



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**SUÍTE PARA VIOLONCELO SOLO DE GASPAR CASSADÓ:
LINGUAGEM NACIONALISTA E A CULTURA POPULAR
ESPAÑHOLA**

Andrêyna Dinoá Duarte Guerra

**João Pessoa – PB
2011**

ANDRÊYNA DINOÁ DUARTE GUERRA

**SUÍTE PARA VIOLONCELO SOLO DE GASPAR CASSADÓ:
LINGUAGEM NACIONALISTA E A CULTURA POPULAR
ESPANHOLA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas, na subárea Violoncelo.

Orientador: Prof. Dr. Felipe José Avellar de Aquino

**João Pessoa – PB
2011**

G934s Guerra, Andrêyna Dinoá Duarte.

Suíte para violoncelo solo de Gaspar Cassadó: linguagem nacionalista e a cultura popular espanhola / Andrêyna Dinoá Duarte Guerra. – João Pessoa, 2011.

111f : il.

Orientador: Felipe José Avellar de Aquino

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Cassadó, Gaspar. 2. Música. 3. Suíte para Violoncelo. 4. Práticas interpretativas. 5. Elementos folclóricos. 6. Cultura popular – Espanha.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: **“Suíte para Violoncelo Solo de Gaspar Cassado: Linguagem Nacionalista e a Cultura Popular Espanhola”**

Mestrando: **Andrêyna Dinoá Duarte Guerra**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Felipe José Avellar de Aquino
Orientador/UFPB

Prof. Dr. Alexandre Araújo Antunes
Membro/UFPB

Prof.ª Dr.ª Ângela Maria Ferrari
Membro/UFSM

*Aos meus pais,
Kleber Guerra e Valéria Dinoá;
e aos meus irmãos,
Alexandre Dinoá e Aderson Macêdo.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por me amparar nos momentos difíceis, dando-me forças para superá-los, mostrando os caminhos nas horas incertas, e a Nossa Senhora, por me suprir em todas as minhas necessidades.

Aos meus pais e irmãos, pelo carinho, pela paciência, pelo incentivo e por não medirem esforços para que eu chegasse até esta etapa de minha vida.

Ao meu professor e orientador, Dr. Felipe José Avellar de Aquino, por seu apoio incondicional e inspiração no amadurecimento desta pesquisa.

Ao professor Dr. Wilson Guerreiro Pinheiro, pela acurada revisão final da dissertação.

Ao grande amigo, Samuel Correia, pela colaboração no uso de *software* de notação musical.

Aos professores Ângela Ferrari, Alexandre Antunes e Luciana Noda, pelas valiosas discussões e sugestões.

Aos professores, amigos e funcionários do departamento de música da UFPB que fizeram parte desses momentos, sempre me ajudando e apoiando.

Em especial, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa.

A *Suíte para violoncelo solo* [de Gaspar Cassadó] constitui uma obra-prima em sua etapa construtiva. Composta por três movimentos [...], consegue apresentar um mosaico intensamente colorista e de grande lirismo sonoro que tira vantagem dos recursos mais imaginativos do violoncelo. (PAGÈS, 2000, p. 80, grifo da autora, tradução e interpolação nossas).

RESUMO

O principal objetivo desta investigação é formular princípios e propostas interpretativas a partir de um amplo estudo bibliográfico dos elementos folclóricos e estilísticos da música espanhola. Esta pesquisa se estabelece a partir de uma análise melódico-estrutural da Suíte para Violoncelo Solo, de Gaspar Cassadó, sob a perspectiva do intérprete, uma vez que a obra está baseada em melodias e ritmos nacionais da Espanha, como também em elementos culturais da região da Catalunha. Novos desafios interpretativos são estabelecidos a partir da determinação de características estilísticas da Suíte, considerando a origem do compositor e suas influências composicionais.

Palavras-Chaves: Suíte. Gaspar Cassadó. Flamenco. Sardana. Seguidilha.

ABSTRACT

The main objective of this research is to formulate interpretative principles and proposals from a comprehensive bibliographic study of folklore and stylistic elements of Spanish music. This research is established from a melodic and structural analysis of the Suite for Solo Cello by Gaspar Cassado, from the performer's perspective, since the work is based on melodies and rhythms of Spain, as well as cultural elements of the Catalonia region. New interpretative challenges are established from the determination of stylistic features of the Suite, considering the composer's origin and his compositional influences.

Keywords: Suite. Gaspar Cassadó. Flamenco. Sardana. Seguidilla.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 Alguns cartazes dos espetáculos do Balé de Diaghilev	21
Figura 3.1 Ilustração da coreografia da sardana.....	48
Figura 3.2 Instrumentos característicos da antiga <i>cobla</i> : <i>flabiol</i> , <i>tamborí</i> , gaita de foles e <i>tible</i>	50
Figura 3.3 Formação do conjunto moderno de <i>cobla</i>	51
Figura 3.4 a) <i>Flabiol</i> ; b) <i>Tamborí</i> ; c) Músico tocando o <i>flabiol</i> e o <i>tamborí</i>	52
Figura 3.5 <i>Tible</i>	53
Figura 3.6 <i>Tenora</i>	54
Figura 3.7 <i>Fliscorne</i>	55
Figura 4.1 Dança <i>Seguidilla</i>	69
Figura 4.2 a) Pandeiro; b) Castanholas (HIGA, [s.d.].....	70

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1.1 Partitura em manuscrito da obra <i>Nocturns Portugais</i>	22
Exemplo 1.2 Seção do primeiro movimento: demonstração da exploração das sonoridades dos harmônicos do violoncelo (comp. 52-53).....	27
Exemplo 2.1 Exposição do Tema I, com os Motivos A, B e C, e suas respectivas transposições (comp. 1-10)	32
Exemplo 2.2 a) Motivo A, gesto oriundo da música flamenca (comp. 1-2); b) Primeira transposição do Motivo A (comp. 6-7)	32
Exemplo 2.3 Motivo B (comp. 3-4).....	33
Exemplo 2.4 Motivo C (comp. 5)	33
Exemplo 2.5 Tema II (comp. 11-16).....	33
Exemplo 2.6 a) Motivo B, Tema I (comp. 3-4); b) Motivo B, Tema II com ritmo ligeiramente alterado, através do uso de ornamentos (comp. 11-12); c) Transposição do Ex. 2.5b uma terça abaixo; d) Motivo B, Tema II com uma segunda voz agregada (comp. 14-15).....	34
Exemplo 2.7 Referência à Sonata de Zoltán Kodály, (comp. 35-37). Os ornamentos, conforme circulados, são encontrados no Tema II do primeiro movimento das duas obras.....	35
Exemplo 2.8 Segundas aumentadas, conforme circuladas (comp. 23 e comp. 70)	35
Exemplo 2.9 a) Escala no Modo Frígio encontrada no primeiro movimento (comp. 15-16); b) Modelo de escala no Modo Frígio	36
Exemplo 2.10 “Gestos rasqueados”, conforme circulados (comp. 18 e 20)	37
Exemplo 2.11 Ornamentos, conforme circulados, na Seção B (comp. 21-25).....	37
Exemplo 2.12 Retorno do “gesto rasqueado”, conforme circulados (comp. 38-39).....	37
Exemplo 2.13 a) Seção B, sequências ascendentes (comp. 21-25); b) Seção B, passagem descendente virtuosística (comp. 33-35)	38
Exemplo 2.14 Seção B (comp. 17-39)	39
Exemplo 2.15 a) Motivo A, tetracorde de abertura: Sol-Fá-Dó-Ré (comp. 1-2); b) Transposição do tetracorde: Ré-Dó-Sol-Lá (comp. 40-41).....	40
Exemplo 2.16 a) Tema II (comp. 11-16); b) Tema II expandido com o uso de “melismas improvisatórios” oriundos da linguagem violonística da música flamenca (comp. 46-50).....	41
Exemplo 2.17 Melismas improvisatórios (comp. 49-50) da Suíte de Cassadó	41

Exemplo 2.18 Apresentação do Tema II em harmônicos naturais e artificiais (comp. 51-59)	42
Exemplo 2.19 Gesto rasqueado do violão	42
Exemplo 2.20 a) Pequena transição (comp. 61-63), circuladas as notas: Lá- Si \flat -Dó-Lá-Sol-Mi \flat -Ré; b) Seção B' (comp. 67-70), circuladas as notas: Lá-Si \flat -Dó-Lá-Sol-Mi \flat -Ré, material antecipado na transição, na forma de linha do baixo do rasqueado	43
Exemplo 2.21 a) Seção B' (comp. 64-68): material transposto uma quinta abaixo, apresentado de forma condensada; b) Início da Seção B (comp. 17-21).....	43
Exemplo 2.22 Retorno da Seção A'', com inversão da sequência dos temas (comp. 73-83).....	44
Exemplo 2.23 a) Os primeiros compassos do Tema I (comp. 1-2); b) Últimos compassos do Tema I, fazendo o efeito de moldura (comp. 81-83).....	45
Exemplo 2.24 a) Acorde inicial da Sonata, Op. 8, de Kodály (comp. 1-3); b) Acorde final da Sonata, Op. 8, de Kodály, criando o efeito de moldura (comp. 94-99).....	45
Exemplo 2.25 Primeiro gesto musical (comp. 1-4)	45
Exemplo 2.26 Segundo gesto, Tema II (comp. 52-55).....	46
Exemplo 2.27 Terceiro gesto (comp. 17-21)	46
Exemplo 3.1 Início do segundo movimento	47
Exemplo 3.2 Parte do <i>flabiol</i> em notação, de <i>La cova del drac</i> , sardana do compositor Agustí Borgunyó	53
Exemplo 3.3 Partes dos <i>Tibles I e II</i> (comp. 1-6), da sardana <i>El somni de la Princesa Nerídia</i> , do compositor Marc Timón Barceló	54
Exemplo 3.4 Parte do <i>Tenora I</i> e do <i>Tenora II</i> (comp. 1-6), da sardana <i>El somni de la Princesa Nerídia</i> , do compositor Marc Timón Barceló.....	55
Exemplo 3.5 Parte do <i>Fliscorne I</i> e do <i>Fliscorne II</i> (comp. 1-8) da sardana <i>Anys de Franquesa</i> , do compositor Daniel Gasulla i Porta	55
Exemplo 3.6 a) Introdução realizada pelo <i>flabiol</i> (comp. 1-8), da sardana <i>El somni de la Princesa Nerídia</i> (Marc Timón Barceló); b) Introdução realizada pelo <i>flabiol</i> (comp. 1-11), da sardana <i>Juny</i> (Juli Garreta).....	56
Exemplo 3.7 a) Notas acentuadas circuladas (comp. 11-16); b) Notas acentuadas circuladas (comp. 86-88).....	58

Exemplo 3.8 Introdução do segundo movimento da <i>Sardana</i> (comp. 1-10), alusão ao <i>flabiol</i>	59
Exemplo 3.9 Introdução da sardana <i>Flor Nevada</i> (1907), de Eusebi Guiteras (comp. 1-10).....	59
Exemplo 3.10 Início da Seção A (comp. 11-17).....	60
Exemplo 3.11 a) Seção A (comp. 11-17); b) Seção A, transposta uma 5. ^a acima (comp. 19-27).....	60
Exemplo 3.12 <i>Flor Nevada</i> , sardana (comp. 11-22).....	61
Exemplo 3.13 a) Segundo movimento (comp. 18-23; b) Sardana <i>El cant de lès sirenes</i> , de Sanmartín (comp. 1-8); c) Sardana <i>Juny</i> , de Juli Garreta (comp. 51-57).....	61
Exemplo 3.14 Transição para a Seção B (comp. 47-55).....	62
Exemplo 3.15 Partitura de um <i>Ball rodó</i> (compositor anônimo)	62
Exemplo 3.16 a) Final da Seção A (comp. 37-45); b)Transição (comp. 47-55).....	63
Exemplo 3.17 a) Seção B (comp. 56-62), da Suíte de Cassadó, alusão ao <i>flabiol</i> ; b) Seção B da sardana de Guiteras (comp. 54-65), alusão ao <i>flabiol</i> ; c) <i>Lo Fluviol, el Titit y l'Escarbat</i> , de Joaquín Cassadó (comp. 1-4)	64
Exemplo 3.18 Semelhança rítmica entre as sardanas de Cassadó (comp. 58-59), de Guiteras (comp. 57-58) e <i>Lo Fluviol, el Titit y l'Escarbat</i> , de Joaquín Cassadó (comp. 1), que remetem à marcação rítmica do <i>tamborí</i>	64
Exemplo 3.19 a) Seção B, segundo movimento, (comp. 75-80); b) Parte do <i>tible</i> da sardana <i>Es la moreneta</i> (Antoni Carcellé) (comp. 32-36); c) Parte do <i>flabiol</i> da sardana <i>Belles Record de Rose</i> (Joaquim Som i Janer) (comp. 52-62).....	65
Exemplo 3.20 Fragmentos do Tema A (comp. 86-91)	65
Exemplo 3.21 Exceção ao uso de cordas duplas (comp. 100 e 101)	66
Exemplo 4.1 Início do terceiro movimento, intitulado <i>Intermezzo e Danza Finale</i>	67
Exemplo 4.2 a) Trecho da <i>Seguidilla</i> (comp. 1-7), do compositor Georges Bizet, retratando a Espanha; b) <i>Seguidilla Murciana</i> , inserida na obra <i>Siete Canciones Populares Españolas</i> , do compositor Manuel de Falla.....	71
Exemplo 4.3 Introdução (comp. 1-9), linguagem referente àquela empregada pela guitarra flamenca.....	74

Exemplo 4.4 a) Sessão de <i>pizzicati</i> da Suíte de Cassadó (comp. 5-6); b) Seção introdutória de <i>Seguidillas Manchegas</i> , para violão, do compositor Fernando Sor (comp. 5-6)	74
Exemplo 4.5 Gestos semelhantes, circulados, empregados para abrir o primeiro e o terceiro movimentos, característicos da linguagem violonística espanhola.....	75
Exemplo 4.6 Intervenção do gesto violonístico na <i>Salida</i> (comp. 10-25)	75
Exemplo 4.7 Retorno da Introdução (comp. 26-33)	76
Exemplo 4.8 Seção A da <i>Danza Finale</i> (comp. 34-49)	76
Exemplo 4.9 a) Início da <i>Danza Finale</i> (comp. 51-57), gestos rasqueados (circulados); b) <i>Seguidillas Manchegas</i> , para violão, do compositor Fernando Sor (comp. 2-5), gestos rasqueados (circulados)	77
Exemplo 4.10 a) Seção B do <i>Intermezzo</i> (comp. 10-17); b) Seção B da <i>Danza Finale</i> (comp. 86-93).....	78
Exemplo 4.11 Seção A' (comp. 102-131)	78
Exemplo 4.12 a) Seção A (comp. 50-56); b) Transição (comp. 126-131).....	79
Exemplo 4.13 a) Seção do <i>Intermezzo</i> (comp. 1-5); b) Seção C (comp. 132-135), variante ornamentada da seção introdutória do movimento	79
Exemplo 4.14 a) Seção A'' (comp. 140-151); b) Seção B' (comp. 162-166)	80
Exemplo 4.15 CODA (comp. 177-199), bordões ornamentados da linguagem flamenca (circulados).....	81

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.1 Estrutura da Suíte de Gaspar Cassadó	28
Tabela 2.1 Características do primeiro movimento	30
Tabela 2.2 Estrutura do primeiro movimento: A B A' B' A''	31
Tabela 2.3 O conjunto de notas e suas transposições	40
Tabela 2.4 Estrutura palíndrômica apresentada no primeiro movimento da Suíte de Cassadó	44
Tabela 3.1 Perfil do segundo movimento	47
Tabela 3.2 Estrutura formal da sardana	57
Tabela 3.3 Estrutura formal do 2.º movimento da Suíte, de Gaspar Cassadó.....	58
Tabela 4.1 Estrutura do terceiro movimento	68
Tabela 4.2 Estrutura da <i>Seguidilla</i>	69
Tabela 4.3 Relação das seções do <i>Intermezzo e Danza Finale</i> com as seções da <i>Seguidilla</i>	72
Tabela 4.4 Traços violonísticos presentes no terceiro movimento.....	82

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCHLA	Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
CDU	Classificação Decimal Universal
comp.	compasso(s)
dolciss.	Abreviação do italiano <i>dolcissimo</i> [= dulcíssimo]
ed.	Edição
Ed.	Editor
espress.	Abreviação do italiano <i>espressione</i> [= expressão]; abreviação do italiano <i>espressivo</i> [= expressivo]
et. al.	Abreviação da locução latina <i>et alii</i> [= e outros]
Ex.	Exemplo
f.	folha(s)
Fig.	Figura
Ibid.	Abreviação do advérbio latino <i>Ibidem</i> [= no mesmo lugar; na mesma obra]
il.	Ilustrações
ISBN	Abreviação do inglês <i>International Standard Book Number</i> [= Número Padrão Internacional de Livro]
loc. cit.	Abreviação da locução latina <i>loco citatum</i> [= lugar citado (mesma página citada anteriormente)]
LP	Abreviação do inglês <i>Long Playing</i>
marc.	Abreviação do italiano <i>marcato</i> [= marcado]
n.	número(s)
NJ	<i>New Jersey</i>
p.	página(s)
PB	Estado da Paraíba
s.d.	Abreviação da locução latina <i>sine data</i> [= sem data (de publicação)]
s.l.	Abreviação da locução latina <i>sine loco</i> [= sem local (de publicação)]
s.n.	Abreviação da locução latina <i>sine nomine</i> [= sem nome (do editor)]
Tab.	Tabela
Trad.	Tradução
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
USA	<i>United States of America</i>
v.	veja; volume
vol.	Volume

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 GASPAR CASSADÓ E A SUÍTE PARA VIOLONCELO: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO	19
1.1 A Suíte para Violoncelo Solo, de Gaspar Cassadó: uma Panorâmica.....	24
CAPÍTULO 2 PRIMEIRO MOVIMENTO: PRELÚDIO-FANTASIA	29
CAPÍTULO 3 SEGUNDO MOVIMENTO: SARDANA	47
3.1 A Sardana e suas Origens	48
3.2 O Conjunto Musical da Sardana: a <i>Cobla</i>	49
3.3 Descrição dos Instrumentos Folclóricos da <i>Cobla</i>	51
3.3.1 <i>Flabiol</i>	51
3.3.2 <i>Tible</i>	53
3.3.3 <i>Tenora</i>	54
3.3.4 Fliscorne (Fliscorno ou <i>Bass Flugelhorn</i>).....	55
3.4 Características da Sardana Presentes no Segundo Movimento da Suíte	56
CAPÍTULO 4 TERCEIRO MOVIMENTO: INTERMEZZO E DANZA FINALE	67
4.1 A <i>Seguidilla</i>	68
4.2 Características da Seguidilha Presentes no Terceiro Movimento	72
4.3 <i>Intermezzo</i>	73
4.4 <i>Danza Finale</i>	76
CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS	86
APÊNDICE A – LISTA DE COMPOSIÇÕES PARA VIOLONCELO, DE GASPAR CASSADÓ	89
ANEXO A – PARTITURA DA SUÍTE PARA VIOLONCELO SOLO, DE GASPAR CASSADÓ	91
ANEXO B – PARTITURAS DE SARDANAS E SEGUIDILHAS	102
ÍNDICE ONOMÁSTICO	110

INTRODUÇÃO

Da produção composicional de Gaspar Cassadó (1897-1966), a *Suíte* para violoncelo solo (1926) é, sem dúvida, uma das obras mais executadas, e que se vem estabelecendo, nos últimos 15 anos, como uma importante obra do repertório solo violoncelístico. Este trabalho consiste em uma abordagem sobre os aspectos estilísticos da obra em questão, a fim de se elucidar a relação das influências composicionais oriundas da prática popular aliada à *performance* instrumental. Apesar de ter se incorporada ao repertório apenas em anos recentes, essa Suíte tem-se tornado uma obra de referência no violoncelo. Nesse sentido, Aquino (2004, p. 81) estabelece três pilares estruturantes da literatura solo do instrumento, formados pelas *Seis Suítes* de J. S. Bach, a *Sonata*, Op. 8, de Zoltán Kodály, e as três *Suítes* de Benjamin Britten. Embora a Suíte de Gaspar Cassadó não se constitua um desses pilares – mesmo porque ela se situa cronologicamente entre a Sonata de Kodály e as três Suítes de Britten – pode-se considerá-la resultado de uma linguagem que vinha sendo estabelecida ao longo dos 200 anos que separam as Seis Suítes de J. S. Bach, e a Sonata, Op. 8, de Z. Kodály.

