,
e canais por onde corre
muito lenta a água.
Cristo moreno,
com o topete queimado,
os pômulos salientes
e as pupilas brancas.
Olhai-o para onde vai!*

3.5 Memento

3.5.1 Visão geral

Marcado *Tempo di Tango – p dolce e languido*, começa com um ostinato rítmico da guitarra solo que prossegue por quase todo o movimento alternando grupos de três e duas colcheias, um compasso em sol maior, outro em ré frígio.



Figura 32 – *Memento* – c. 1 - 4⁵¹

O coro entra no c. 5 em imitação, sucedendo a entrada dos homens à entrada das mulheres, com um motivo aparentado ao ostinato da guitarra. Aqui, como no segundo movimento, é possível encarar como irônico o contraste entre a tonalidade *naïve* de sol maior, com um acompanhamento simples de uma dança popular e o texto trágico *cuando yo me muera, / enterradme con mi guitarra / bajo la arena*. A dinâmica da peça é predominantemente *p dolce espressivo* (conforme indicado na parte da guitarra nos compassos 19 – 21, por exemplo), e o ostinato só é interrompido em dois momentos: brevemente, como uma variação de si mesmo no c. 21 (*p um poco marcato* no coro) e de maneira um pouco mais acentuada no c. 28, *allargando*, onde a guitarra silencia por "quase" três compassos após um acorde de sol maior na segunda inversão e o contralto faz um movimento escalar descendente em ré frígio (fã – mib – ré) após fermata na respiração em 29. Após a saída do coro, a guitarra tem mais 4 compassos de postlude, com uma figura nova, porém derivada do ostinato.

⁵³ CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 34.

3.5.2 Aspectos formais e harmônicos

Como os dois movimentos rápidos, *Puñal* e *Crótalo*, *Memento* também possui grande simplicidade formal, constando de apenas uma seção (forma unitária) com introdução e postlude.

A harmonia utiliza graus de sol maior e menor, quase sempre com o ré frígio como dominante.

3.5.3 Leitura poética

Memento

*Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.*

*Cuando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.*

*Cuando yo me muera,
enterradme, si queréis,
en una veleta.*

¡Cuando yo me muera!

Recordação

Quando eu morrer,
enterre-me com minha guitarra
sob a areia.

Quando eu morrer,
entre as laranjas
e a hortelã.

Quando eu morrer,
enterre-me se quereis,
num cata-vento.

Quando eu morrer!

Memento é o terceiro poema de um grupo de três denominado *Lamentación de la Muerte*. São eles *Lamentación de la Muerte*, *Conjuro* e *Memento*.

A morte foi um dos temas pelos quais Lorca cultivou uma perene obsessão. Gibson declara, em sua biografia do poeta: "...não chega a surpreender que poucos suspeitassem que Federico possuísse um lado angustiado. Um lado não menos real do que o outro, como talvez se possa deduzir de sua obra, em que a morte e o amor

frustrado são temas obsessivamente repetidos."⁵⁴ O próprio Lorca declara, sobre o *cante jondo*: "Quer venham do coração da serra, quer venham do laranjal sevillano ou das harmoniosas costas mediterrâneas, as coplas têm um fundo comum: o amor e a morte..⁵⁵

Além do mais, o que pode ser mais andaluz do que ser enterrado com sua guitarra sob a areia, entre os laranjais e a hortelã?

3.6 Baile

3.6.1 Visão geral

Tempo de Seguidilla – mp elegant – como o tango do Memento, a seguidilla é uma dança pertencente à tradição espanhola.

Seguidilha – diminutivo de seguida: 'continuação' (...) parece não ter existido como uma peça musical até os 1590s quando, como uma provocativa canção de rua e dança acompanhada por barulhentos dedilhados da guitarra (...) (as Seguidilhas) São homorrítmicas em duas, três e quarto partes, em compasso ternário sincopado (...) Em performance, uma breve introdução, feita comumente pela guitarra, é seguida por uma 'falsa' entrada (salida) para o cantor, utilizando uma porção do texto. A seção principal, livremente repetida e variada, consiste em mais passagens instrumentais (falseta ou interludio) seguidas pela seção vocal adequada (copla).⁵⁶

⁵⁴ GIBSON (2014) p. 15.