A Suíte de Cassadó é constituída por apenas três movimentos, sendo o primeiro intitulado *Prelúdio-Fantasia*, com marcante caráter improvisatório; o segundo recebe o nome de *Sardana (Danza)*¹, dança na qual está baseado; e o terceiro é denominado *Intermezzo e Danza Finale*. O compositor definiu claramente o caráter do *Prelúdio*, como também a dança presente no título do segundo movimento. No entanto, o compositor não definiu especificamente que tipo de dança lhe inspirou o último movimento, ou quais elementos influenciaram a composição da obra como um todo. Diante disso, partimos do princípio de que sua Suíte está formada por uma abertura, seguida por dois movimentos inteiramente concebidos a partir de danças espanholas.

Dessa forma, o escopo desta pesquisa parte do pressuposto de que a Suíte está claramente baseada em danças e expressões da cultura espanhola, aspecto que tem reflexo direto nas decisões interpretativas. Através de uma análise estilística, busca-se compreender e demonstrar possíveis influências na concepção da Suíte, haja vista que um melhor entendimento dessas expressões culturais nos permite trazer novos elementos e parâmetros interpretativos. Para isso, foi realizada uma contextualização histórica, delimitando pontos convergentes no que se relaciona a influências e estilo, com vistas a uma melhor compreensão da obra e de seus aspectos interpretativos.

¹ Dança popular, não ritual, da região da Catalunha.

O primeiro capítulo apresenta uma breve biografia acerca da vida musical de Cassadó e seu contexto social, no intuito de estabelecer possíveis ligações sobre suas influências culturais. São apresentados dados sobre sua formação como compositor e violoncelista, como também sua versatilidade na realização de arranjos e transcrições, além de seus destaques na produção composicional. Apresentamos também a “Suíte”, enquanto gênero, e seus contextos históricos, além de uma panorâmica da obra. Nos capítulos subseqüentes, desenvolvemos o principal foco deste trabalho: uma análise dos três movimentos da Suíte de Cassadó, apresentando relações entre a obra e as tradições orais e populares da Espanha.

Assim, este trabalho busca suprir lacunas ainda não preenchidas no tocante a um aprofundamento em estudos analíticos que apresentem relações diretas entre as bases estilísticas e estéticas e o fazer interpretativo, a fim de subsidiar as decisões interpretativas. Desse modo, esta pesquisa pretende expandir a literatura especializada sobre o repertório para violoncelo, como também a produção bibliográfica em língua portuguesa na área de Práticas Interpretativas em Música.

CAPÍTULO 1

GASPAR CASSADÓ E A SUÍTE PARA VIOLONCELO: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

O compositor e violoncelista espanhol Gaspar Cassadó i Moreu nasceu em Barcelona – capital da comunidade autônoma da Catalunha – em 30 de setembro de 1897. Desenvolveu sua carreira um pouco além da primeira metade do século XX e notabilizou-se como um dos grandes violoncelistas de sua geração. Gaspar Cassadó, aos cinco anos de idade, teve seu pai como primeiro professor de música, o compositor, organista e regente de coro catalão Joaquín Cassadó (1867-1926).² Segundo Pagès (2000, p. 20), Gaspar Cassadó continuou seus estudos musicais, optando pelo instrumento violoncelo, com o professor Dionísio March, na capela da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, em Barcelona.

Por intermédio de seu pai, Cassadó passou a estudar com o legendário violoncelista e compatriota Pablo Casals (1876-1973), a partir de 1907, em Paris, onde viveu por sete anos como bolsista. De fato, Casals se colocou para o jovem violoncelista como um mentor, de maneira que Cassadó se tornou um de seus principais discípulos, estabelecendo uma carreira internacional como instrumentista.

Gaspar Cassadó permaneceu em Paris até o início da Primeira Guerra Mundial, retornando ao seu país por volta de 1914. Com a implantação do regime fascista na Espanha, acabou por deixar sua terra natal em 1934, estabelecendo-se na cidade de Florença, na Itália, onde foi um dos fundadores da Academia Musical Chigiana de Siena. Cassadó casou-se com a pianista japonesa Chieko Hara (1914-2001), com quem se apresentava frequentemente em recitais. Chieko Hara, ao falecer em 2001, deixou todo o acervo de Cassadó para o *Museum of Educational Heritage*, da *Tamagawa University*, em Tóquio. De acordo com Boda (1998, p.

² Joaquín Cassadó, por sua vez, nasceu em 30 de setembro de 1867 e morreu em Barcelona, em 25 de maio de 1926. Foi uma figura importante na geração modernista catalã. Casou-se com Agustina Moreu, com quem teve dois filhos, o violinista Agustín e o violoncelista Gaspar Cassadó. Juntos formaram o trio Cassadó, com o qual puderam amadurecer musicalmente. Suas obras são bastante diversificadas, incluindo músicas religiosas, como o poema sinfônico *La mort de Sant Josep* (1895), obras sinfônicas como a *Sinfonia Dramática* (1899), *Hispania* – para piano e orquestra (estreada em 1911), a *Sinfonia Macarena* (estreada em 1920), fantasia para piano e orquestra, além de um Concerto para violino e orquestra. Sua produção inclui ainda obras camerísticas, como o quarteto de cordas *Alcázar de las perlas* (estreada em 1918), e uma ópera cômica, *Lo Monjo Negre* (1920), sobre um drama de Frederic Soler (mais conhecido pelo pseudônimo de Serafi Pitarra). Verificamos ainda músicas populares, como três “zarzuelas castellanas” – intituladas *La real mentira*, *La noche del Pilar* (1906) e *El cortijo* (1908) – e sardanas, como *Pàtria enyorada*. Vale salientar que Joaquín Cassadó compôs várias obras para violoncelo, como o Concerto para violoncelo e orquestra (1921 – estreada por seu próprio filho, Gaspar Cassadó), *Sonata Complanta* (data desconhecida), *Serenata Espanhola* para violoncelo e piano (1914), e, por fim, uma de suas obras mais conhecidas para violoncelo e piano, segundo Pagès (2000, p. 17), *Lo Fluviol, el Titit y l'Escarbat* (data desconhecida).

15, tradução nossa), “Cassadó morreu de ataque cardíaco num quarto de hotel em Madri em 26 de dezembro de 1966”, aos 69 anos, e foi enterrado em sua cidade natal, Barcelona.

Ainda segundo Boda (1998, p. 12), Cassadó realizou a primeira audição de obras de importantes compositores, entre as quais se destacam: *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Arnold Bax, em 1934; *Concerto em Modo Galante*, de Joaquín Rodrigo, em 1949; *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Wladimir Vogel, em 1956; *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Riccardo Malipiero, em 1938; *Dialoghi*, para violoncelo e orquestra, de Luigi Dallapiccola, em 1960; além do *Trittico Concertato* para violoncelo e cordas, do compositor húngaro Ferenc Farkas, em 1965.

A composição foi, certamente, a segunda vertente criativa da personalidade artística de Gaspar Cassadó. Por um lado, ele teve a influência de seu pai, o compositor Joaquín Cassadó; por outro, do ambiente artístico que vivenciou em Paris no início do século XX, onde conheceu de perto importantes figuras da intelectualidade da época, como os compositores Maurice Ravel (1875-1937), Manuel de Falla (1876-1946), Claude Debussy (1862-1918), Gabriel Fauré (1845-1924), Alfredo Casella (1883-1947) e Erik Satie (1866-1925), entre outros. Essa convivência se mostrou de fundamental importância no desenvolvimento de sua linguagem composicional, como também no seu amadurecimento musical.³ Portanto, de acordo com relato de Gingsburg (1983), podemos deduzir que, embora muito jovem, o período vivido em Paris foi de extrema relevância para o treinamento do violoncelista, mas acima de tudo, para a sua formação como compositor.⁴

Outra herança dos anos vividos em Paris foi o seu contato com o *Ballet Russe*, de Sergei Diaghilev (1872-1929), que possivelmente levou Cassadó a escrever um número representativo de obras com caráter ou influência da dança, incluindo a própria Suíte objeto deste estudo. Segundo Rita Rack (1982), a atmosfera musical de Paris e também sua proximidade com o diretor do balé russo, Sergei Diaghilev (v. figura 1.1), foram de grande inspiração no estilo composicional de Cassadó:

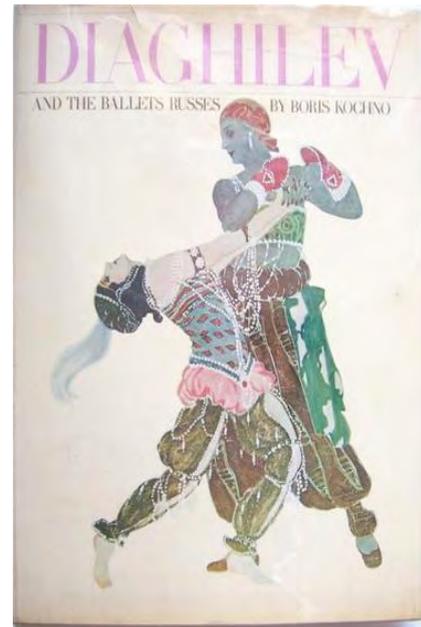
O estilo composicional de Cassadó foi fortemente influenciado pela atmosfera musical de Paris na década de 1920, que incluía os compositores Debussy, Ravel, Erik Satie e o Balé de Diaghilev. Embora tenha estudado composição com Manuel de Falla e Maurice Ravel, Cassadó tomou como inspiração principal a rica herança do folclore musical espanhol. (RACK, 1982 apud BODA, 1998, p. 16, tradução nossa).

³ Segundo David Johnstone (s.d.), suas primeiras aulas de composição foram com Maurice Ravel e Manuel de Falla.

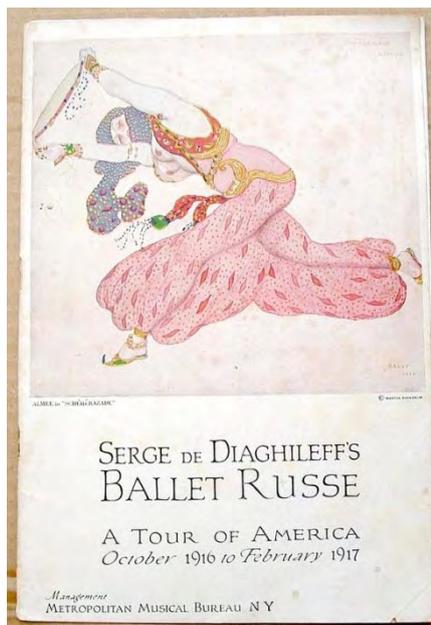
⁴ Segundo Nathaniel J. Chaitkin (2001), a linguagem harmônica de Cassadó reflete seu estudo com Ravel e a influência desse compositor francês.



1912



1914



1916



1916

Figura 1.1 Alguns cartazes dos espetáculos do Balé de Diaghilev.

Fonte: <<http://www.russianballethistory.com/>>, <<http://bloggers.com/post/george-balanchine-ballets-russes-180133>>, <<http://thephoenix.com/boston/arts/78173-diaghilev-days/>>. Acesso em: 16 set. 2010.

O estilo composicional de Cassadó se desenvolveu a partir da inspiração na música popular da Espanha, que serviu como base para a elaboração de melodias e ritmos característicos. Podemos verificar, em sua produção, toda a essência e coloração do folclore musical espanhol, combinadas com o elemento idiomático violoncelístico, aspecto que confere originalidade às suas composições. A sua produção composicional, apesar de

abrangente (camerística e sinfônica), é, em sua maior parte, violoncelística. Dessa forma, Cassadó inclui, no repertório para seu instrumento, obras sinfônicas, como o Concerto em Ré menor para violoncelo e orquestra (1926 – dedicado a seu mentor Pablo Casals e baseado em elementos do folclore espanhol), além do *Nocturns Portugais* (v. Ex. 1), também para violoncelo e orquestra (obra ainda na forma de manuscrito).

Além disso, compôs relevantes peças para violoncelo e piano, como *Three compositions* (data desconhecida)⁵, *Noturno* (1918), “*La pendule, la fileuse et le galant*” (1922), *Sonata nello stile antico spagnuolo* (1925), *Sérénade* (1925), *Danse du diable vert* (1926 – dedicado ao violinista Ferenc von Vecsey), *Lamento de Boabdil* (1931 – dedicado a Pablo Casals), *Requiebros* (1931 – dedicado a Pablo Casals), *Partita* (1935), *Sonata em Lá menor* (1925), *Toccata* (1925), *Archares* (1954)⁶, *Morgenlied* (1957), *Rapsodia del sur*. Boda (2004, p. 18) ainda acrescenta mais duas obras, para violoncelo e piano, sem data de composição, ao repertório escrito por Cassadó: *Aragonesa*⁷ e *Dance des Elfes*. Esta última consta da nota de programa de um concerto apresentado por Cassadó (violoncelo) e Luigi Franchetti (piano) em 27 de janeiro de 1946 na *Accademia Musica Chigiana*, de Siena, Itália. (CHAITKIN, 2001).

Exemplo 1.1 Partitura em manuscrito da obra *Nocturns Portugais*.

Fonte: <http://www.lamadeguideo.com/scores/g_cassado_p1.pdf>.

Acesso em: 23 nov. 2010.

⁵ Segundo Morán (2002, p. 10), os títulos desse conjunto de obras não estão especificados.

⁶ *Archares* significa, em português, *arcos*.

⁷ *Aragonesa*, em interpretação do próprio Cassadó, está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=i0JYH-BXbDs>>. Acesso em: 25 ago. 2011.

Além dessas, Cassadó deixou outras obras sinfônicas e de câmara, como a *Rapsódia Catalana* para orquestra sinfônica (1928), *Variações Concertantes* para piano e orquestra, *Suíte Asturiana* para pequena orquestra, dois Poemas Sinfônicos, *Salmi* para solista, coro e orquestra, *Oratório* (1946), *Trio* para piano e cordas (1926 – dedicado ao compositor italiano Alfredo Casella), três Quartetos de Cordas, além da Sonata para violino e piano (1926).

Cassadó compôs também duas obras para piano: *Quatre Pieces Espagnoles*, escritas em 1925 e dedicadas à memória de Claude Debussy, além da *Sonata Breve* (1931), que, segundo Boda (1998, p. 23), contém também temas de melodias folclóricas espanholas. Outra obra importante de Cassadó é *Préambulo y Sardana*, para violão solo, dedicada ao seu amigo Andrés Segovia⁸. Cassadó compôs também estas cinco obras para violão solo: *Canción de Leonardo*, *Catalanesca*, *Dos Cantos Populares Finlandeses*, *Leyenda Catalana* e *Sardana Chigiana*.

Vale salientar que, além de violoncelista e compositor, Cassadó foi também um notório arranjador. Entre suas transcrições, de acordo com Boda (1998, p. 26), encontram-se o Concerto em Fá maior, de C. P. E Bach, H. 439/W. 172, (a partir do Concerto n.º 3 em Lá maior), as Sonatas de Benedetto Marcello (n.º 1 e n.º 4) e a Sonata de J. B. Bréval (em Sol maior). Outros arranjos importantes são a transcrição do Estudo n.º 1, Op. 27, para violoncelo solo, de Frédéric Chopin, além de miniaturas, como o *Indian Lament*, Op. 100, de Antonín Dvořák, entre outras.⁹

A nosso ver, Cassadó preenche um importante papel na história e no desenvolvimento do violoncelo, atuando na figura do intérprete/arranjador de modo muito semelhante ao papel desenvolvido, no violino, por seu contemporâneo Fritz Kreisler (1875-1962). Nos arranjos de Cassadó, é possível verificar o conhecimento da técnica composicional aplicada à literatura para violoncelo, apesar de que nem todos esses arranjos tenham sido publicados, o que não impediu de serem difundidos e executados.¹⁰ Ele pode, portanto, ser classificado como exemplo tardio do compositor e virtuose do violoncelo, ainda resquício da tradição do Romantismo do século XIX. O piano, nesse papel, teve Frédéric Chopin (1810-1849), Robert

⁸ Andrés Segovia (1893-1987) foi um grande violonista espanhol, que contribuiu para o crescimento do instrumento, inspirando vários compositores a escreverem obras para o violão.

⁹ Alguns de seus arranjos, no entanto, não obtiveram boa receptividade. Sua versão concertante da *Sonata para Arpeggione*, de Franz Schubert (D. 821), arranjada para violoncelo e orquestra, foi alvo de muitas críticas, embora tenha sido estreada com a Orquestra Filarmônica de Berlim no ano do centenário de morte de Schubert. O mesmo acontece com o mencionado Concerto em Fá menor, de C. P. E. Bach.

¹⁰ No Catálogo de suas obras, na seção referente aos trabalhos composicionais, encontra-se referência à peça *Toccata* como sendo transcrição da obra de Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Acredita-se, no entanto, que essa peça fora escrita pelo próprio Cassadó que, fazendo papel de autor fantasma, escondera a verdadeira originalidade do trabalho. De igual modo se comportava o compositor Fritz Kreisler com relação à autoria de suas pequenas peças para violino, atribuindo a autoria a outros compositores.

Schumann (1810-1856) e Franz Liszt (1811-1846) como seus principais expoentes. O violino teve essa figura em Niccolò Paganini (1782-1840), notadamente com seus 24 Caprichos, que serviram como obra referencial do compositor, como também do virtuose e *showman*. Essa é uma característica que trouxe resultados importantes para o desenvolvimento tanto do repertório quanto da técnica do violino e do piano, expandindo a literatura do instrumento com grandes obras e, ao mesmo tempo, explorando suas novas possibilidades técnicas e sonoras.

O violoncelo do século XIX, infelizmente, não teve esta figura importante e emblemática do virtuose e compositor, apesar do reconhecimento de instrumentistas como Adrien François Servais (1807-1866), Alfredo Piatti (1822-1901) e David Popper (1843-1913) – grandes violoncelistas, mas compositores, em sua maioria, de obras de salão.¹¹ Piatti, no entanto, ainda se encaixa no papel de profícuo arranjador, já que elaborou alguns arranjos e transcrições, como, por exemplo, das sonatas de Attilio Ariosti (1666-1729), Nicola Porpora (1686-1768), Francesco Veracini (1690-1768), Pietro Locatelli (1695-1764) e Luigi Boccherini (1743-1805), entre outros.

Embora jamais tenha alcançado esse patamar, nem mesmo a dimensão dos nomes acima citados em relação ao piano e ao violino, Gaspar Cassadó certamente desempenhou o papel do virtuose e compositor do violoncelo, em pleno século XX. Talvez seja por isso que sua obra não tenha despertado o interesse e o aprofundamento das pesquisas musicológicas até o momento. Ainda assim, presenciamos um incremento substancial no número de *performances* e gravações de boa parte de suas composições, em um gesto de reconhecimento do valor de sua produção musical.

1.1 A Suíte para Violoncelo Solo, de Gaspar Cassadó: uma Panorâmica

Antes de tratar das especificidades da Suíte para violoncelo solo, de Gaspar Cassadó, cabe aqui uma breve explanação acerca da origem da suíte, como também sobre a própria terminologia, informações essas que serão importantes para uma melhor compreensão da Suíte em questão.

Fuller (2001, p. 665) trata do termo *suíte* a partir de sua origem francesa, e que significa, literalmente, “sequência”. Campos (2010, p. 22) enfatiza que as danças se consolidaram na França e, com isso, suas diferentes formas foram agrupadas em uma determinada ordem, originando a suíte de danças. Durante a Renascença, o termo suíte

¹¹ Haja vista que nenhum deles deixou um grande concerto ou sonata que passou a figurar no repertório tradicional do violoncelo.

começou a ser empregado para denominar um agrupamento dessas danças. No período Barroco, a suíte passou a ser estruturada em quatro movimentos, baseados em danças, alternando-se um movimento rápido e um lento. Ao mesmo tempo, foi agregado a essa estrutura um prelúdio, marcado por seções de improvisos, com a finalidade de preparar os dedos do músico e a afinação do instrumento. Segundo Fuller (2001, loc. cit.), a suíte, no período Barroco, se estruturou como um grupo de peças instrumentais de andamento contrastante, de mesma tonalidade, na forma de uma coleção de danças. Ainda nesse período, ganha *status* de gênero, organizado através de algumas danças padronizadas, sendo que cada uma delas adquiriu estilo próprio, além de características bem definidas. A Suíte barroca contém a seguinte estrutura:

- **Prelúdio** – movimento introdutório, com caráter improvisatório;
- **Allemande** – dança de origem alemã, em andamento lento e caráter majestoso; apresenta compasso binário simples, 2/2, ou quaternário simples, 4/4;
- **Courante** – dança de andamento rápido, em contraste com a *allemande*, cujo compasso é normalmente 3/2;
- **Sarabande** – dança com caráter mais calmo e nobre, cuja métrica é formada sempre por compassos ternários simples 3/4 ou 3/2;
- **Galanteries, alternativamente** (par de danças, danças opcionais) – movimento formado por um par de danças, que pode ser o *Menueto*, o *Bourrée*, a *Gavotte*, a *Polonaise*, entre outras, formando a estrutura ABA;
- **Gigue ou giga** – dança de caráter vivo, andamento rápido, cuja métrica é geralmente 6/8.

No século XIX, o termo *suíte* adquiriu um significado bem mais amplo, podendo ser descrito como um grupo de peças extraídas de obras como óperas e balés: “A suíte servia não apenas como uma forma [sic] para peças recém-compostas, mas também como uma maneira conveniente para agrupar peças existentes para publicação e, especialmente, para execução”. (FULLER, 2001, p. 665, tradução e interpolação nossas). Já no século XX, vê-se uma liberdade quase que absoluta na estrutura da suíte, na qual, por exemplo, sequências de peças relativamente livres – ou ligadas por uma temática específica – e também de cunho nacionalista são agregadas sob o gênero.

Analisando a produção composicional de Gaspar Cassadó, verifica-se que a *Suíte* é a única obra escrita para violoncelo solo a constar em seu catálogo.¹² A Suíte demonstra todo o conhecimento dos recursos sonoros e possibilidades técnicas do instrumento, exploradas de

¹² Se se excluir a *Fuga* em dó maior, para violoncelo solo, feita a partir de uma fuga de Handel.

maneira única, de acordo com a tradição do virtuose e compositor, citada anteriormente. Essa vem a ser, em nossa opinião, a sua melhor composição para o instrumento, revelando, ao mesmo tempo, as características do intérprete e o *métier* de um grande compositor.

A *Suíte* para violoncelo solo foi publicada em 1926, e foi dedicada ao violoncelista, ator e diretor de teatro Francesco von Mendelssohn (1901-1972)¹³, mas curiosamente essa obra só veio a ganhar popularidade entre os violoncelistas nos últimos 15 a 20 anos.¹⁴ No entanto, pode-se afirmar que ela já alcançou um lugar de destaque no repertório do violoncelo solo.¹⁵ Apesar disso, não foi localizado, durante toda esta pesquisa, nenhum registro de *performance* dessa obra pelo próprio compositor, seja a partir de registros fonográficos, seja através de programas ou relatos sobre sua brilhante carreira de concertista. Essa é, ainda, uma questão sem resposta para gerações de violoncelistas.

David Johnstone, em seu artigo “The Spanish Cellist Gaspar Cassadó: Compositions, Arrangements... and Musical Forgeries”, intitula a *Suíte* para violoncelo solo como *Suíte Espanhola*, certamente como um subtítulo não empregado originalmente pelo compositor, mas uma referência direta, por parte do autor do artigo, ao material musical que caracteriza a obra. Consideramos esse termo, no entanto, bastante coerente e sugestivo, pois em toda a obra há uma forte presença de sonoridades espanholas, com intenso uso de material folclórico, como se verá a seguir.

Segundo Stowell (1999, p. 156), essa *Suíte* é baseada em melodias e ritmos nacionais da Espanha, e sua concepção é inteiramente imbuída de colorações desse país, particularmente de melodias e ritmos da região da Catalunha. De acordo com Lev Gingsburg, a concentração de elementos hispânicos é uma característica do compositor Cassadó, que pode ser observada na maior parte de suas composições:

Todas as composições de Cassadó são imbuídas de melodias e ritmos espanhóis e particularmente catalães; eles apresentam expressividade e brilho de conteúdo, forma clara, riqueza melódica, harmonia brilhante e domínio da polifonia. (GINGSBURG, 1983, p. 238, tradução nossa).

¹³ “a Francesco von Mendelssohn con affettuosa e profonda amicizia” (a Francesco von Mendelssohn com afetuosa e profunda amizade).

¹⁴ Existem divergências em algumas publicações a respeito do ano de composição da *Suíte* para violoncelo solo, de Gaspar Cassadó. No capítulo *Other solo repertory*, do livro “*The Cambridge Companion to the Cello*”, Robin Stowell, assim como o fez Sölen Dickener (2000), cita que a *Suíte* foi composta em 1907. Segundo Potter (2003, p. 609), Cassadó passou a ser conhecido como compositor somente em 1922, com a estreia da obra intitulada *La hilandera, el reloj y el galán*, para violoncelo e piano. O ano de 1926 consta na capa da publicação (folha de rosto da partitura) da *Universal Edition*.

¹⁵ A primeira gravação da obra só foi realizada em junho de 1978, no Japão, pelo violoncelista Janos Starker. Este LP foi lançado pelo selo Denon em 1979. A partir de então, foram lançadas várias outras gravações dessa obra.

Boda (1998, p. 65), por outro lado, salienta que, na *Suíte*, Cassadó faz uso inteligente da sonoridade dos harmônicos, das cordas duplas e do registro mais agudo do instrumento, como mostra o Ex. 1.2. Dessa forma, a peça requer um desenvolvimento da técnica aliada à musicalidade. Segundo Seward (2009, p. 8), os efeitos inseridos na *Suíte*, de Gaspar Cassadó, produzidos no violoncelo, têm o objetivo de reproduzir os sons característicos da música tradicional da Espanha.



Exemplo 1.2 Seção do primeiro movimento: demonstração da exploração das sonoridades dos harmônicos do violoncelo (comp. 52-53).

A nosso ver, esse é um verdadeiro desafio técnico para o intérprete, já que se trata de uma composição marcada por passagens de intenso virtuosismo, na forma de semicolcheias, sextinas, fusas e semifusas, aliado à exploração de sonoridades e timbres característicos de instrumentos da Espanha. Essas estruturas, por outro lado, são extremamente ornamentadas, além de explorar o uso de cordas duplas em intrincada linguagem harmônica, combinada com ritmos e melodias nacionalistas. Segundo Mònica Pagès:

A *Suíte para violoncelo solo* constitui uma obra-prima em sua etapa construtiva. Composta por três movimentos – Prelúdio-Fantasia, Sardana, Intermezzo e Danza Finale –, consegue apresentar um mosaico intensamente colorista e de grande lirismo sonoro que tira vantagem dos recursos mais imaginativos do violoncelo. (PAGÈS, 2000, p. 80, grifo da autora, tradução nossa).

Os três movimentos da *Suíte* estão estruturados conforme mostrado na Tab. 1.1. O primeiro movimento, intitulado *Prelúdio-Fantasia*, é marcado por gestos flamencos e resquícios da influência dos mouros na música espanhola, explorando timbres do violão (guitarra espanhola) e sonoridades impressionistas; o segundo movimento recebe o nome de *Sardana (Danza)*, e é uma dança na qual está estruturado o movimento, fazendo referências ao conjunto característico de instrumentos formado pelo *flabiol*¹⁶, pelo *tamborí*¹⁷ e pelo *tible*, além da banda *cobla*; enquanto o terceiro movimento é denominado *Intermezzo e Danza Finale*, influenciado, em nossa opinião, pela dança *Seguidilla*, na qual são exploradas as

¹⁶ Pequena flauta, também chamada de *flubiol*, *fobiol*, *foviol*, *fabirol*, *favirol*, *flobiol*, *floviol*, *frobiol*, *froviol* e *fluviol*. Disponível em: <<http://ministrersolot.wordpress.com/els-instruments/>>,<<http://tonoreguera.wordpress.com/europa/espana/cataluna/flaviol-cataluna-2/>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

¹⁷ Existem várias nomenclaturas para se referir ao mesmo instrumento: *tamborí*, *tamboret*, *tabor*, entre outros.

sonoridades de instrumentos como o pandeiro, as castanholas e o violão (guitarra espanhola). Dessa forma, na *Suíte*, como um todo, não são observados grandes contrastes de tonalidades entre os movimentos, centrados em Ré menor (1.º e 3.º movimentos) e em Ré maior (segundo movimento). O contraste, no entanto, se revela nas características próprias de cada movimento e de suas respectivas danças, como se poderá ver a seguir.

Título do movimento	Tonalidade principal	Métrica Predominante	Danças empregadas	Sonoridades exploradas
<i>Prelúdio-Fantasia</i>	Ré menor	3/4 (com breves inserções de 4/4)	Nenhuma dança específica (mas apresenta resquícios da influência dos mouros na música espanhola e gestos flamencos)	<ul style="list-style-type: none"> – Linguagem violonística (guitarra espanhola); – Sonoridades da música flamenca (vocal/instrumental); – Sonoridades impressionistas.
<i>Sardana (Danza)</i>	Ré maior	6/8 (introdução) e 2/4	Sardana	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Flabiol e Tamborí</i>; – Banda <i>Cobla</i>.
<i>Intermezzo e Danza Finale</i>	Ré menor	3/4 (com inserções de 5/4 e 2/4)	<i>Seguidilla</i> (em nossa opinião)	<ul style="list-style-type: none"> – Pandeiro, castanholas e violão (guitarra espanhola); – Linguagem violonística (música flamenca).

Tabela 1.1 Estrutura da Suíte de Gaspar Cassadó.

CAPÍTULO 2

PRIMEIRO MOVIMENTO: PRELÚDIO-FANTASIA

O termo *prelúdio* surgiu ainda no período da Renascença, e vem do francês *préluder*, que significa literalmente “improvisar”. Os primeiros prelúdios tinham diversas aplicações, de preparação ou estabelecimento de uma tonalidade até anteceder uma sequência de danças. O prelúdio também servia para se conferir a afinação de instrumentos como o alaúde. Por isso, em muitos casos, sua estrutura contém apenas séries de escalas e arpejos marcadas por improvisos e executadas com muita liberdade rítmica, a fim de preparar e aquecer os dedos do instrumentista. Segundo Ledbetter e Ferguson:

Os primeiros prelúdios grafados foram escritos para órgão, e eram usados para introduzir a música vocal na igreja. Os produzidos pouco tempo depois, para outros instrumentos de corda, como o alaúde, resultaram da improvisação, e eram um meio de verificar a afinação do instrumento e a qualidade de seu som e de esquentar os dedos do intérprete. (LEDBETTER; FERGUSON, p. 291, tradução nossa).

No século XIX, o prelúdio adquire notoriedade, principalmente como gênero pianístico independente que expressa os ideais estéticos do compositor de maneira breve, livre e expressiva. Esse caráter livre e improvisatório pode ser visto claramente no primeiro movimento da Suíte de Cassadó, já a partir de seu título, *Prelúdio-Fantasia*. Nesse movimento, também se pode encontrar o caráter de fantasia através do intenso uso da liberdade rítmica e agógica.

Da mesma forma que o prelúdio, a fantasia também surgiu na Renascença. Como não tinha uma estrutura fixa, ficava totalmente submetida à capacidade de improvisação do intérprete. Por isso, desenvolveu-se de maneira bastante livre, marcadamente contrapontística, através de imitações, contrastando, assim, com os planos preestabelecidos. Já no período Romântico, a fantasia foi composta a partir de melodias conhecidas ou de trechos de óperas, revelando tanto a técnica do compositor quanto o virtuosismo do intérprete.

O *Prelúdio-Fantasia* está estruturado na tonalidade de Ré menor, com métrica 3/4, além de breves inserções de 4/4. É possível constatar resquícios da influência dos mouros na música espanhola, além de gestos flamencos, que são facilmente reconhecidos ao longo de todo o movimento. Consequentemente, verifica-se o uso das sonoridades que remetem à linguagem idiomática do violão, instrumento amplamente difundido na Espanha e característico da música flamenca. É importante ressaltar a presença de elementos nacionalistas, combinados com sonoridades impressionistas, através do extenso uso de

harmônicos naturais e artificiais, além de breve referência à Sonata para violoncelo solo, Op. 8, de Kodály (v. Tab. 2.1).

Tonalidad e Principal	Fórmulas de Compasso	Danças Empregadas	Sonoridades Exploradas
Ré menor	3/4, com breves inserções de 4/4.	Nenhuma dança específica (no entanto, verificam-se resquícios da influência dos mouros na música espanhola, além de gestos flamencos).	<ul style="list-style-type: none"> – Linguagem Violonística (guitarra espanhola); – Sonoridades da música flamenca (vocal/instrumental); – Sonoridades Impressionistas.

Tabela 2.1 Características do primeiro movimento.

O primeiro movimento chama a atenção por não estar estruturado em uma forma predefinida. Assim como o gênero *fantasia*, esse movimento é marcado por passagens virtuosísticas e de caráter improvisatório. No entanto, está visivelmente baseado numa estrutura multisseccional, distribuída na forma A B A' B' A'', conforme descrito na Tab. 2.2.

Portanto, essa estrutura forma um palíndromo¹⁸, cuja parte central, a Seção A', contrai o Tema I, de forma significativa (com apenas 6 compassos), e expande o Tema II, através da exploração de gestos improvisatórios (comp. 49-51). Ao mesmo tempo, o compositor emprega sonoridades impressionistas com o uso extenso de harmônicos artificiais combinados com os harmônicos naturais (comp. 52-57). Já a seção conclusiva (Seção A''), por outro lado, inverte a ordem de apresentação dos temas (Tema II – Tema I), conforme será detalhado adiante, a fim de concluir o movimento (v. Tab. 2.2).

¹⁸ Veja Tab. 2.4, p. 46.

Seção	Andamento	Compassos	Quantidade de Compassos
Seção A	<i>Andante</i>	comp. 1-16 <ul style="list-style-type: none"> • Tema I (comp. 1- 10) • Tema II (comp. 11-16) 	16
Seção B	<i>Poco più mosso</i>	comp. 17-39	22
Seção A'	<i>Andante</i>	comp. 40-59 <ul style="list-style-type: none"> • Tema I constricto (comp. 40- 45) • Tema II expandido (comp. 46-59) 	19
(Pequena transição)	<i>Andante</i> (continuação) Rasqueado da guitarra flamenca	comp. 60-63	3
Seção B'	<i>Poco più mosso</i>	comp. 64-72	8
Seção A''	<i>Andante</i>	comp. 73-83 <ul style="list-style-type: none"> • Tema II (comp. 73-79) • Tema I (comp. 80-83) 	10

Tabela 2.2 Estrutura do primeiro movimento: A B A' B' A''.

A Seção A apresenta dois temas de caráter contrastante, aqui chamados de *Tema I* (comp. 1-10) e *Tema II* (comp. 11-16). O Tema I tem centro tonal em Ré, e é formado por três motivos e suas respectivas variantes e expansões. Nota-se que o movimento inicia com um gesto incisivo de oitava, oriundo da linguagem violonística flamenca, estabelecendo

imediatamente o centro tonal do movimento. Dessa forma, os compassos 6-10 constituem uma mera transposição dos compassos 1-5, concluindo no centro de Ré, como se pode verificar na exposição do Tema I (v. Ex. 2.1).