⁵⁵ *Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterrâneas, las coplas tienen un fondo común: el amor y la muerte* LORCA (1968) p. 1520.

⁵⁶ *Seguidilla - diminutive of seguida: 'continuation' ... it seems not to have existed as a piece of music until the 1590s when, as a provocative street song and dance accompanied by loud strumming of the guitar ... They are homorhythmic in two, three and four parts, in a syncopated triple time... In performance, a brief introduction, often for guitar, is followed by a 'false' entry (salida) for the singer, taking a portion of the text. The main section, freely repeated and varied, consists of a further instrumental passage (falseta or interludio) followed by the vocal section proper (copla).* SAGE / FRIEDMANN (2004).

Após introdução com um ostinato escrito segundo os padrões da referida dança (que manter-se-á como célula padrão de acompanhamento durante o movimento, sendo interrompida pelo rasgueado, indicado a seguir), no modo menor, temos um solo de barítono que inicia bruscamente no modo menor, com um peculiar acompanhamento das vozes femininas, marcado, em alemão, *kastagnetten imitierend*, onde as castanholas são imitadas de maneira onomatopéica.

(Kastagnetten imitierend)

The musical score consists of four staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), and Baritone Solo (B.). The bottom staff is for piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction '(Kastagnetten imitierend)'. The vocal parts feature onomatopoeic 'tick-a-tick' sounds. The lyrics are: 'LA CAR-MEN E - STÀ BAÍ - LAN-DO POR IAS CAL - - LES'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and triplets.

Figura 33 – Baile – c. 16 - 21⁵⁵

No c. 39, uma passagem virtuosística em semicolcheias da guitarra traz uma interrupção do fluxo musical bastante semelhante às do primeiro movimento, marcada *largo, pp, sem = sem pontuada*, com a guitarra segurando um acorde sem pulso em rasgueado, um solo melismático de tenor *mf, espr. e piano*, e as demais vozes paradas com um acorde e o fonema *ah*. No compasso 41, *Tempo primo*, desta vez em fá maior, a guitarra mantendo a *seguidilla*, as demais vozes em contraponto imitativo, com figuras aparentadas ao solo do barítono. No c. 65, interrupção semelhante à do c. 39, também com solo de tenor. A já apresentada passagem de semicolcheias da guitarra trás a volta da *seguidilla*, novamente em ré menor que se transmuta, em 86, após 2 compassos *a cappella*, em ré maior. As semicolcheias trazem a última interrupção, desta vez com

⁵⁷ CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 37.

solo de barítono, e é este mesmo material de semicolcheias da guitarra que trará o fim do movimento.

The musical score shows four vocal staves (S., A., T., B.) and a guitar staff. The tempo is marked 'Largo' with a tempo of quarter note = 60. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'Niñas corred las cortinas'. The Tenor part has a 'Solo' section with 'mf' dynamics and 'espr. a piano' markings. The guitar part is marked 'pp'.

Figura 34 - interrupção do fluxo musical, c. 39 – 40.

3.6.2 Aspectos formais e harmônicos

O texto de *Baile* tem em comum com a *Balladilla de los Tres Rios* uma espécie de refrão – ¡Niñas, corred las cortinas! cujo material musical recorrente também remete à forma rondó. O esquema formal, portanto, é introdução (guitarra solo) – A (barítono solo) – B (tenor solo) – C (tutti) – B' (tenor solo) – D (tutti) – B'' (barítono solo) – postlude (guitarra solo).

Harmonicamente, o movimento começa e termina em ré maior, passando por ré menor (ré maior – sol menor) – (Fá maior – lá maior) – ré menor.

3.6.3 Leitura poética

Baile

*La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla.
Tiene blancos los cabellos
y brillantes las pupilas.
¡Niñas,
corred las cortinas!
En su cabeza se enrosca
una serpiente amarilla,
y va soñando en el baile
con galanes de otros días.
¡Niñas,
corred las cortinas!
Las calles están desiertas
y en los fondos se adivinan
corazones andaluces
buscando viejas espinas.
¡Niñas,
corred las cortinas!*

Baile

A Carmen está dançando
pelas ruas de Sevilha.
Tem brancos os cabelos
e brilhantes as pupilas .
Meninas,
corram as cortinas!
Em sua cabeça se enrosca
uma serpente amarela,
e vai sonhando no baile
com galãs de outros dias.
Meninas,
corram as cortinas!
As ruas estão desertas
e nos fundos se adivinham
corações andaluzes
buscando velhos espinhos.
Meninas,
corram as cortinas!