Exemplo 2.1 Exposição do Tema I, com os Motivos A, B e C, e suas respectivas transposições (comp. 1-10).

Consideramos que o Motivo A é formado a partir do conjunto de 4 notas, Sol-Fá-Dó-Ré, que é imediatamente repetido uma oitava acima no comp. 2 (v. Ex. 2.1). Isso cria um gesto de abertura (comp. 1-5), que é imediatamente seguido pelo que denominamos de Motivo B (comp. 3-4), como se pode ver no Ex. 2.2.

Exemplo 2.2 a) Motivo A, gesto oriundo da música flamenca (comp. 1-2);
b) Primeira transposição do Motivo A (comp. 6-7).



Exemplo 2.3 Motivo B (comp. 3-4).

Consideramos o Motivo C (comp. 5) como o exemplo mais característico da música espanhola. Desse modo, denominamo-lo de “motivo espanhol”, por expressar um gesto rítmico característico, marcado pela utilização do floreio (v. Ex. 2.4).

MOTIVO C



Exemplo 2.4 Motivo C (comp. 5).

Já o Tema II (comp. 11-16), centrado em Lá, tem caráter bastante contrastante, com textura distinta, embora se perceba que ele é oriundo do Motivo B (comp. 3-4) que, utilizando o mesmo contorno melódico, através da transformação temática, originou o segundo tema. Ademais, pode-se verificar a engenhosidade de Cassadó no tratamento motivico, com a exploração de derivações, emprego de interpolações, além da variação do material melódico (v. Ex. 2.5).

11

a tempo

p dolce

ten.

sfz

14

p

mf

dim.

Exemplo 2.5 Tema II (comp. 11-16).

Experimentamos transpor o Ex. 2.6b (Tema II) uma terça abaixo, conforme demonstrado no Ex. 2.6c, e encontramos o mesmo material melódico do Tema I (v. Ex. 2.6a). Dessa forma, comprovamos que o Tema II nada mais é do que uma derivação, através da transformação temática, do Tema I; no entanto, exercendo a função de segundo tema, possui um caráter completamente distinto e contrastante.

The image displays four musical staves, labeled a) through d), each showing a different version of a musical motif in bass clef. Staff a) shows a simple melodic line with five notes. Staff b) shows the same motif with various ornaments (trills, grace notes) and a dynamic marking of *p dolce*. Staff c) shows the motif transposed down a third, also marked *p dolce*. Staff d) shows the motif with a second voice added, marked *p dolce* and *mf*.

Exemplo 2.6 a) Motivo B, Tema I (comp. 3-4); b) Motivo B, Tema II com ritmo ligeiramente alterado, através do uso de ornamentos (comp. 11-12); c) Transposição do Ex. 2.6b uma terça abaixo; d) Motivo B, Tema II com uma segunda voz agregada (comp. 14-15).

A presença de uma segunda voz no Tema II, por outro lado, faz alusão ao segundo tema da Sonata, Op. 8, de Kodály. Dessa forma, os ornamentos dos comp. 11-13 de Cassadó fazem referência ao segundo tema do primeiro movimento da Sonata, Op. 8, de Kodály (comp. 35-37). Verifica-se, no Ex. 2.7, que ambas as subfrases, compostas de 3 compassos, apresentam contornos melódicos semelhantes, estabelecidos na mesma ordem descendente e ascendente. Além disso, constata-se o uso de ornamentação, que é um traço marcante no estilo

improvisatório. Em Cassadó, no entanto, esse gesto é um prenúncio da exploração da técnica do rasqueado¹⁹, que é sugerida nos comp. 60-63, como se verá adiante.

Cassadó



Kodály



Exemplo 2.7 Referência à Sonata de Zoltán Kodály, (comp. 35-37). Os ornamentos, conforme circulosados, são encontrados no Tema II do primeiro movimento das duas obras.

Cunningham e Aiats (2001, p. 139) mencionam a inquestionável influência da cultura árabe na música espanhola, devido à invasão dos mouros em um domínio de quase oito séculos, que durou de 711 a 1492. Com isso, tem-se uma fusão entre o Modo Frígio, notadamente europeu, e as escalas ou modos árabes, constituindo, assim, o caráter espanhol. Essa influência não se deu somente na Andaluzia, região onde os árabes se instalaram e permaneceram por vários séculos, mas também na região da Catalunha, ainda que essa influência seja menos notada. Ademais, o uso da 2.^a aumentada foi uma influência dos árabes na música. (Ibid., loc. cit.). Vale salientar que esse gesto espanhol está presente no primeiro movimento – comp. 23 e comp. 70 (v. Ex. 2.8).



Exemplo 2.8 Segundas aumentadas, conforme circulasdas (comp. 23 e comp. 70).

¹⁹ O rasqueado é um recurso extraído de instrumentos como o violão ou a guitarra flamenca, e que consiste no gesto de se “varrer” ou tanger as cordas do instrumento para que se execute rapidamente um arpejo, no sentido descendente e ascendente, com o uso do polegar, além do dorso das unhas ou as pontas dos dedos. (SADIE, 1994, p. 765),

A dança flamenca também tem, em suas origens, a influência dos povos árabes. O termo *flamenco* é aplicado ao conjunto de canções e à dança da região da Andaluzia. Kongsted (2001, p. 923) salienta que a melodia flamenca é predominantemente diatônica, marcada pelo uso da cadência frígia, e que, em sua estrutura, se incluem ornamentos e apojaturas. Kongsted ressalta ainda a influência fundamental dos árabes e o uso do Modo Frígio na construção dessa música. (Ibid., loc. cit.). Assim posto, verificam-se características da música flamenca no primeiro movimento da Suíte nos comp. 15-16, como mostra o Ex. 2.9.

MODO FRÍGIO

a) 

b) 

Exemplo 2.9 a) Escala no Modo Frígio encontrada no primeiro movimento (comp. 15-16);
b) Modelo de escala no Modo Frígio.

O acompanhamento da dança flamenca é executado pelo violão, que elabora a introdução à dança, além de desempenhar um papel duplo de solista e, ao mesmo tempo, de acompanhador. (SADIE, 1994, p. 331). Este último pode ter três estilos, denominados de *rasqueado*, “*paseo*” (animada passagem ornamental) e *falseta* (interlúdio improvisado). Essa escrita se opõe à articulação produzida através da corda simplesmente dedilhada. O *rasqueado*, em seus instrumentos tradicionais, também pode ser executado com uma palheta.

De acordo com Cunningham e Aiats (2001, p. 140), os ornamentos, de uma forma geral, são importantes e parte inerente do discurso na canção, particularmente na música popular espanhola. Esta é, por sua vez, influenciada pela cultura moura em termos de ritmos e de ornamentos. Dessa forma, nas expressões populares, as apojaturas e os ornamentos são incluídos espontaneamente, na forma de improvisação, até mesmo na música vocal, ainda que

apresentados por um grupo de cantores. O caráter improvisatório, através de marcante adição de ornamentos, pode ser visto claramente na estrutura do primeiro movimento.

A ornamentação encontrada na Seção B (comp. 17-39) faz uma alusão à técnica do rasqueado – gesto característico da técnica violonística da música flamenca – nos compassos 18 e 20, onde esse gesto realiza o acompanhamento da melodia (v. Ex. 2.10).



Exemplo 2.10 “Gestos rasqueados”, conforme circulos (comp. 18 e 20).

Esses ornamentos são intensificados e empregados de maneira virtuosística; no entanto, estão ainda relacionados à linguagem violonística, na forma de melodia acompanhada por blocos de acordes, que soam como arpejos (v. Ex. 2.11).



Exemplo 2.11 Ornamentos, conforme circulos, na Seção B (comp. 21-25).

A Seção B enfatiza, ao mesmo tempo, o caráter improvisatório próprio da *Fantasia*, tendo nos últimos compassos (comp. 38-39) o retorno do “gesto rasqueado”, que conduz para uma reapresentação do Tema I. Este marca o início da próxima seção, identificada como Seção A’. O Ex. 2.12 exhibe outros “gestos rasqueados”.



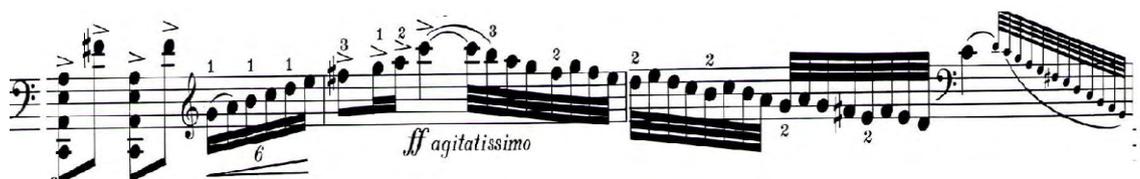
Exemplo 2.12 Retorno dos “gestos rasqueados”, conforme circulos (comp. 38-39).

Elaine Boda (1998) atenta para a variação rítmico-melódica na Seção B:

Cassadó desenvolve essa ideia temática e usa-a repetidamente num padrão sequencial ascendente que se torna crescentemente agitado [Ex. 2.13a]. Essa seção culmina numa passagem descendente altamente virtuosística [Ex. 2.13b] que retorna ao tema de abertura [Tema I, que marca o início da Seção A' (comp. 40-59)], novamente em torno do modo Lá dórico/menor natural. (BODA, 1998, p. 56, tradução e interpolações nossas).

Essa transição é demonstrada no Ex. 2.14.

a) 

b) 

Exemplo 2.13 a) Seção B, seqüências ascendentes (comp. 21-25); b) Seção B, passagem descendente virtuosística (comp. 33-35).

17 *Poco più mosso*

21 *molto espress.*

24 *cresc.* *ff*

26 *dim.* *a tempo* *p* *cresc.*

29 *agitato poco a poco e cresc.* *più agitato*

32 *f* *ff agitatissimo*

35 *molto meno agitato* *IV*

38 *mf* *calmando* *Andante* *p sostenuto* *cresc.*

Exemplo 2.14 Seção B (comp. 17-39).

Portanto, a partir do comp. 40, tem-se o retorno do Tema I (comp. 40-45), de maneira reduzida, com apenas 6 compassos, apresentando uma mera transposição do mesmo tetracorde de abertura (Motivo A), conforme demonstrado no Ex. 2.15.

a) 

b) **Andante**


Exemplo 2.15 a) Motivo A, tetracorde de abertura: Sol-Fá-Dó-Ré (comp. 1-2); b) Transposição do tetracorde: Ré-Dó-Sol-Lá (comp. 40-41).

Os exemplos acima demonstram que, ao longo do primeiro movimento, Cassadó apresenta um conjunto de quatro notas que compõem o Motivo A, as quais são apresentadas em outras duas transposições, nos comp. 6-7 e nos comp. 40-41, conforme demonstrado na Tab. 2.3.

SOL – FÁ – DÓ – RÉ
LÁ – SOL – SI \flat – DÓ
RÉ – DÓ – SOL – LÁ

Tabela 2.3 O conjunto de notas e suas transposições.

O Ex. 2.16b apresenta o Tema II (v. Ex. 2.16a), que é rerepresentado nos comp. 46-59 de forma bastante expandida e ornamentada na Seção A'. Nesta rerepresentação, identificam-se melismas improvisatórios, típicos da linguagem violonística da música flamenca.

a)

b)

Exemplo 2.16 a) Tema II (comp. 11-16); b) Tema II expandido com o uso de “melismas improvisatórios” oriundos da linguagem violonística da música flamenca (comp. 46-50).

A construção baseada em melismas ocorre frequentemente na música para guitarra espanhola, e é originária da música flamenca. Dessa forma, Cassadó (comp. 49-51) apresenta o mesmo tipo de construção como resultado do extremo uso de ornamentações (v. Ex. 2.17).

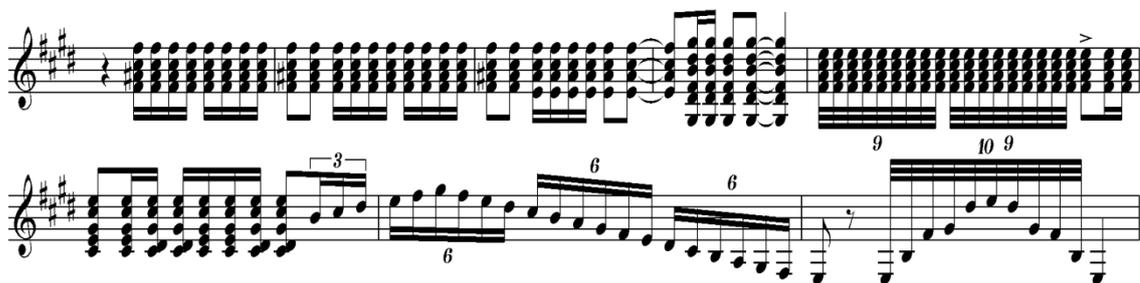
Exemplo 2.17 Melismas improvisatórios (comp. 49-50) da Suíte de Cassadó.

Em seguida, o Tema II é apresentado mais uma vez, através de transformação temática, na forma de harmônicos naturais e artificiais, entre os compassos 52-57, os quais são empregados como meio de se obter uma coloração timbrística distinta (v. Ex. 2.18). A utilização desses harmônicos, como também o uso da escala no Modo Frígio²⁰, são reflexo da influência do impressionismo francês, resultado da exploração de novas sonoridades extraídas do violoncelo. Isso é, provavelmente, fruto da convivência de Cassadó com o círculo de compositores franceses durante seus anos em Paris.²¹



Exemplo 2.18 Apresentação do Tema II em harmônicos naturais e artificiais (comp. 51-59).

Entre os compassos 60-63, Cassadó faz uso, mais uma vez, do gesto rasqueado. Esse procedimento composicional resulta em um efeito característico da música flamenca, conforme demonstrado no Ex. 2.19. Portanto, nos comp. 60-63, realiza-se o papel de uma pequena transição que remete ao retorno da Seção B' (Ex. 2.20a). No entanto, nesse caso, há a presença de uma nota pedal, formada pelo baixo, enfatizada dentro da sequência de arpejos ascendentes e descendentes que são executados de maneira extremamente rápida. Essa linha formada pelo bordão (nota pedal), na verdade, antecipa o material melódico da Seção B', conforme demonstrado no Ex. 2.20.



Exemplo 2.19 Gesto rasqueado do violão.

Fonte: <<http://www.ravennaflamenco.com/RF%20Tabs/Rasgueado%20Drill.pdf>>;

<<http://www.ravennaflamenco.com/articles/images/solea%203.jpg>>.

Acesso em: 03 mar. 2011.

²⁰ V. Ex. 2.11.

²¹ As figuras mais representativas desse movimento, como já mencionado, foram Debussy e Ravel. Este último, professor de Gaspar Cassadó.

a)

b)

Exemplo 2.20 a) Pequena transição (comp. 61-63), circulas as notas: Lá-Si \flat -Dó-Lá-Sol-Mi \flat ; b) Seção B' (comp. 67-70), circulas as notas: Lá-Si \flat -Dó-Lá-Sol-Mi \flat , material antecipado na transição, na forma de linha do baixo do rasqueado.

A partir do comp. 64, tem-se o retorno da Seção B, que, por ser modificada, será aqui chamada de B' (comp. 64-72). Desta vez, o material da Seção B é apresentado de forma condensada, com apenas 9 compassos, transposta uma quinta abaixo do que foi previamente exposto na Seção B, nos comp. 17-39 (v. Ex. 2.21).

a)

b)

Exemplo 2.21 a) Seção B' (comp. 64-68): material transposto uma quinta abaixo, apresentado de forma condensada; b) Início da Seção B (comp. 17-21).

Após essa apresentação condensada da Seção B', tem-se um retorno à chamada Seção A'' (comp. 73-83). Ao contrário do início do movimento, como demonstrado no Ex. 2.23, temos uma inversão na ordem de apresentação do material temático, uma vez que se inicia pelo Tema II (comp. 73-79) que, por sua vez, é imediatamente seguido da apresentação

conclusiva do Tema I (comp. 80-83). Dessa forma, este último tem a função de fechar o movimento (v. Ex. 2.22), criando o efeito de moldura, conforme definido por Edward T. Cone: “Assim como o silêncio pode ser forçado a se tornar parte da música que ele envolve, ocasionalmente também os extremos de uma composição se tornam separados do corpo da obra de tal forma que agem como aquilo que chamamos de *molduras internas*.” (CONE, 1968, p. 22, tradução e grifo nossos). (V. Tab. 2.4).

Exemplo 2.22 Retorno da Seção A”, com inversão da sequência dos temas (comp. 73-83).

A		B A' B'			A''	
TEMA I	TEMA II	DESENVOLVIMENTO			TEMA II	TEMA I
comp.	comp.	comp.			comp.	comp.
(1-10)	(11-16)	(17-72)			(73-79)	(80-83)

Tabela 2.4 Estrutura palíndrômica apresentada no primeiro movimento da Suíte de Cassadó.

Dessa forma, o compositor utiliza o mesmo gesto de abertura a fim de concluir o movimento, criando um sentido de unidade e coesão (v. Ex. 2.23). Conforme conceito definido acima por Cone (1968, p. 22), consideramos essa intenção de emoldurar como um segundo elemento de referência à Sonata, Op. 8, de Kodály. Segundo Aquino (2004, p. 86), o gesto inicial e o gesto final da obra de Kodály funcionam como moldura, na qual os acordes de Si circundam o primeiro movimento (v. Ex. 2.24). Se, em Kodály, a moldura é composta pelos fortes acordes de Si, em Cassadó está composta pelo tetracorde Sol-Fá-Dó-Ré que é apresentado três vezes para concluir o movimento.

a) 

b) 

Exemplo 2.23 a) Os primeiros compassos do Tema I (comp. 1-2); b) Últimos compassos do Tema I, formando o efeito de moldura (comp. 81-83).

a) 

b) 

Exemplo 2.24 a) Acorde inicial da Sonata, Op. 8, de Kodály (comp. 1-3); b) Acorde final da Sonata, Op. 8, de Kodály, criando o efeito de moldura (comp. 94-99).

Durante o primeiro movimento, nota-se que Cassadó explorou três gestos característicos, todos de coloração espanhola. O primeiro gesto é marcado pelo caráter majestoso e apresenta o tetracorde motivico. Já o segundo faz referência a gestos flamencos. Por fim, o terceiro gesto apresenta um caráter *cantabile*.

O primeiro gesto musical é apresentado no início do movimento, Tema I, com um caráter majestoso (v. Ex. 2.25).