Baile é o terceiro poema de um grupo de três intitulado *Tres Ciudades*. São eles: *Malagueña*, *Barrio de Córdoba* e *Baile*.

A Carmen que aqui dança, com uma serpente enroscada nos cabelos brancos e as pupilas brilhantes é uma metáfora da morte, por isso as meninas devem fechar as cortinas à sua passagem.

A morte e a guitarra também são centrais neste tríptico "geográfico", que começa com os versos *la muerte / entra y sale / de la taberna*. e passa por *las gentes van suspirando / con las guitarras abiertas*.

3.7 Crótalo

3.7.1 Visão geral

O termo "*crótalo*" possui dois significados: 1. Cobra venenosa da América que faz barulho com a cauda. – cascavel; 2. Antigo instrumento musical semelhante às castanholas. Apesar de semelhante às castanholas em termos de ação, tamanho e manuseio, a resultante sonora dos crótalos é bastante diferente, pois trata-se de dois pequenos pratos atrelados aos dedos por tiras de couro ou barbante. Por conta de seu timbre metálico e com muita reverberação iterada, são instrumentos menos ágeis que as castanholas, e sua resultante sonora é mais parecida com a dos crotales da percussão moderna, fatos que podem influenciar definitivamente na maneira de executar este movimento e na escolha do andamento. Por outro lado, a expressão *trino de palo* utilizada por Lorca no verso *y te ahogas en su trino de palo*, juntamente com a célula rítmica básica utilizada por Castelnuovo-Tedesco parecem realmente remeter-se às castanholas.



Figura 35 - Crótalos



Figura 36 - Castanholas

Marcado *f* – *furioso*, começa com um ostinato rítmico na guitarra solo com a tradicional alternância de 6/8 e 3/4. É curioso o fato de que as três notas, fá, mi e ré, repetidas em três oitavas, poderiam ser perfeitamente executadas em mais uma oitava, já que a afinação com a sexta corda em ré o permitiria. Apesar de não haver nenhuma indicação direta escrita por Castelnuovo-Tedesco, esse ostinato pode ser entendido como uma referência idiomática aos crótalos (ou às castanholas).



Figura 37 – Ostinato guitarra, c. 1 – 4.⁵⁶

⁵⁸ CASTELNUOVO-TEDESCO (1965) p. 43.

O coro entra no c. 19 imitando a guitarra, inclusive na direção melódica, do grave para o agudo três vezes e voltando para o tenor, na ordem baixo – tenor – mulheres – tenor.

The musical score consists of five staves. The top four staves are for the vocal choir: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The fifth staff is for the guitar. The music is in 8/8 time and features a guitar ostinato in the bass register. The vocal parts enter in measure 19, imitating the guitar's melodic contour. The lyrics are: S. CRÓ-TA-LO. E - SCA - RA - BA - JO SO - NO - RO. A. CRÓ-TA-LO. E - SCA - RA - BA - JO SO - NÔ - RO. T. CRÓ-TA-LO. CRÓ-TA-LO. E - SCA - RA - BA - JO SO - NO - RO. CRÓ-TA-LO. B. CRÓ-TA-LO. E - SCA - RA - BA - JO. CRÓ-TA-LO.

Figura 38 - ostinato guitarra + coro, c. 19 – 23.

Em 33, *mp lo stesso tempo – deciso* – marcado *percussion* na guitarra, um novo ostinato em *tambora* acompanha figuras cromáticas em imitação no coro, ilustrando as palavras *en la araña de la mano*. A figura melodicamente sinuosa faz referência direta aos movimentos de dança e toque de crótalos. Após extenso cromatismo da guitarra, o movimento se densifica e explode em 53 – *tempo primo*, com a reexposição do material inicial. Guitarra e coro terminam juntos em 66, *fortissimo e brusco*, com uma colcheia e uma pausa.