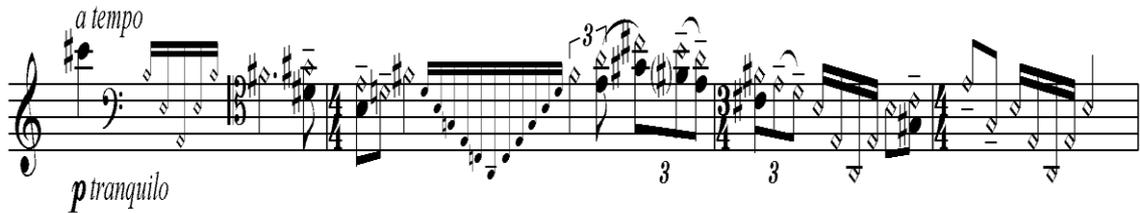
Andante



f sostenuto *marc. e con anima*

Exemplo 2.25 Primeiro gesto musical (comp. 1-4).

Já o Tema II (a partir do comp. 46) apresenta o segundo gesto musical do movimento, marcado por “melismas improvisatórios” (fantasioso espanhol), como também por variado emprego dos harmônicos (naturais e artificiais), sugerindo influências do impressionismo francês. Nele, o compositor explora um efeito que remete ao caráter da fantasia improvisatória dos gestos flamencos (v. Ex. 2.26).



Exemplo 2.26 Segundo gesto, Tema II (comp. 52-55).

E, por fim, o último gesto musical utilizado pelo compositor, na Seção B (comp. 17-39), tem caráter mais melancólico e calmo. Totalmente diferente dos outros apresentados anteriormente, apresenta um estilo mais *cantabile*, melodicamente característico da cultura espanhola (v. Ex. 2.27).



Exemplo 2.27 Terceiro gesto (comp. 17-21).

Dessa forma, a ênfase nesses três gestos sugere opções ao intérprete sobre como explorar as diferentes colorações espanholas distribuídas pelo compositor ao longo do movimento. Como visto, nesse movimento encontram-se aspectos e elementos que apontam para influências da música flamenca e para uma escrita idiomática que sugere uma linguagem violonística, através de arpejos, cordas duplas e ornamentos, combinados com a utilização de harmônicos naturais e artificiais.

CAPÍTULO 3

SEGUNDO MOVIMENTO: SARDANA

O segundo movimento da Suíte é o mais emblemático e representativo da cultura catalã. Cassadó intitula esse movimento de *Sardana*, com a indicação, entre parênteses, de “Danza”, referindo-se claramente ao caráter dançante e ao gênero no qual está estruturado (v. Ex. 3.1).

II
SARDANA (DANZA)

Allegro giusto

p flautando

Exemplo 3.1 Início do segundo movimento.

Este movimento está escrito na tonalidade de Ré maior, contendo uma introdução de 10 compassos, característica da sardana, em métrica binária composta (6/8), seguida pela dança propriamente dita, em compasso binário simples (2/4). O movimento explora as sonoridades do *flabiol* e também dos outros instrumentos que fazem parte da banda *cobla*, conjunto musical tradicionalmente empregado na sardana, como mostra a Tab. 3.1.

Tonalidade principal	Métrica predominante	Dança Característica	Sonoridades exploradas
Ré maior	– Introdução: 6/8 (comp. 1-10); – Seção Principal: (comp. 11-105).	Abertura Sardana	– <i>Flabiol e Tamborí</i> ; – Banda <i>Cobla</i>

Tabela 3.1 Perfil do segundo movimento.

3.1 A Sardana e suas Origens

Para uma melhor compreensão deste movimento, faz-se necessária uma breve explanação a respeito da sardana e seus elementos. Cunningham e Pelinski (2001b, p. 147) afirmam que a sardana é derivada da dança medieval chamada *ball rodó* (dança de roda) que, como o próprio nome indica, é dançada em círculos por homens e mulheres que, alternadamente, se dão as mãos, formando a tradicional “roda”, conforme se pode observar na Fig. 3.1.²² Essa dança é, portanto, considerada a mais representativa da Catalunha, região que compreende as províncias de Girona, Lérida, Tarragona e Barcelona.²³



Figura 3.1 Ilustração da coreografia da sardana.

Fonte: <<http://imolina1bachb.blogspot.com/2010/12/la-sardana-baile-tipico-catalan.html>>. Acesso em: 04 nov. 2010.

A sardana é, por definição, uma dança coletiva, sem limite quanto ao número de participantes que realizam sua coreografia. Os participantes erguem e abaixam os braços, variando os movimentos de acordo com cada seção da música. Curioso notar que, no decorrer da coreografia, o círculo se move nos sentidos horário e anti-horário. Pérez (1994, p. 39) detalha a dança da seguinte forma:

O círculo formado pela sardana se move para a esquerda e para a direita, e os dançarinos levantam e abaixam seus braços de acordo com as duas seções musicais que formam a dança. Os dançarinos contam os compassos e os convertem em passos; isso é importante para coordenar seus movimentos comuns, de acordo com as regras coreográficas tradicionais que regem a dança. (PÉREZ, 1994, p. 39, tradução nossa).

²² É comum encontrar nas praças espanholas, principalmente em Barcelona, grupos de idosos, crianças, amigos em geral, dançando livremente. Pessoas dançam sardanas nas mais variadas formações, demonstrando que a dança de roda, ainda muito presente na cultura popular espanhola, é tida como veículo de entretenimento e socialização.

²³ Vale lembrar que Cassadó nasceu em Barcelona, região de origem da sardana.

Cunningham e Pelinski (2001b, p. 147) afirmam que a sardana não vem a ser uma dança muito antiga, pois surgiu apenas no século XIX. No entanto, popularizou-se rapidamente, vindo a se transformar em um dos símbolos tradicionais da região da Catalunha. Vale salientar que ela é uma dança não ritual, amplamente conhecida em toda a Espanha, dançada em qualquer ocasião festiva, uma vez que seus passos são simples e repetitivos.²⁴ Apesar de ser fruto da tradição oral, como a maior parte das expressões populares, muitas sardanas foram coletadas e registradas em notação musical. Ao mesmo tempo, vários compositores se dedicaram a essa dança tão significativa para a cultura catalã.²⁵

3.2 O Conjunto Musical da Sardana: a *Cobla*

Como visto anteriormente, devido à sua popularidade, a sardana acabou por se tornar um símbolo da identidade cultural catalã. Representante importante da manifestação folclórica de um povo, que combina elementos da dança de roda com manifestação musical, a sardana é executada por um conjunto denominado de *cobla*. Originalmente, a *cobla* era constituída de apenas três instrumentistas, que se encarregavam da execução de quatro instrumentos folclóricos bem distintos: o *flabiol*²⁶, o *tamborí*²⁷, o *tible*²⁸ e a gaita de fole (v. Fig. 3.2).²⁹ Essa vem a ser a formação embrionária do conjunto de *cobla*, cuja instrumentação foi expandida posteriormente.

²⁴ Segundo Pérez (1994, p. 39), a sardana é acessível a todas as gerações, uma vez que tanto jovens quanto adultos podem aprender facilmente a coreografia. Ainda hoje é comum encontrar, nessa região, apresentações em lugares públicos, a exemplo de praças e adros de igrejas, como parte da tradição e identidade catalã. Isso ocorre principalmente nos dias de domingo, em frente à Praça da Catedral de Barcelona.

²⁵ O portal da Federação Sardanista da Catalunha lista diversos nomes importantes de compositores dessa dança, entre os quais se destacam: Josep Maria "Pep" Ventura (1819-1875); Enric Morera i Viura (1865-1942); Joan Lamote de Grignon i Bocquet (1872-1949); Josep Serra i Bonal (1874-1939); Juli Garreta i Arboix (1875-1925); Vicenç Bou i Geli (1885-1962); Eduard Toldrà i Soler (1895-1962); Robert Gerhard (1896-1970); Ricard Lamote de Grignon i Ribas (1899-1962), filho de Joan Lamote de Grignon; Francesc Mas i Ros (1901-1985); Joaquim Serra i Corominas (1907-1957), filho de Josep Serra i Bonal; Joan-Lluís Moraleda (1943-); Joan Gibert i Canyadell (1941-). A trajetória desses compositores se confunde com a própria história da sardana. Ao mesmo tempo, pode-se verificar que essa manifestação é uma tradição que passa de geração para geração, uma vez que são listados descendentes da mesma família entre os compositores dessa dança. Disponível em: <<http://fed.sardanista.cat>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

²⁶ Pequena flauta de sete furos encontrada nas expressões culturais da Catalunha.

²⁷ Pequeno tambor presente no folclore catalão.

²⁸ Instrumento folclórico, originário da família do oboé.

²⁹ Esse conjunto de instrumentos é mais conhecido como antiga *cobla de ministrers* ou *cobla de tres quartans*. Disponível em: <<http://etnocat.readyssoft.es/carrutxa/sac/sac3.htm>>, <<http://grups.blanquerna.url.edu/m46/catalans/cobla34.htm>>. Acesso em: fev. 2011).



Figura 3.2 Instrumentos característicos da antiga *cobla*: *flabiol*, *tamborí*, gaita de foles e *tible*.

Fonte: <<http://www.xtec.cat/~rsellart/cobla/cobla.html>>. Acesso em: 03 dez. 2010.

No século XIX, observou-se uma ampliação da instrumentação da banda *cobla*, devido ao fato de essas manifestações ocorrerem ao ar livre. Dessa forma, os etnomusicólogos passaram a distinguir as duas formações com nomenclaturas distintas: antiga *cobla* (*La cobla de ministrers* ou *La cobla de tres quartans*) e moderna *cobla* (versão expandida do conjunto). De acordo com Baines (1952, p. 10), o padrão instrumental da moderna banda *cobla* se estabeleceu através do modelo introduzido pelo músico Pep Ventura, que permanece em voga até os dias atuais.³⁰ Ele aumentou o número de instrumentos empregados na banda, principalmente no naipe dos metais, como também acrescentou um instrumento da família das cordas, o contrabaixo folclórico espanhol, com apenas 3 cordas, conhecido como *berra*.³¹ A moderna *cobla* é uma expansão da instrumentação original, com a exclusão da gaita de fole, além da adição de mais um *tible*. Ademais, segundo Donostia (1954, p. 27), foram inseridos dois *tenores*, dois trompetes, um trombone, dois *fliscornes* (*Flügelhorns*), além do contrabaixo (*berra*), perfazendo um total de onze músicos e doze instrumentos, pois uma única pessoa toca o *flabiol* e o *tamborí*. A disposição dos integrantes da banda *cobla* está mostrada na Fig. 3.3.

³⁰ José Maria Ventura i Casas (1818 -1875), mais conhecido como Pep Ventura, foi um significativo compositor catalão que escreveu mais de 200 sardanas. De acordo com Baines (1952, p. 10), Ventura consolidou essa dança moderna, estabelecendo a formação da *cobla* tradicional, introduzida por volta de 1860.

³¹ Palacín e García (2001, p. 151) apresentam a *berra* como o contrabaixo de três cordas tradicionalmente usado na Catalunha.

1. ^a Fila	<i>Flabiol</i>	<i>Tible II</i>	<i>Tible I</i>	<i>Tenora I</i>	<i>Tenora II</i>	
2. ^a Fila	<i>Trompeta II</i>	<i>Trompeta I</i>	<i>Trombone</i>	<i>Fliscorne I</i>	<i>Fliscorne II</i>	<i>Contrabaixo (berra)</i>

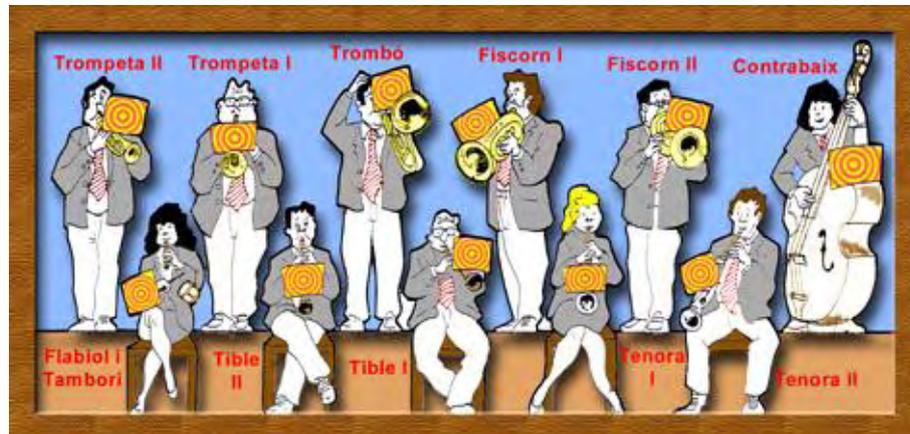


Figura 3.3 Formação do conjunto moderno de *cobla*.

Fonte: <<http://infomusical.files.wordpress.com/2009/07/coblac.jpg>>.

Acesso em: 23 fev. 2011.

Dessa forma, segundo Pérez (1994, p. 39), a banda *cobla* está disposta em duas fileiras de músicos. Na fila frontal, são apresentados estes instrumentos folclóricos da região da Catalunha: 01 *flabiol*, 02 *tibles* e 02 *tenore*; já na fila secundária estão inseridos os instrumentos tradicionais da orquestra, a saber, 02 trompetes, 01 trombone, 02 *fliscornes* (*flugelhorns*) e 01 contrabaixo (*berra*).

3.3 Descrição dos Instrumentos Folclóricos da *Cobla*

3.3.1 *Flabiol*

O *flabiol* é uma pequena flauta constituída de oito furos, segurada unicamente pela mão esquerda, em cujo braço é normalmente amarrado outro instrumento, o *tamborí*. De acordo com Baines e Rue (2001, p. 769), o *tamborí* é um pequeno tambor, pendurado por uma corda, e que é golpeado com uma baqueta na mão direita (v. Fig. 3.4). Esse par de instrumentos é tocado simultaneamente com a finalidade de proporcionar música para se dançar, e está amplamente associado à sardana. (SADIE, 1994, p. 356). Pode-se dizer que o *tamborí* é de fundamental importância na *cobla*, pois estabelece andamento e ritmo constante da dança, além de se tratar do único instrumento de percussão de toda a banda.



Figura 3.4 a) *Flabiol*; b) *Tamborí*; c) Músico tocando o *flabiol* e o *tamborí*.

Fontes: <<http://justaboutmymusic.blogspot.com.br/2010/07/fife-flabiol-flageolet.html>

<<http://wn.com/tambori>>, <<http://www.xtec.cat/~rsellart/cobla/imcobla/flabiol.gif>>. Acesso em: 23 fev. 2011.

Segundo Baines (1952, p. 10), a parte anterior do *flabiol* possui cinco orifícios, enquanto a parte posterior contém um furo que é tocado com o polegar, além de outros dois que funcionam apenas como saídas de ar.³² O aspecto mais peculiar do instrumento é que, além de ser tocado só com uma das mãos, o instrumentista utiliza apenas o polegar e mais três dedos.

Referindo-se ao *flabiol*, assim se expressa Baines: “Na *cobla* sua função solo está limitada a certas figuras convencionais que introduzem cada sardana e separam sua repetição; caso contrário, ele simplesmente decora o conjunto com trinados e figuras ornamentais”. (BAINES, 1952, p. 11, tradução e grifo nossos). Portanto, a função da introdução apresentada pelo *flabiol* serve como anúncio de que a dança está prestes a começar.

Dessa forma, quando em notação, o compositor escreve as vozes desses dois instrumentos folclóricos em uma mesma parte, como demonstrado no Ex. 3.2, *La cova del drac*, sardana do compositor Agustí Borgunyó (1894-1967).

³² Alguns *flabioles* modernos ainda possuem três chaves para os semitons.

La cova del drac
1953

Flabiol Agusti Borgunyó
(1894-1967)

Exemplo 3.2 Parte do *flabiol* e do *tamborí*, em notação, de *La cova del drac*, sardana do compositor Agustí Borgunyó:

3.3.2 Tible

O *tible* é um instrumento do naipe das madeiras, pertencente mais especificamente à família do oboé. Possui palheta dupla e sonoridade aguda (v. Fig. 3.5).³³ Segundo Baines (1952, p. 11), trata-se de um instrumento transpositor, cuja nota escrita na partitura soa uma quarta acima. Seu som é bastante estridente, com caráter marcante, bastante propício para a música executada ao ar livre. Esse instrumento folclórico foi empregado na sardana desde seus primórdios, ainda na antiga *cobla*. Na formação atual da *cobla*, são empregados dois *tibles* (v. Ex. 3.3).



Figura 3.5 *Tible*.

Fonte: <<http://usuarios.multimania.es/sdiago/tible2.jpg>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

³³ Palacín e García (2001, p. 151) afirmam que o *tible* é derivado da antiga *tarota*.

The image shows a musical score for two Tibles, labeled Tible I and Tible II. Both staves are in 6/8 time and G major. The music is marked *ff enèrgic*. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the initial notes for both instruments. The second system continues the melodic lines.

Exemplo 3.3 Partes dos *Tibles I e II* (comp. 1-6), da sardana *El somni de la Princesa Nerídia*, do compositor Marc Timón Barceló.

3.3.3 *Tenora*

Assim como o *tible*, o *tenora* também faz parte da família do oboé; no entanto, seu comprimento é mais extenso. O *tenora* é um dos instrumentos mais importantes da banda *cobla*, uma vez que exerce função predominantemente melódica na sardana (v. Fig. 3.6). Ele é também um instrumento transpositor, soando uma segunda abaixo da notação da partitura. Da mesma forma que o *tible*, também são empregadas duas vozes desse mesmo instrumento na formação da *cobla* (v. Ex. 3.4).



Figura 3.6 *Tenora*.

Fonte: <<http://www.xtec.cat/~rsellart/cobla/imcobla/tenora.jpeg>>.
Acesso em: 22 mar. 2011.

Exemplo 3.4 Parte do *Tenora I* e do *Tenora II* (comp. 1-6), da sardana *El somni de la Princesa Nerídia*, do compositor Marc Timón Barceló.

3.3.4 Fliscorne (Fliscorno ou *Bass Flugelhorn*)

O *fliscorne* é um instrumento da família dos metais, com válvulas, afinado em $Si\flat$, com a mesma extensão da corneta de pistões. (SADIE, 1994, p. 335). Tem o tubo cônico, a campana ampla e o formato grande do bugle de chaves (v. Fig. 3.7), e vem a ser um importante instrumento, pois está presente na maioria das bandas do continente europeu. O *fliscorne* executa passagens de acompanhamento na banda *cobla*, reforçando tanto o aspecto rítmico quanto o harmônico da sardana, por se tratar de um dos instrumentos mais graves do conjunto (Ex. 3.5).³⁴



Figura 3.7 Fliscorne.

Fonte: <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/ucj/ucjg4083qtr_t.jpg>.
Acesso em: 17 fev. 2011.

Exemplo 3.5 Parte do *Fliscorne I* e do *Fliscorne II* (comp. 1-8), da sardana *Anys de Franquesa*, do compositor Daniel Gasulla i Porta).

³⁴ Assim como os instrumentos *tible* e *tenora*, a banda *cobla* utiliza também dois *fliscornes*.

Além dos instrumentos característicos da região da Catalunha, a banda *cobla* emprega alguns instrumentos oriundos da instrumentação da música de concerto. Curiosamente, eles ficam posicionados na segunda fileira da banda. Além dos dois fliscornes (*Bass Flügelhorns*), são incluídos mais três instrumentos do naipe dos metais – dois trompetes e um trombone –, além de um único representante do naipe de cordas, o contrabaixo.³⁵ Como mencionado anteriormente, este último tem a particularidade de contar com apenas três cordas, sendo mais conhecido na Espanha como “*berra*”.³⁶ Obviamente, na banda *cobla*, o contrabaixo tem a função de realizar a linha do baixo, e se situa em uma das extremidades da segunda fileira de músicos.

3.4 Características da Sardana Presentes no Segundo Movimento da Suíte

Segundo Pérez (1994, p. 1), a sardana está sempre organizada em ritmo binário, normalmente em compassos 2/4, 4/4 ou 6/8. Através da análise de diversas sardanas, pode-se verificar que elas estão estruturadas em duas seções que se repetem, como acontece no segundo movimento da Suíte, de Cassadó (v. Anexo A). Isso forma a seguinte estrutura: Introdução-A-A-B-B.

De acordo com Cunningham e Pelinski (2001b, p. 147), tradicionalmente, a sardana possui uma seção introdutória apresentada pelo instrumento *flabiol*, que tem a função de anunciar o início da festividade. Em muitos casos, essa introdução está notada na própria partitura. No entanto, verifica-se que ela também pode ser improvisada a partir de certos modelos rítmicos e melódicos, como pode ser visualizado no Ex. 3.6.³⁷

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing rhythmic and melodic patterns for the flabiol. Staff 'a)' is marked 'ff enèrgic' and features a series of eighth and sixteenth notes, with a final phrase enclosed in a slur. Staff 'b)' shows a similar rhythmic structure but with a different melodic contour, including some rests and a more varied note sequence.

Exemplo 3.6 a) Introdução realizada pelo *flabiol* (comp. 1-8), da sardana *El somni de la Princesa Nerídia* (Marc Timón Barceló); b) Introdução realizada pelo *flabiol* (comp. 1-11), da sardana *Juny* (Juli Garreta).

³⁵ De acordo com Baines (1952, p. 10), os trompetes são de padrão francês, e o trombone é de válvulas. Todos eles, geralmente, estão em Si \flat ou em Dó.

³⁶ Vale ressaltar que o contrabaixo também era usado apenas com 3 cordas no século XIX, até mesmo por Giovanni Botesini (1821-1889), grande solista do contrabaixo nesse período.

³⁷ Vale a pena notar a semelhança melódico-estrutural desta introdução realizada pelo *flabiol* com a introdução apresentada no segundo movimento da Suíte, mostrada no Ex. 3.8.

Para Pérez (1994, p. 1), a dança sardana, propriamente dita, está dividida em duas seções distintas, cada uma delas com repetição, de acordo com o padrão preestabelecido, com diferentes coreografias. De acordo com Cunningham e Pelinski (2001b, p. 147), estrutura da sardana consiste em duas seções, a primeira das quais é chamada de *curt* (curta) e a segunda, intitulada de *llarg* (longa).³⁸

A partir da análise de diversas sardanas a que tivemos acesso, percebe-se que a Seção B, predominantemente, é mais extensa que a Seção A. Nessa escrita, há claramente uma distribuição do material melódico entre os instrumentos, de maneira que o material temático principal está distribuído em mais de um instrumento ou voz (v. Tab. 3.2). Dessa forma, percebe-se que a dança folclórica sardana tem a seguinte estruturação:

SEÇÃO	MÉTRICA	INSTRUMENTAÇÃO
Introdução	6/8	<i>Flabiol</i> (notado ou improvisado)
A – A	: 2/4, 4/4 ou 6/8 :	Banda <i>Cobla</i>
B – B	: 2/4, 4/4 ou 6/8 :	Banda <i>Cobla</i>

Tabela 3.2 Estrutura formal da sardana.

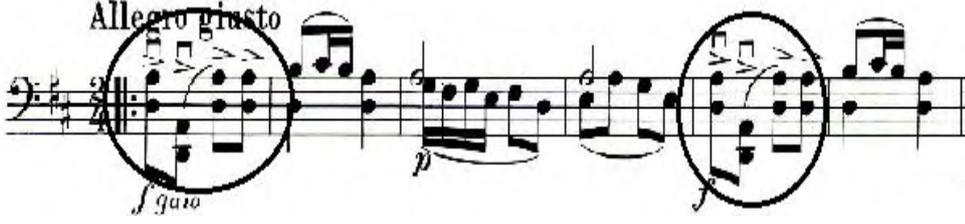
Seguindo esse modelo, percebe-se o quanto o compositor Cassadó foi fiel à tradição da sardana catalã. Haja vista que o segundo movimento de sua Suíte consiste de uma introdução seguida por duas seções musicais com repetições, as quais são aqui denominadas de *Seção A* e *Seção B*, intercaladas por uma pequena transição que, na partitura, está inserida entre as barras duplas da segunda parte (v. Tab. 3.3).

Além da métrica em 2/4, verifica-se característica como a concomitância de múltiplas vozes, aqui representada pelo uso extenso de cordas duplas, e ritmos acentuados que caracterizam a marcação da dança (v. Ex. 3.7).

³⁸ É interessante notar que é assim que Seward (2009, p. 15) define a estrutura da *Sardana*, de Cassadó, como duas seções intituladas de *tiradas*: a primeira *tirada* (Seção A) é chamada de *curt*, e a segunda *tirada* (Seção B), de *llarg*.

SEÇÃO	COMPASSOS	MÉTRICA	ALUSÃO AOS INSTRUMENTOS
Introdução	1-10	6/8	<i>Flabiol</i>
Seção A	::: 11-45 :	2/4	Banda <i>Cobla</i>
Transição	::: 46-54	2/4	Banda <i>Cobla</i>
Seção B	46-105 :	2/4	<i>Flabiol e tamborí</i> (comp. 55-74) Banda <i>Cobla</i>

Tabela 3.3 Estrutura formal do 2.º movimento da Suíte, de Gaspar Cassadó.

a) 

b) 

Exemplo 3.7 a) Notas acentuadas circuladas (comp. 11-16); b) Notas acentuadas circuladas (comp. 86-88).

A introdução do segundo movimento (comp. 1-10) está escrita em métrica binária composta (6/8), com uma textura que imita a sonoridade do *flabiol*, através do uso de harmônicos naturais combinado com a indicação de *flautando*.³⁹ Nota-se a indicação de andamento *Allegro giusto*, que remete ao caráter festivo. Pode-se constatar que essa pequena introdução, anacrúsica, consiste em um período irregular, subdividido em duas frases, sendo a primeira de 4 compassos, e a segunda, de 6 compassos, como se pode ver no Ex. 3.8.

³⁹ Com a clara intenção de imitar o som da flauta, uma vez que esse efeito consiste em tanger o arco levemente, próximo ao cavalete, a fim de produzir uma sonoridade semelhante ao do instrumento da família das madeiras.

Exemplo 3.8 Introdução do segundo movimento da *Sardana* (comp. 1-10), alusão ao *flabiol*.

Pelo exposto, é possível encontrar semelhanças entre essa seção, com a introdução realizada pelo *flabiol* em outras sardanas pesquisadas. Isso se verifica tanto em relação ao aspecto rítmico quanto em relação ao contorno melódico, de registro bastante agudo, predominantemente em grau conjunto, cuja métrica é quase sempre em 6/8. Além disso, a maioria das sardanas tradicionais inicia em anacruse no 2.º tempo do compasso. Comparando-se a *Sardana*, de Cassadó, com a sardana de Eusebi Guiteras intitulada *Flor Nevada* (1907) (v. Anexo B), percebe-se uma clara similaridade entre elas. Ambas as introduções são formadas por um período de 10 compassos, divididas em duas frases irregulares de 4 e 6 compassos, respectivamente. Encontra-se também semelhança na condução melódica das frases, notadamente em seus contornos, além do ritmo marcadamente em colcheias (v. Ex. 3.9).⁴⁰

Exemplo 3.9 Introdução da sardana *Flor Nevada* (1907), de Eusebi Guiteras (comp. 1-10).

Após a introdução, Cassadó escreve na própria partitura a palavra *gaito* (comp. 11), sugerindo uma execução com caráter alegre e vibrante (v. Ex. 3.10). Lubliner (2001) relata

⁴⁰ O catalão Eusebi Guiteras i Guiu (1861-1919) compôs obras sinfônicas, canções, músicas religiosas e principalmente sardanas, entre as quais se destacam *L'aplec de Farners*, *L'aplec de la sardana* (1907); *La bolangera* (1907); *La Caputxeta Blanca*; *La Caputxeta Vermella*; *Claveriana*; *La Clota*; *Flor nevada* (1907), *La Mainadera* (1917); *Les noies de l'Empordà*; *L'orfeneta*; *La platja de Riells* (1901); *La roca del cargol*.

que as sardanas têm como referência a unidade de tempo igual a 112 (marcação do metrônomo).⁴¹ Embora possam ser encaradas de maneira flexível, notadamente quando relacionadas a manifestações musicais de tradição oral, essas indicações metronômicas podem ser bastante sugestivas para a sardana de Cassadó, uma vez que esse pulso estabelece e enfatiza o caráter vivo e dançante, fundamental para se realçar o estilo do movimento.

Allegro giusto

f gaio *p* *f gaio* *p*

Exemplo 3.10 Início da Seção A (comp. 11-17).

Ao longo da Seção A (comp. 11-45), é possível ouvir claramente a construção melódica sobre um pedal quase constante. Além de traços dançantes da sardana, essa seção, marcada pelo uso de cordas duplas, está organizada em duas vozes; no entanto, a alternância das vozes resulta em uma sonoridade pedal em torno da tônica e da dominante, que se faz ouvir como resultante da combinação entre as vozes. As distinções, tanto na articulação como na indicação de dinâmica, estão pensadas no sentido de ratificar a independência das vozes. Pode-se perceber a presença de um gesto rítmico (circulado) que se apresenta interpolado ao texto musical no decorrer de toda a Seção A (v. Ex. 3.11).

Allegro giusto

a) *f gaio* *p* *f gaio* *p*

Allegro giusto

b) *p* *pp*

Exemplo 3.11 a) Seção A (comp. 11-17); b) Seção A, transposta uma 5.^a acima (comp. 19-27).

⁴¹ Embora não seja músico profissional, Lubliner (2001) faz um interessante relato de suas viagens à Espanha e, especificamente, da manifestação cultural da sardana.

Mais uma vez citando a Seção A da sardana *Flor Nevada*, de Eusebi Guiteras (comp. 11-22), deparamo-nos com a utilização de intenso contraste de dinâmica, como também a apresentação de múltiplas vozes, ainda que estruturadas de maneira homofônica (v. Ex. 3.12).

Exemplo 3.12 *Flor Nevada*, sardana (comp. 11-22).

Podemos traçar certos padrões rítmicos e também inflexões melódicas (circuladas) que se assemelham às empregadas por Cassadó com as sardanas de Tomàs Sanmartin e Juli Garreta (v. Ex. 3.13).

Exemplo 3.13 a) Segundo movimento (comp. 18-23; b) Sardana *El cant de les sirenes*, de Tomàs Sanmartín (comp. 1-8); c) Sardana *Juny*, de Juli Garreta (comp. 51-57).

Esta Seção A é seguida por uma pequena transição que, ao nosso ver, faz clara referência ao chamado *horn call* (chamada das trompas, referência à anúncio de eventos ou tradicionalmente relacionada às atividades de caça), nos compassos 47-55, definida por acordes intensos e acentuados, sob a indicação de “deciso”. Em termos intervalares, há uma presença marcante de quartas e quintas. Ao mesmo tempo, essa transição delinea claramente a divisão entre as Seções A e B (v. Ex. 3.14).



Exemplo 3.14 Transição para a Seção B (comp. 47-55).

Vale salientar, mais uma vez, que a sardana é derivada da dança medieval chamada *ball rodó* (dança de roda), que, por sua vez, se caracteriza pela presença constante de tercinas (v. Ex. 3.15). Além da seção introdutória, as tercinas são encontradas no final das Seções A e B, como também vêm a ser figura predominante na importante transição entre os comp. 46-54 (v. Ex. 3.16).



Exemplo 3.15 Partitura de um *ball rodó* (compositor anônimo).

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Partitura_ball_rodó.jpg>.
Acesso em: 03 abr. 2011.

Exemplo 3.16 a) Final da Seção A (comp. 37-45); b) Transição (comp. 47-55).

Essa transição conduz para a segunda grande seção da *Sardana*, i.e., a Seção B (comp. 55-74), de caráter mais *cantabile*. Nela, pode-se verificar claramente a interação entre duas vozes contrastantes, além de uma modulação cromática de Lá maior para Lá bemol maior, no comp. 67, preparando, em seguida, o retorno à tonalidade de Ré maior (a partir do comp. 75).

A nosso ver, o início da Seção B (comp. 55-74) sugere uma imitação da interação entre o *flabiol* e o *tamborí*. Nessa seção, ainda se pode ver claramente a disposição das duas vozes, sendo que a melodia acontece inteiramente na corda Lá do violoncelo, remetendo à sonoridade do *flabiol*. Já na corda Ré, o ritmo é pontuado repetitivamente, referindo-se às batidas do *tamborí*, que, curiosamente, é um elemento também presente na sardana “Flor Nevada” de Guiteras, com o contraste entre as duas vozes (v. Ex. 3.17), além da semelhança rítmica que faz referência às batidas do *tamborí* (v. Ex. 3.18). É interessante notar que a peça “Lo Fluviol, el Titit y l'Escarbat”⁴², para violoncelo e piano, de autoria de Joaquín Cassadó, faz clara referência ao conjunto de instrumentos *flabiol* e *tamborí*, na qual o violoncelo imita a sonoridade do *flabiol*, enquanto o piano apresenta um ritmo constante que remete às batidas do *tamborí*.

⁴² O título da peça aparece erroneamente traduzido para o inglês como “The Brook, the Sparrow, and the Beetle” na edição da *International Music Company* (CASSADÓ, 1990), que, em português, significa “O Riacho, o Pardal e o Besouro”. O erro está na tradução do catalão “fluviol”, provavelmente por equívoco do tradutor com o adjetivo espanhol “fluvial” (referente a rio, como no português), quando, na verdade, *fluviol* é apenas um dos muitos sinônimos de *flaviol* (v. Nota 16). A propósito, segundo a opinião do violoncelista espanhol Gabriel Delgado Morán, a tradução deveria ser, em inglês, “the ‘flute’ de pan, the little bird, and the beetle”. (MORÁN, 2011a) e, em espanhol, “la flauta de pan (flaviol/flabiol), el pajarito (titit) y el escarabajo (l'escarbat)”. (Idem, 2011b). Para a presente Autora, a tradução para o português do título dessa peça de Joaquín Cassadó é “A Flauta, o Passarinho e o Escaravelho”.

Poco meno (marcato il canto)

flabiol

tambori *p subito e molto espress.*

a)

flabiol

tambori *p*

b)

flabiol (*harmonics*)

tambori Allegretto (♩ = 120) *mf dim. p*

c)

Exemplo 3.17 a) Seção B (comp. 56-62), da Suíte de Cassadó, alusão ao *flabiol* e ao *tambori*; b) Seção B da sardana de Guiteras (comp. 54-65), alusão ao *flabiol* e ao *tambori*; c) Lo Fluviol, el Titit y l'Escarbat, de Joaquín Cassadó (comp. 1-4).

Exemplo 3.18 Semelhança rítmica entre as sardanas de Cassadó (comp. 58-59), de Guiteras (comp. 57-58) e *Lo Fluviol, el Titit y l'Escarbat*, de Joaquín Cassadó (comp. 1), que remetem à marcação rítmica do *tambori*.

A partir do comp. 75, retoma-se o *tempo primo* com as expressões “*leggiero e con grazia*”, com o retorno do caráter dançante da música, através do uso de duas vozes predominantemente homofônicas. Nessa seção, também se percebe um motivo rítmico-

melódico constante, encontrado em outras sardanas, que é formado por 4 semicolcheias seguidas por um fragmento de 4 colcheias. Nota-se que a repetição melódica apresentada na primeira parte do motivo em graus conjuntos (Lá-Si-Lá-Si) de Cassadó (Ex. 3.19a) está presente também no Ex. 3.19b, de Carcellé, e no Ex. 3.19c, de Joaquim Som i Janer.

a) 

b) **Tible** 

c) 

Exemplo 3.19 a) Seção B, segundo movimento, (comp. 75-80); b) Parte do *tible* da sardana *Es la moreneta* (Antoni Carcellé) (comp. 32-36); c) Parte do *flabiol* da sardana *Belles Record de Rose* (Joaquim Som i Janer) (comp. 52-62).

É interessante notar que o mesmo fragmento que aparece interpolado na Seção A reaparece na Seção B outras duas vezes (v. Ex. 3.20), de maneira incisiva, que interrompe e pontua a frase. No final dessa Seção, Cassadó apresenta apenas os únicos dois compassos (comp. 100-101), além da introdução, onde não há a utilização de cordas duplas. Portanto, com exceção desses dois compassos, todo o movimento é marcado pelo uso da textura de cordas duplas (v. Ex. 3.21).



Exemplo 3.20 Fragmentos do Tema A (comp. 86-91).



Exemplo 3.21 Exceção ao uso de cordas duplas (comp. 100 e 101).

Como visto, a introdução do segundo movimento remete ao instrumento *flabiol*, e suas duas seções apresentam continuamente cordas duplas, criando timbres e contrastes que imitam a densa massa sonora gerada pelos instrumentos da banda *cobla*. Portanto, esse movimento é imbuído de colorações espanholas, mais precisamente da sardana, expressão cultural característica da Catalunha. Dessa forma, apontamos os elementos importantes da sardana encontrados na Suíte, permitindo que violoncelistas não familiarizados com a cultura catalã possam explorar esses elementos em sua interpretação musical.