The image shows a musical score for a piece titled 'Ri-zas el Aire Calido'. It features five staves. The top four staves are vocal lines, and the bottom staff is a guitar accompaniment. The lyrics are: 'Ri - ZAS EL AI-RE CA-Li - DO, Ri - ZAS EL AI- RE CA-Li - DO Y - TE A-'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mp*. The guitar part shows a progression of chords and a melodic line.

Figura 39 - adensamento da textura, c. 43 – 47.

3.7.2 Aspectos formais e harmônicos

Apesar de compartilhar da agressividade retórica e da brevidade do *Puñal*, este movimento não compartilha de sua estrutura formal unitária. Trata-se de um ternário simples, A-B-A, um dos movimentos mais claros em termos formais do *Romancero Gitano*. Temos aqui, também, uma breve introdução, mas é um dos únicos movimentos que não possuem *postlude*.

Sua harmonia é modal, utilizando ré dórico. A seção B, contrastante e cromática, possui uma ambiguidade harmônica patente, porém, sem abandonar a polaridade em ré, manifestada primeiro pela guitarra depois pelo baixo, com pedais.

3.7.3 Leitura poética

Crótalo

Crótalo.

Crótalo.

Crótalo.

Escarabajo sonoro.

En la araña

de la mano

rizas el aire

cálido

y te ahogas en tu trino

de palo.

Crótalo.

Crótalo.

Crótalo.

Escarabajo sonoro.

Castanhola

Castanhola.

Castanhola.

Castanhola.

Escaravelho sonoro.

Na aranha

da mão

eriças o ar

cálido

e te afogas eu seu trinado

de pau.

Castanhola.

Castanhola.

Castanhola.

Escaravelho sonoro.

Crótalo é o terceiro poema de um grupo de seis intitulado *Seis Caprichos*. São eles *Adivinanza de la Guitarra*, *Candil*, *Crótalo*, *Chumbera*, *Pita* e *Cruz*.

Os *Seis Caprichos* estão entre os vários poemas que Lorca dedicou ao seu grande amigo, o legendário violonista Regino Sainz de La Maza, aquele "... cavaleiro andante que com a guitarra às costas recorre terras e terras bebendo das paisagens e deixando os locais por onde passa repletos de melancólicas músicas antigas."⁵⁹

Os *Caprichos* são poemas bastante curtos (mesmo para o *Poema del Cante Jondo*, que já consta de poemas curtos por excelência), repletos de referências enigmáticas (já começando por *Adivinanza de la Guitarra*, o "enigma da guitarra")⁶⁰ e

⁵⁹ "...caballero andante que com la guitarra a cuevas recorre tierras y tierras bebiéndose los paisajes y dejando los sitios por donde pasa llenos de melancólicas musicas antiguas LORCA (1968) p. 1554

⁶⁰ Como exemplo, podemos citar "*Como um faquir indio / mira su entraña de oro / y se eclipsa soñando / atmosferas sin viento.*", do poema *Candil*. Ibid., p. 254.

figuras de linguagem, como as aliteraões do poema *Pita*: "*Pulpo petrificado. / Pones cinchas cenicientas / al vientre de lós montes.*"

Crótalo copia de forma onomatopeica o som percussivo das castanholas (*Crótalo / Crótalo / Crótalo*) tocado no centro da "aranha da mão".

3.8 O Romancero Gitano como um todo

3.8.1 Considerações gerais

Todos os movimentos da obra, exceto o segundo, *La Guitarra*, em mi, possuem a afinação da sexta corda do instrumento em ré, recurso de *scordatura* bastante comum no dia-a-dia do violonista.

Baseados nas considerações anteriores, pudemos esquematizar o *Romancero Gitano* da seguinte forma:

Movimento	Esquema formal	Forma	Harmonia
<i>Balladilla de los Tres Rios</i>	Intro – A – B – A – B – C – B – D – B – D – B – Coda - postlude	Rondó	gm - gm
<i>La Guitarra</i>	Intro – A – B – Coda - postlude	Sonata	AM - DM
<i>Puñal</i>	Intro - A	Unitária	D frígio - GM
<i>Procesión, Paso e Saeta</i>	Intro – A – postlude / intro – A – B – A – postlude / A – B - A	Movimento tríplice – canção, ternária, ternária	DM - dm
<i>Memento</i>	Intro – A - postlude	Unitária	GM - GM
<i>Baile</i>	Intro – A – B – C – B – D – B - postlude	Rondó	DM - DM
<i>Crótalo</i>	Intro – A – B - A	Ternária	D dórico

Tabela 1 – *Romancero Gitano* – esquema formal.

O principal elemento de coesão e unidade da obra é a harmonia, claramente polarizada em ré, seja dórico, frígio, maior ou menor, apesar do primeiro movimento estar polarizado em sol menor, tonalidade outrossim próxima de ré, e que pode ser encarada como dominante se pensarmos neste movimento como tendo a função estrutural de preparar uma cadência andaluza, recurso bastante comum na música flamenca, para o restante da obra:

A cadência andaluza, em origem um modo menor, transformou-se em uma nova tonalidade para adaptar-se ao canto modal dos primeiros flamencos. A fórmula é simples, transformar o quinto grau ou dominante em primeiro grau ou nova tônica, e o sexto em segundo grau ou nova dominante. Esta cadência se caracteriza pelo fato de entre o primeiro grau mi (tônica modal) e o segundo grau fá (dominante modal) haver meio tom, tal como ocorre nas melodias frigias do canto flamenco.⁶¹

Formalmente, o *Romancero Gitano* está estruturado como uma espécie de forma poética livre, sem haver a preocupação no reaproveitamento de entidades musicais mais abstratas como motivos, o que poder-se-ia esperar de uma forma instrumental como uma sonata ou sinfonia, por exemplo. Assim sendo, o principal elemento formal de coesão, além da citada harmonia, é a sequência e significação poética dos textos e sua ilustração em sons idealizada por Mario Castelnuovo-Tedesco.

⁶¹ *La cadencia andaluza, em origem un modo menor, se transformo en una nueva tonalidad para adaptarse AL cante modal de los primeros flamencos. La fórmula fue sencilla, transformar el quinto grado o dominante en el primer grado o nueva tonica, y el sexto em segundo grado o nueva dominante. Esta cadencia se caracteriza porque entre el primer grado Mi (tonica modal) y el segundo grado Fa (dominante modal) hay medio tono, tal y como ocurre en las melodias frigias del cante flamenco. NUÑEZ (2011).*

3.8.2 *Poema del Cante Jondo x Romancero Gitano*

Ao interpretar a peça de Castelnuovo-Tedesco, nos deparamos com uma questão no mínimo curiosa com relação ao seu próprio título: porquê o compositor intitulou a obra "*Romancero Gitano*" e utilizou-se de textos do outro livro de Lorca, o *Poema del Cante Jondo*?

A contemplação mais detalhada desta questão pode nos trazer informações valiosas, senão decisivas na elaboração da interpretação da música quanto a sua concepção poética, histórica, retórica e mesmo formal.

O *Poema del Cante Jondo*, como já foi mencionado, consta de poemas curtos, aforísticos, num espírito quase de *haikais*, inspirados nos textos cantados pelos *gitanos* da Andaluzia no *cante jondo*, ancestral direto do moderno flamenco. São textos bastante condensados⁶² e cada um busca evocar o mais direta e intensamente possível as obsessões dos ciganos: amor, morte, a lua, flores, temperos e aromas, lâminas, punhais e navalhas, sexo e sangue. São, assim, textos concebidos para serem cantados, fato sem dúvida decisivo para a escolha de Castelnuovo-Tedesco em musicá-los.