CAPÍTULO 4

TERCEIRO MOVIMENTO: *INTERMEZZO E DANZA FINALE*

O movimento conclusivo da Suíte é intitulado de *Intermezzo e Danza Finale*. Embora seja o movimento mais caracteristicamente dançante, Cassadó não especifica qual dança tomou como base para compô-lo, ao contrário dos movimentos anteriores, cujos títulos apresentam precisamente a sua estrutura, estilo e caráter (v. Ex. 4.1). No entanto, serão aqui apresentados indícios de que se trata, na verdade, de um movimento inspirado na *Seguidilla* (seguidilha) – uma forte expressão cultural da Espanha, encontrada em diversas regiões desse país, nomeadas e estruturadas de acordo com sua região de origem, como, por exemplo, as *seguidillas manchegas*, as *murcianas*, as *sevillanas*, as *gitanas*, entre outras.⁴³



Exemplo 4.1 Início do terceiro movimento, intitulado *Intermezzo e Danza Finale*.

Este movimento, na tonalidade de Ré menor, está subdividido em duas grandes partes: *Intermezzo* e *Danza Finale* (v. Tab. 4.1). Em nossa opinião, o *Intermezzo* se estende até o comp. 33, o que é imediatamente seguido pela *Danza Finale* que compreende os comp. 34-198. A métrica é predominantemente 3/4, com seções em 5/4, além de breves inserções de compassos 2/4. É interessante observar que as sonoridades exploradas neste movimento são originárias dos instrumentos característicos da Espanha, como o pandeiro e as castanholas, além do violão (ou guitarra flamenca).⁴⁴ Segundo Bacon (2001, p. 569), uma das funções da guitarra flamenca é acompanhar o canto e a dança. Além disso, este movimento apresenta interpolações de um tema de caráter vocal, parte da *Seguidilla*, como se verá adiante.

⁴³ Para o propósito deste trabalho, no entanto, não consideramos relevante um estudo detalhado de cada variante da seguidilha.

⁴⁴ Conforme exposto anteriormente, encontram-se também indícios de uma linguagem associada à guitarra flamenca no primeiro movimento da Suíte.

Título do Movimento	Tonalidade Principal	Métrica Predominante	Dança Empregada	Sonoridades Exploradas
<i>Intermezzo</i> (comp. 1-33) <i>e</i> <i>Danza Finale</i> (comp. 34-198)	Ré menor	3/4 (com inserções de 5/4 e 2/4)	<i>Seguidilla</i>	– Instrumentos característicos da Espanha (pandeiro, castanholas e violão/guitarra flamenca); – Caráter vocal silábico

Tabela 4.1 Estrutura do terceiro movimento.

Dessa forma, embora não especificado por Cassadó, visualizamos indícios de que este movimento está baseado na dança *Seguidilla*, uma das expressões mais populares da Espanha. De acordo com Sage e Friedmann (2001, p.41), a *Seguidilla* é uma combinação de dança e expressão vocal espanhola, com métrica ternária, andamento moderadamente rápido, cuja tonalidade está geralmente no modo maior. Além disso, a *Seguidilla* apresenta “notas iniciais em tempo fraco e melismas cadenciais.” (SADIE, 1994, p. 851). Curiosamente, a instrumentação tradicional da *Seguidilla* equivale exatamente às sonoridades exploradas neste movimento, ou seja, o pandeiro, castanholas, guitarra flamenca, além da voz, conforme detalhado adiante.

4.1 A Seguidilla

Esta dança foi originada no final do século XVI, segundo Sage e Friedmann (2001, p.41), na forma de canção e dança urbana, acompanhada pelos acordes do violão, e, desde então, passou a ser amplamente difundida. Sua popularidade até chegou a ultrapassar a da *Zarabanda*.⁴⁵ De acordo com Cunningham e Pelinski (2001b, p. 146), a estrutura da *Seguidilla* consiste em uma pequena introdução instrumental, geralmente tocada pelo violão e percussão, seguida por uma curta apresentação da parte vocal, chamada *salida*, na qual o cantor apresenta apenas uma breve porção do texto, razão pela qual esta é chamada de “falsa entrada”.

Após a introdução e a “*salida*”, é apresentada a chamada seção principal que é tocada de maneira repetidamente livre e variada (ibid., loc. cit.). A primeira parte da seção principal da *Seguidilla* é apenas instrumental, chamada de *falseta*, *interlúdio* ou *estribilho*, e é seguida

⁴⁵ Antecessora da sarabanda, movimento integrante da Suíte Barroca.

pela seção vocal, mais conhecida como *copla*, formada por um conjunto de estrofes de linhas alternadamente longas e curtas, de acordo com a quantidade de palavras do texto. Dessa forma, no decorrer da *Seguidilla*, há uma alternância de *coplas* (vocais) e *estribilhos* instrumentais (v. Tab. 4.2).

SEÇÃO	INSTRUMENTAÇÃO
Introdução instrumental	Violão e percussão (castanholas e pandeiro)
<i>Salida</i> (“falsa entrada”)	Vocal
Seção Principal Alternância de: <i>Estribilhos</i> → e <i>Coplas</i> →	Instrumental (violão e percussão) Vocal

Tabela 4.2 Estrutura da *Seguidilla*.

De acordo com Sage e Friedmann (2001, p. 42), a *Seguidilla* é dançada em pares, e seus dançarinos alternam os corpos e braços, movendo-se graciosamente, enquanto os passos respondem ao ritmo dos instrumentos (v. Fig. 4.1).



Figura 4.1 Ilustração da dança *Seguidilla*.

Fonte: <<http://blogociologico.blogspot.com/2009/05/folklore-manchego-pan-y-toros.html>>. Acesso em: 29 jan. 2011.

Como visto, a instrumentação da *Seguidilla* é formada por violões, castanholas e pandeiro. As sonoridades do pandeiro empregado nas danças e canções espanholas (v. Fig. 4.2a) provêm da influência árabe. Além do pandeiro, são empregadas da mesma forma as castanholas, instrumentos de percussão associados às danças da Espanha e que consistem de dois pares de pequenas peças de madeira em forma de concha, unidas por um cordão com que se enlaçam os dedos. As castanholas são percutidas uma nas outras contra a palma da mão. Analogamente ao pandeiro, o ritmo e a sonoridade das castanholas são bastante utilizados para acompanhar danças e para criar atmosfera característica da Espanha (v. Fig. 4.2b).

a)



b)



Figura 4.2 a) Pandeiro; b) Castanholas (HIGA, [s.d.]).

Fonte (Pandeiro): <<http://www.meloteca.com/imagens/instrumentarium/pandeiro-arabico.jpg>>. Acesso em: 03 fev. 2011.

Compositores da música de concerto também empregam a *Seguidilla* em suas obras (v. Ex. 4.2), como é o caso da ária *Seguidilla (Près des remparts de Séville)*, da ópera *Carmen*

(1875), de Georges Bizet, além da *Seguidilla Murciana*, inserida nas *Siete Canciones Populares Españolas* (1914), de Manuel de Falla.

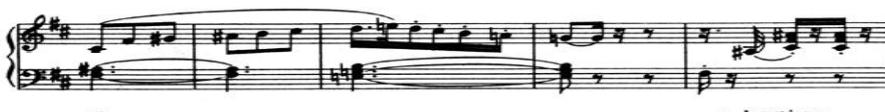
Nº 10. Seguidilla and Duet. 95

Allegretto.

Carmen. 

Don José. 

Piano. 



Carmen. *pp e leggiero.* 

Près des rem - Near to the

partis de Sé - vil - - le, Chez - mon a -

walls of Se - vil - - la, With - my good

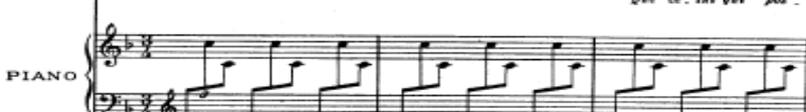
a) 



2. SEGUIDILLA MURCIANA
2. Seguidille murcienne

Allegro spiritoso (♩ = 60) *f con grazia*

CANTO 

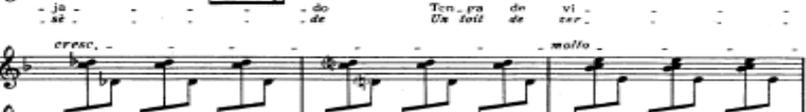
PIANO 

f-p

- ja - - do Ten - ra de vi -

- st - - de Un toit de ser -

cresc. 

molto 

b) 

Exemplo 4.2 a) Trecho da *Seguidilla* (comp. 1-7), do compositor Georges Bizet, retratando a Espanha; b) *Seguidilla Murciana*, inserida na obra *Siete Canciones Populares Españolas*, do compositor Manuel de Falla.

4.2 Características da *Seguidilla* Presentes no Terceiro Movimento

Similar à estrutura das *Seguidillas*, o terceiro movimento da Suíte está distribuído da forma mostrada na Tab. 4.3.

<i>INTERMEZZO</i>				
Seção do Movimento		Indicação de Andamento	Número de Compassos	Seção Equivalente da Estrutura da <i>Seguidilla</i>
I N T R O D U Ç Ã O	Introdução	<i>Lento ma non troppo</i>	1-9	Introdução instrumental
	Interpolação da <i>Salida</i>	<i>Allegretto tranquillo</i>	10-25	<i>Salida</i> (vocal)
	Introdução	<i>Lento ma non troppo</i>	26-33	Introdução instrumental
<i>DANZA FINALE</i>				
Seção A		<i>Allegro marcato</i>	34-85	<i>Estrilho</i> (Refrão) – Instrumental
Seção B <i>Copla</i> : baseada no material da <i>Salida</i> com presença de uma segunda voz		<i>Allegro tranquillo</i>	86-101	<i>Copla</i> – Vocal
Seção A' Conclui com o gesto <i>Bien Parado</i>		Tempo I (<i>Allegro marcato</i>)	102-125	<i>Estrilho</i> (Refrão) – Instrumental
Transição		<i>Molto meno allegro</i>	126-131	
Seção C <i>Copla</i> instrumental – expansão do material apresentado na Introdução		<i>Lento ma non troppo</i>	132-139	<i>Copla</i>
Seção A''		<i>Allegro marcato</i>	140-161	<i>Estrilho</i> (Refrão) – Instrumental
Seção B' <i>Copla</i> : baseada no material da <i>Salida</i> com presença de um pedal de Ré		Continua no <i>Allegro marcato</i>	162-166	<i>Copla</i> (vocal)
CODA (baseada na Seção A)		<i>Allegro risoluto</i>	167-199	<i>Estrilho</i> (Refrão) – Instrumental

Tabela 4.3 Relação das seções do *Intermezzo* e da *Danza Finale* com as seções da *Seguidilla*.

Podemos observar que a estrutura da primeira parte do movimento, intitulada *Intermezzo*, consiste na seção introdutória da *Seguidilla*. Nesse caso, visualizamos uma interpolação da *Salida* (comp. 10-25) dentro da estrutura da introdução. Ao nosso ver, esse tema interpolado à introdução remete, na verdade, à tradicional *salida*, que, segundo Sage e Friedmann (2001, p. 42), se trata originalmente de uma apresentação incompleta da seção vocal, na qual o cantor apresenta uma pequena porção do texto, razão do termo “falsa entrada” ou *salida*.

A seção principal da *Seguidilla* está dividida em duas partes que se intercalam continuamente. A primeira é apenas instrumental (pandeiro, castanholas e violão), chamada de *Estrivilho* (Refrão), enquanto que a segunda faz referência ao caráter vocal da seção, intitulada de *Copla*. Dessa forma, a parte principal do movimento, *Danza Finale* (comp. 34-199), está dividida em seções que se alternam, nas quais as seções A e suas variantes, além da CODA, equivalem ao *Estrivilho* da *Seguidilla*, por razão de seus gestos percussivos e linguagem violonística. Ao mesmo tempo, as *Coplas* são representadas pelas seções B, B' e C, por seu estilo e/ou caráter vocal. Vale salientar, no entanto, que a Seção C tem uma linguagem violonística, originária da música flamenca, razão por que foi aqui denominada mais precisamente de “*copla instrumental*”.

Desse modo, visualizamos a seguinte estrutura formal da *Danza Finale* (comp. 34-199): A – B – A' – C – A'' – B' – CODA, em que a Coda está inteiramente baseada no material da seção A. Portanto, percebemos que se trata de uma estrutura estrófica, que se assemelha a um rondó. No entanto, pela origem folclórica do movimento, baseado em uma seguidilha, ficaria impreciso inserir essa estrutura numa forma clássica. De acordo com Brian Jeffery (1976), a música da seguidilha é curta, mas com várias repetições. Fazendo um paralelo com Cassadó, é interessante notar que, nesse movimento, as Seções A e B são repetidas, ainda que ligeiramente alteradas, a cada apresentação.

4.3 Intermezzo

Conforme demonstrado na Tab. 4.4, o *Intermezzo* equivale à Introdução da *Seguidilla*. Tradicionalmente, na seção de abertura de uma *Seguidilla*, o violão realiza um papel importante, cuja melodia, apesar de linear, alterna momentos pontuados por acordes e gestos rasqueados. Vale salientar que, na *Seguidilla*, originalmente, toda essa seção introdutória era puramente instrumental.

Dessa forma, nos nove primeiros compassos do terceiro movimento, Cassadó apresenta uma melodia linear no Modo Frígio, modo esse bastante utilizado nas melodias folclóricas espanholas. Essa introdução está estruturada a partir do uso de ornamentos, *pizzicati*, harmônicos e cordas duplas que, ao nosso ver, emulam uma linguagem essencialmente violonística (v. Ex. 4.3). Além disso, no último compasso (comp. 9), observa-se um novo gesto violonístico em sextinas, que representa a transição para a próxima seção. Portanto, podemos relacionar claramente a Introdução de Cassadó à seção introdutória da *Seguidilla*, apresentada pelo violão (guitarra flamenca). É interessante notar que o gesto utilizado por Cassadó nos comp.1-3 do 3.º movimento é semelhante ao gesto do canto da *Seguidilla Murciana*, de Manuel de Falla, apresentado no Ex. 4.2b.

Lento ma non troppo

p < *f* *sfz* *p* *pizz.* *arco* *p*

con molta espress.

ten. *sfz* *p* *rit.* *p* *f* *p* *poco rit.*

Exemplo 4.3 Introdução (comp. 1-9), linguagem referente àquela empregada pela guitarra flamenca.

Ao observar a peça *Seguidillas Manchegas*⁴⁶, para violão, do compositor Fernando Sor, verifica-se que o gesto violonístico apresentado nos acordes dos compassos 5-6 é semelhante ao gesto realizado através do uso dos *pizzicati* nos comp. 5-6 do terceiro movimento da Suíte de Gaspar Cassadó (v. Ex. 4.4).⁴⁷

a) *pizz.* *arco* *p*

b) *rasg.* *mf* 2 4 1 2 4

Exemplo 4.4 a) Sessão de *pizzicati* da Suíte de Cassadó (comp. 5-6); b) Seção introdutória de *Seguidillas Manchegas*, para violão, do compositor Fernando Sor (comp. 5-6).

⁴⁶ O adjetivo *manchego* se refere a La Mancha (Espanha central).

⁴⁷ Boda (1998, p. 62) comenta que a progressão harmônica apresentada nos *pizzicati* do comp. 5-6 do terceiro movimento (I – Fr 6+ – V – I) também é usada na obra *Requiebros*, do mesmo compositor.

Assim como no primeiro movimento (comp. 1), o compositor emprega aqui o mesmo gesto de oitava para abrir o terceiro movimento (v. Ex. 4.5).

a) *f sostenuto*

b) *Lento ma non troppo*
p con molto espress.
f

Exemplo 4.5 Gestos semelhantes, circutados, empregados para abrir o primeiro e o terceiro movimentos, característicos da linguagem violonística espanhola.

A partir do comp. 10, há uma interpolação do material melódico que constituirá as *Coplas*, e que, nesse caso, interpolado à introdução, realiza o papel da *Salida* (“falsa entrada”). Esta, por sua vez, é marcada pela métrica irregular do compasso 5/4, que o próprio compositor subdivide em dois compassos, com linhas pontilhadas, referindo-se à junção de um 3/4 a um 2/4 (v. Ex. 4.6), ou seja, compassos estruturados em 3 + 2. A nosso ver, essa seção (comp. 10-25) tem um caráter vocal silábico, com exceção de apenas dois compassos (comp. 19-20), com intervenção do que seria um gesto violonístico linear, mais uma vez, relacionado à técnica da guitarra flamenca.

Allegretto tranquillo

10 *p semplice*

14 *espress.* *sonoro*

18 *leggiere* *dim.* *calmando*

21 *p*

Exemplo 4.6 Intervenção do gesto violonístico na *Salida* (comp. 10-25).

Percebe-se que essa melodia apresentada na seção dos comp. 10-25 não se desenvolve, e, por esse motivo, pode ser considerada equivalente a uma “falsa entrada”. Esse termo é utilizado na *Seguidilla*, mais especificamente na seção chamada de “*Salida*”. Nesta, a parte vocal apresenta apenas uma pequena porção do texto. Assim, a canção não se desenvolve, uma vez que é interrompida pelo retorno da seção instrumental.

A partir do comp. 26, há o retorno do material da Introdução, que é apresentada, mais uma vez, com uma linguagem instrumental basicamente violonística. Nos últimos compassos dessa seção, nota-se que uma figura de acordes em *pizzicati* se repete. Esse material é empregado para concluir a primeira parte do movimento (v. Ex. 4.7).

Exemplo 4.7 Retorno da Introdução (comp. 26-33).

4.4 Danza Finale

A *Danza Finale*, segunda parte do último movimento da Suíte de Gaspar Cassadó, em sua Seção A (comp. 34-85), tem acordes com acentos que evocam o estilo da música espanhola, especificamente de algumas características destes instrumentos: pandeiro, castanholas e violão (v. Ex. 4.8). Pode-se relacionar a seção A da *Danza Finale* ao *Estrilho* (Refrão) das *Seguidillas*, por se tratar de uma linguagem que remete aos mesmos instrumentos.

Exemplo 4.8 Seção A da *Danza Finale* (comp. 34-49).

Na Seção A, mais uma vez, encontram-se semelhanças rítmicas com as *Seguidillas Manchegas*, para violão, do compositor Fernando Sor (v. Ex. 4.9). Vale ressaltar que toda essa Seção faz referência à coloração espanhola, marcada pelo uso intenso de acentos (circulados em azul) e gestos rasqueados (circulados em vermelho) que, por sua vez, também fazem parte da *Seguidilla*.