O *Romancero Gitano* é um caso totalmente à parte. Considerado por muitos estudiosos o *magnum opus* de Lorca⁶³, foi inteiramente concebido segundo a estrutura formal dos romances medievais, sua temática, porém, é inteiramente o universo do povo cigano. Nas palavras do poeta:

O livro como um todo, ainda que se chame cigano, é o poema da Andaluzia e chamo-o cigano porque o cigano é o mais elevado, o mais profundo e o mais aristocrático de meu país (...) Assim pois, o livro é um retábulo da Andaluzia com ciganos, cavalos, arcanjos, planetas, com sua brisa judaica, com sua brisa romana, com rios, com crimes, com a nota vulgar do contrabandista, e a nota celestial dos garotos nus de Córdoba que zombam de São Rafael. Um

⁶² Uma de suas características é, segundo LUMBRERAS, "*brevidad e concisión. los poemas son, por lo general, de corta extensión y gran condensación expresiva*" (p18)

⁶³ O *Romancero gitano* é, sem dúvida alguma, uma das obras mais importantes da produção de Lorca, senão de toda a poesia do século XX. Segundo LUMBRERAS, "...cuando se publican las obras completas del autor (Losada, Buenos Aires, 1938) ya se habían hecho quince (edições). El libro fue, sin duda, el más difundido de la generación de 27 y, tras la muerte del poeta al comienzo de la guerra civil, alcanzó fama universal." – op cit, p 33

livro onde apenas está expressada a Andaluzia que se vê, porém onde está tremulando a que não se vê. E agora vou dizer-lhes: Um livro antipitoresco, antifolclórico, anti flamenco. ⁶⁴

O livro é composto de 18 romances, cujas temáticas variam grandemente dentro do universo andaluz, dos elementos do modo de vida cigano, como a forja de metais, os instrumentos musicais (guitarras, pandeiros, castanholas) o canto e a dança, a estreita relação com os cavalos, o gosto por objetos de adorno (colares, anéis, medalhões). Elementos da natureza e seres sobrenaturais também são aciganados: a lua aparece como bailarina ou é denominada cigana, os peixes são os "ciganos da água", o arcanjo Gabriel caminha com o porte elegante e distinguido de um cigano, a Virgem e São José tocam castanholas. ⁶⁵

O *Romancero Gitano* trata dos costumes e crenças dos ciganos, e culmina no *Romance de la Guardia Civil Española*, que descreve um massacre perpetrado pela referida guarda aos ciganos em meio a uma procissão. Acreditamos haver uma analogia entre a forma do livro *Romancero Gitano* e a peça musical *Romancero Gitano* pelo fato de ambos possuírem um importante fragmento relacionado a um ritual processional em posição de destaque, no centro da obra em Tedesco e como epílogo formal em Lorca.

⁶⁴ *El libro em conjunto, aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo y lo más aristocrático de mi país (...) Así pues, el libro es un retablo de Andalucía com gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con rios, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista, y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a San Rafael. Um libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se vê, pero donde está temblando la que no se vê. Y ahora lo voy a decir: Um libro antipintoresco, antifolclórico, anti flamenco.* LORCA, apud LUMBRERAS (2012) p 34.

⁶⁵ LUMBRERAS (2012) p 36.

Conclusão

Durante este trabalho, pudemos verificar a importância da análise e reflexão a respeito de muitos dos procedimentos envolvidos na elaboração de um discurso musical para que se conceba uma interpretação coerente e condizente com aquilo que se vai interpretar.

Esta reflexão transcende em muito a mera análise escolástica, onde comumente não há a preocupação imediata em elencar as constatações técnicas sobre harmonia, fraseologia, forma e outros ao ato da performance. Isto não quer dizer que tais procedimentos não foram considerados, mas sim que procuramos estabelecer a todo momento sua relação imediata com a execução musical.

Além das considerações técnico-musicais foi realizada pesquisa histórico-biográfica sobre compositor e poeta abordados, buscando, também neste caso, limitar estes dados ao mínimo necessário e só onde possam influir em algum aspecto da elaboração da interpretação.

Pudemos confirmar também a importância retórica da interação texto-música e de quanto se abre nossa percepção ao se fazer leituras poéticas no caso de obras que possuem um texto, seja ele cantado, declamado ou outro. Esta interação multimidiática também se faz sentir no caso de obras musicais inspiradas em obras de artes plásticas, como pinturas, gravuras, esculturas, etc., e a execução musical se transfigura drasticamente após o estudo detalhado dessas outras manifestações artísticas.

Tanto Mario Castelnuovo-Tedesco quanto Federico Garcia Lorca foram homens de imensa cultura, conhecimento e saber artístico. Apesar de destacarem-se, respectivamente na música e na poesia/teatro, ambos têm em comum o fato de serem homens de seu tempo, humanistas no sentido lato da palavra. Ambos nasceram em famílias muito ricas, o que não deixa de ser um facilitador para o desenvolvimento de tais faculdades, mas não é um fator decisivo. Têm também em comum o fato de serem, voluntaria ou involuntariamente, dissidentes e símbolos de uma das lutas que mais permeou o século XX: a luta contra a intolerância e o totalitarismo. No caso de Lorca, por sua vida e obra altamente críticos com relação a tais regimes e intolerância. Em Castelnuovo-Tedesco, meramente por sua ascendência judaica.

Bibliografia

ARANGO, M. A. **Simbolo e simbologia em la obra de Federico Garcia Lorca**. Madrid: Editorial fundamentos, 2ª Ed, 1998.

ASSUMPCÃO, S. E. M. de. **Ascendência retórica das formas musicais**. Dissertação de Mestrado. USP, 2007.

BARTEL, D. **Musica poética – musical-rhetorical figures in German baroque music**. Lincoln and London. University of Nebraska press, 1997.

BERLANGA, M. A. **La originalidad musical del flamenco: el compás**. Granada: Sinfonia virtual, 2014.

CANO, R. L. **Música y Retórica en el Barroco** (Colección Bitácora de Retórica seis), Instituto de Investigações Filológicas - UNAM, Universidade Nacional Autônoma do México, 2000.

CARTER, T. – *Word-painting*, in: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, 2004.

CASTELNUOVO-TEDESCO, M. – **Romancero Gitano, op 152**. Berlin Bote & Bock, 1965.

_____ - **24 caprichos de Goya, op 195**. Ancona Berben, 1970 – 4 vols

_____ - **Platero y yo, op 190**. Ancona: Berben, 1972 – 4 vols.

GIBSON, I. – **Federico Garcia Lorca, a biografia**. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Editora Globo, 1989.

HANSLICK, E. **Do belo musical**. Trad. Artur Morão. Covilhã: Lusofia Press, 2011.

HUGHES, R. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JIMÉNEZ, JUAN R. – **Platero e eu**, Ed. bilíngue. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KATZ, I. J. - *Saeta*, in: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, 2004.

LORCA, F. G. – **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1968. 3ª Ed.

_____ e ARGENTINITA, La. **Colección de canciones populares españolas**. Encarte de disco com textos de VAQUERO, P., ONIS, F. e SALAZAR, A. Madrid: Sonifolk, 1989.

LUMBRERAS, P. G. e S.S. **Introducción** in: LORCA, F.G. **Romancero gitano**. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

NUÑEZ, F. **Tonalidad** in <http://www.flamencopolis.com/archives/476>. Acessado em 07/06/2015 às 13:32 hs.

OTERO, C. **Mário Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar**. Newcastle: Ashley Mark, 1999.

PICCHI, A. **As serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação**. São Paulo: Tese de Doutorado, 2010.

SAGE, J. / FRIEDMANN, S. - *Seguidilla*, in: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, 2004.

SUAREZ, R. C. **Balladilla de lós tres rios de Federico Garcia Lorca: raíces populares del cante jondo**. Revista de folklore - <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=1972> – Acessado em 10/12/2014 às 9:00 hs.

Internet

Museo del Prado – Comentarios a los caprichos - https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/comentarios-a-los-caprichos/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=34&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b – Acessado em 20/08/2015 às 15:16 hs.

Museo del Prado – Los Caprichos - https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26 - Acessado em 20/08/2015 às 15:22 hs.

Discografia e gravações

BEHREND, Siegfried - **Mario Castelnuovo Tedesco, Sylvano Bussotti, Heinz Freidrich Hartig**– **Romancero Gitano Op. 152, Ultima Rara, Perche Op. 28**. Berlin: Deutsche Grammophon Records, 1971.

BERGSTROM, Mats – **Castelnuovo-Tedesco: Guitar Chamber Music**. Surrey: Proprius records, 2011.

GLOEDEN, Everton - **Federico García Lorca by Grupo Quatro Cantos** – disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UBlsDM6yjkM> – Acessado em 21/08/2015 às 20:15 hs.

ZANON, Fábio – **Yanomami**. Middlesex: Signum Classics, 2009.