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)'.
 Staff 'a)' is in bass clef and shows a sequence of chords and notes. Three blue circles highlight accents (>) on notes. Three red circles highlight rasgueado gestures (indicated by upward-pointing arrows above the notes). The text 'a tempo' and 'rass. 7' are visible.
 Staff 'b)' is in treble clef and shows a sequence of eighth-note patterns. Two blue circles highlight accents (>) on notes. One red circle highlights a rasgueado gesture (indicated by upward-pointing arrows above the notes). The text 'rass.' is visible.

Exemplo 4.9 a) Início da *Danza Finale* (comp. 51-57), gestos rasqueados (circulados); b) *Seguidillas Manchegas*, para violão, do compositor Fernando Sor (comp. 2-5), gestos rasqueados (circulados).

Na Seção B, a partir do compasso 86 (*Allegro Tranquilo*), verifica-se a utilização do mesmo material da *Salida*, no *Intermezzo* (comp. 10-25), com a adição de uma segunda voz, através do uso de cordas duplas (v. Ex. 4.10). A Seção B, diferentemente da primeira aparição que é mais *legatto* (*Salida*), deve ser tocada mais articuladamente. Na Seção B (comp. 86-101), Cassadó desenvolve a melodia com caráter vocal silábico. Mais uma vez, nessa seção, o compositor utiliza a métrica irregular do compasso 5/4 subdividido em 3/4 e 2/4.⁴⁸

⁴⁸ Convém lembrar que o compositor já tinha utilizado a métrica irregular nos comp. 10-25.

Allegretto tranquillo

a) *p semplice*

espress.

sonoro

Allegretto tranquillo

p leggero

b)

Exemplo 4.10 a) Seção B do *Intermezzo* (comp. 10-17); b) Seção B da *Danza Finale* (comp. 86-93).

O retorno da Seção A, aqui chamada de A' (comp. 102-131), apresenta, mais uma vez, a linguagem que remete aos instrumentos pandeiro e castanholas. A partir do comp. 115, as sonoridades violonísticas são lembradas através do uso de acordes e melodia linear. Dessa forma, nessa seção instrumental retorna o *Estrilho* (Refrão) da *Seguidilla* (v. Ex. 4.11). Vale ressaltar que outro elemento característico da *Seguidilla* é o chamado gesto “*Bien Parado*”, efeito no qual os dançarinos e a música param subitamente. No terceiro movimento, encontra-se fermata na pausa (circulada), o que, evidentemente, é uma clara referência a esse gesto de suspensão, um verdadeiro elemento de surpresa da dança. Esse elemento, a nosso ver, conclui a seção do *Estrilho* (Refrão).

102 **Tempo I. (allegro marcato)**

p semplice

111 *p*

120 *tempo ad lib.*

ff con passione e fantasia

accel.

cresc. molto

ff

IV - - -

Exemplo 4.11 Seção A' (comp. 102-131).

Em seguida, a transição, comp. 126-131, consiste em uma melodia de 6 compassos que apresenta semelhanças com a Seção A (comp. 50-56), como se pode ver no Ex. 4.12.

a) *Molto meno allegro*
espress. 7

b) *p espress.*
rit.

Exemplo 4.12 a) Seção A (comp. 50-56); b) Transição (comp. 126-131).

A partir do comp. 132, Seção C, é apresentada uma versão variada da *copla*, com uma linguagem instrumental marcada pelo uso de melismas que, no nosso entender, remetem, mais uma vez, à linguagem flamenca, motivo pelo qual chamaremos esta seção de “*copla instrumental*” (comp. 132-139). É interessante notar que, durante essa seção, há o retorno e a expansão do material temático usado no *Intermezzo* (comp. 1-6). Segundo Brian Jeffery (1976), o violão é o instrumento mais importante dessa dança, e, nesse movimento, Cassadó faz questão de enfatizar amplamente os traços e gestos violonísticos (v. Ex. 4.13).

a) *Lento ma non troppo*
p con molta espress.
sfz
pizz.

b) *Lento ma non troppo*
p con molta espress.
sfz
ten.
f
rit.

Exemplo 4.13 a) Seção do *Intermezzo* (comp. 1-5); b) Seção C (comp. 132-135), variante ornamentada da seção introdutória do movimento.

Posteriormente, é apresentado mais um retorno da Seção A'' (comp. 140-161), seguido por um curto retorno da Seção B (com apenas 5 compassos), que chamaremos então de seção B' (comp. 162-166). Essas são comparadas, respectivamente, ao *Estrilho* (Refrão), com linguagem instrumental, e à *Copla* (seção vocal), da *Seguidilla*, por demonstrarem as mesmas características já descritas anteriormente nas seções equivalentes: a Seção A'' é uma variante da Seção A (*Estrilho*); e a Seção B' (com pedal em Ré) é uma variante da Seção B (*Copla*). (V. Ex. 4.14).

a)

b)

Exemplo 4.14 a) Seção A'' (comp. 140-151); b) Seção B' (comp. 162-166).

Por fim, a partir do comp. 167, há uma CODA conclusiva (comp. 167-199), baseada no *Estrilho* (Refrão) da *Seguidilla*. Nesta, Cassadó enfatiza o uso de cordas duplas, além do aumento gradativo de dinâmica, que pode ser considerado como uma forma de reforçar o clímax final da dança (Ex. 4.15). Convém lembrar que a linguagem violonística está, mais uma vez, fortemente implicada nessa seção através do emprego de acordes e gestos rasqueados, além da ênfase nos bordões ornamentados (circulados) da linguagem flamenca.

The musical score consists of four staves of music in bass clef. The first staff contains five measures of seven-note ornaments, each marked with a '7'. The second staff continues with two more seven-note ornaments, followed by a section marked 'f accel.' and 'ff'. The third staff is marked 'agitatissimo' and 'fff', and contains two triplet ornaments (marked '3') circled in red. The fourth staff is marked 'sempre più presto' and 'ffff', and concludes with a final chord marked 'ffff'.

Exemplo 4.15 CODA (comp. 177-199), bordões ornamentados da linguagem flamenca (circulados).

Portanto, visualizamos muitos traços violonísticos (guitarra flamenca) neste movimento, que são enfatizados através dos gestos rasqueados, melismas, acordes, entre outros, como mostra a Tab. 4.4. Esses aspectos ressaltam a coloração espanhola imbuída na obra. A Tab. 4.4. resume as características violonísticas empregadas como base melódica e estrutural para a elaboração do movimento.

TRAÇOS VIOLONÍSTICOS	
Ornamentos (Ex. 4.5)	<p>Lento ma non troppo</p> <p><i>p con molto espress.</i> <i>sfz</i></p>
Melodia Linear (Ex. 4.6)	<p>Allegretto tranquillo</p> <p><i>p semplice</i></p>
Harmônicos (Ex. 4.7)	<p><i>ten.</i> <i>sfz</i> <i>5</i> <i>p</i></p>
Acordes (Ex. 4.8)	<p>Allegro marcato</p> <p><i>arco</i> <i>f energico</i></p>
Rasqueados (Ex. 4.9)	<p><i>espress.</i> <i>molto</i></p>
Melismas (Ex. 4.13)	<p><i>ten.</i> <i>f</i> <i>rit.</i></p>

Tabela 4.4 Traços violonísticos presentes no terceiro movimento.

CONCLUSÃO

A Suíte para violoncelo solo, de Gaspar Cassadó, apresenta o aspecto folclórico como fundamento de seu discurso. Com essa obra, Cassadó traduz sua cultura, por meio de elementos e gestos espanhóis, que nos remetem às suas raízes. Dessa forma, o folclore e a coloração espanhola estão inseridos em todos os momentos da obra através de gestos violonísticos e de danças populares espanholas.

Algumas referências encontradas no primeiro movimento são oriundas do primeiro movimento da Sonata para violoncelo solo, Op. 8, de Zóltan Kodály (1915). Primeiramente, o extenso uso de material folclórico em uma clara relação à linguagem e ao paradigma estético. Kodály emprega, em sua Sonata, o folclore húngaro; já Cassadó apresenta, em toda a Suíte, elementos da cultura e das expressões nacionais espanholas. Como consequência, nas duas obras, podemos encontrar um intenso emprego de inflexões modais. Nas semelhanças processuais entre Kodály e Cassadó, encontramos outros pontos comuns, a exemplo da utilização do conceito de moldura, o uso de ornamentação, o emprego de múltiplas vozes. Além do desafio de se explorar o violoncelo solo como um meio, mesmo com suas limitações e peculiaridades.

Portanto, os dois compositores se propuseram escrever obras grandiosas e tecnicamente desafiantes para um meio “limitado” como o violoncelo solo, expandindo as possibilidades e recursos do instrumento. Saliente-se que as duas obras foram escritas num espaço de tempo inferior a 11 anos.⁴⁹ Ademais, citando Aquino (2004, p. 81), vale lembrar que essas obras surgiram após um hiato de cerca de 200 anos que distancia as Seis Suítes de Bach das duas obras em questão, quando esse meio volta a ser explorado. No entanto, ao contrário das Três Suítes para Violoncelo Solo, de Max Reger (1873-1916), escritas entre 1914 e 1915, tanto Kodály quanto Cassadó escolheram o material folclórico de seus respectivos países para se expressar musicalmente, criando, coincidentemente, duas obras importantes para a literatura solo do violoncelo. Assim, podem-se visualizar as Três Suítes de Reger emparelhadas com as Seis Suítes de Bach, ao mesmo tempo em que encontramos estreita relação de linguagem entre a Sonata, Op. 8, de Kodály, e a Suíte de Cassadó.

Marcado por passagens virtuosísticas, o primeiro movimento, *Prelúdio-Fantasia*, apresenta aspectos e elementos improvisatórios, oriundos da coloração espanhola, através dos gestos rasqueados, dos melismas e dos ornamentos, entre outros. Assim, verificamos forte

⁴⁹ A Sonata de Kodály foi escrita em 1915, e a Suíte de Cassadó foi publicada em 1926, embora não haja registro da data exata em que foi escrita.

influência dos gestos flamencos, além do uso das sonoridades que remetem à linguagem violonística que, a nosso ver, determinam o estilo musical desse movimento, além do extenso uso de harmônicos naturais e artificiais.

No segundo movimento, *Sardana*, pode-se dizer que Cassadó quis imprimir as características mais importantes dessa expressão cultural, tanto no aspecto da dança em si, quanto nas questões estilístico-musicais, incluindo elementos de algumas sonoridades específicas, criação de texturas, andamento e caráter. Esse é um retrato da expressão nacionalista, tomando como referência a sua própria pátria. Durante a pesquisa, pudemos observar documentos e vídeos referentes à sardana, importante expressão folclórica da Catalunha, nos quais foram analisados os elementos coreográficos da dança, as características da música, além da instrumentação da banda *cobla*. Vale ressaltar que Cassadó empregou características inerentes à sardana para criar um movimento estilizado, como parte integrante de uma Suíte de danças para violoncelo solo. De maneira similar ao que ocorreu com as suítes solo de J. S. Bach, essas danças, amplamente estilizadas, foram concebidas puramente como obras instrumentais, no sentido de que não se faz necessário, nem é mesmo oportuno, se buscar semelhança à sonoridade da banda *cobla*, nem ao elemento dançante *per se*, por tratar-se puramente de uma obra instrumental, ainda que oriunda do espectro folclórico. Isso posto, somos de opinião de que se devem preservar as sonoridades violoncelísticas, abstendo-se da busca pela sonoridade rústica daquela encontrada na banda *cobla* que se apresenta ao ar livre, executada por músicos, em sua maioria, amadores.

E, por fim, o objetivo principal do último movimento foi identificar qual dança tradicional espanhola foi tomada como referência para a elaboração desse movimento, que vem a ser o único não indicado por extenso pelo compositor. As evidências apontam que Cassadó utiliza elementos da *Seguidilla*. Vale ressaltar que, durante o movimento, muitos aspectos violonísticos estão presentes, os quais, por sua vez, também são referências à música flamenca.

Este trabalho sugere uma abordagem interpretativa da Suíte que faz referência direta a todos os paralelos estabelecidos com as possíveis influências da cultura catalã e espanhola descritas no texto. Dessa forma, Gaspar Cassadó desenvolve uma trama melódico-rítmica como reflexo do folclore e das melodias dançantes da Espanha, ao mesmo tempo conectada com as distintas inovações composicionais do início do século XX. Por isso, consideramos essa Suíte uma obra importante para a literatura solo do instrumento, já que expressa a melhor característica de Cassadó: o *métier* composicional aliado ao virtuosismo do intérprete. Espera-se que os indivíduos conhecedores desses códigos culturais possam imediatamente perceber

tais relações e que também proporcionem uma introdução a essas influências folclóricas àqueles que desconhecem a cultura espanhola.

Portanto, uma interpretação assim fundamentada pode gerar um diferencial estilístico em apresentações e gravações que resulte em uma experiência musical diferente daquelas interpretações que não levam em consideração os aspectos aqui elaborados. Assim, concluímos que o estilo, o caráter e as características principais de cada uma das danças incorporadas à obra em questão foram fundamentais e, com isso, visualizamos uma alusão ao nacionalismo espanhol como característica principal da Suíte. Dessa forma, faz-se necessário um melhor entendimento das expressões culturais espanholas, a fim de permitir ao violoncelista tomar decisões interpretativas embasadas nessas expressões, atendo-se às raízes melódico-estruturais inseridas na Suíte.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Felipe Avellar de. **O Primeiro Movimento da Sonata para Violoncelo Solo Op. 8 de Zoltán Kodály**: aspectos analíticos e suas implicações interpretativas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 10, dez. 2004, p. 80-88.
- BACON, Tony. **Guitar**. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers, v. 10, 2001. p. 569.
- BAINES, Anthony. **Shawms of the Sardana Coblas**. *The Galpin Society Journal*, v. 5, 1952. p. 9-16. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/841406>>. Acesso em: 29 set. 2010.
- BAINES, Anthony; RUE, Hélène La. **Pipe and Tambor**. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers, v. 19, 2001. p. 768-771.
- BODA, Elaine Anne. **Selected Violoncello Works of Gaspar Cassadó**. 1998. 148f. Tese (Doutorado em Música, *Cello Performance*) – The Florida State University, School of Music, Florida, 1998. ISBN 0-599-08807-9.
- CAMPOS, Luz Yanaina. **Complexidade e Simplicidade**: Paradoxo na estrutura composicional do Prelúdio da Suíte N.º 5 para violoncelo solo de J. S. Bach. 2010. 161f. Dissertação (Mestrado em Música, Práticas Interpretativas na subárea de Violoncelo) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.
- CASSADÓ, Joaquín. **Lo Fluviol, el Titit y l'Escarbat** (The Brook, the Sparrow, and the Beetle). Edited by Edmund Kurtz. New York: International Music Company, 1990. 1 Partitura (IM.3273). Violoncelo e piano.
- CHAITKIN, Nathaniel J. **Gaspar Cassadó**: His relationship with Pablo Casals and his versatile musical life. 2001. 43f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2001. Disponível em: <<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/cassado/cassado.htm>>. Acesso em: 02 set. 2008.
- CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance**. 1. ed. New York: Norton, 1968.
- CUNNINGHAM, Martin; AIATS, Jaume. **Spain**: Traditional and popular music: Musical characteristics. In: In: SADIE, Stanley; TYRREL, John (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers, v. 24, 2001. p. 138-140.
- CUNNINGHAM, Martin; PELINSKI, Ramón. **Spain**: Traditional and popular music: Historical background. In: In: SADIE, Stanley; TYRREL, John (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers, v. 24, 2001a. p. 137-138.
- _____. **Spain**: Traditional and popular music: Dance and instrumental music. In: SADIE, Stanley; TYRREL, John (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers, v. 24, 2001b. p. 144-149.

DIKENER, Sölen. **Three Great Cellists of the Twentieth Century**: Paul Tortelier, the teacher and composer, Luigi Silva, the arranger, Gaspar Cassado, the performer and composer. 2000. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Michigan State University, 2000.

DONOSTIA, P. **Les Instruments des Danses Populaires Espagnoles**. *Journal of the International Folk Music Council*, v. 6, 1954. p. 26-28. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/835202>>. Acesso em: 04 jan. 2010.

FULLER, David. **Suite**. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, v. 24, 2001. p. 665-684.

GINSBURG, Lev. **History of the Violoncello**. Editado por Herbert R. Axelrod, trad. do russo Tanya Tchistyakova. New Jersey: Paganiniana Publications, 1983.

HIGA, Igor. **Castanholas**. [S.d.]. 1 fotografia, colorida. Disponível em: <<http://www.percussionista.com.br/instrumentos/castanhola.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2011.

JEFFERY, Brian (Ed.). **The introduction in full Fernando Sor's Seguidillas**. [S.l.]: Tecla, 1976. Disponível em: <<http://www.tecla.com/extras/0001/0001/0001intro.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2011.

JOHNSTONE, David. **The Spanish Cellist Gaspar Cassadó – Compositions, Arrangements... and Musical Forgeries**. [S.d.]. Disponível em: <http://www.j-music.es/FileUpload/articulos/vlc021-Gaspar_Cassado.pdf>. Acesso em: 20 set. 2010.

KONGSTED, Ole. **Flamenco**. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, v. 8, 2001. p. 920-925.

LEDBETTER, David; FERGUSON, Howard. **Prelude**. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, v. 20, 2001. p. 291-293.

LUBLINER, Coby. **The Sardana and I**. University of California at Berkeley. 2001. Disponível em: <<http://www.ce.berkeley.edu/~coby/essays/sardana.htm>>. Acesso em: 13 abr. 2011.

MARKEVITCH, Dimitry. **Cello Story**. Princeton, N.J.: Summy-Birchard Music, 1984.

MORÁN, Gabriel Delgado. **A catalogue of twentieth-century Spanish music for cello and piano**. 2002. 81 f. Tese (Doctorate of Musical Arts) – The School of Music, Louisiana State University, 2002. Disponível em: <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0107102-181103/unrestricted/Delgado_Moran_dis.pdf>. Acesso em: 05 out. 2009.

_____. **Tradução para o espanhol do título “Lo Fluviol, el Titit y l’Escarbat”, obra de Joaquín Cassadó**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andreynacello@hotmail.com> em 10 jul. 2011a.

_____. **Tradução para o inglês do título “Lo Fluviol, el Titit y l’Escarbat”, obra de Joaquín Cassadó**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <felipecello@hotmail.com> em 10 jul. 2011b.

PAGÈS, Mònica. **Gaspar Cassadó: la voz del violonchelo**. Berga: Almagama, 2000. 116 p. ISBN 84-8998-829-3.

PALACÍN, Arcadio de Larrea; GARCÍA, Sílvia Martínez. **Spain: Traditional and popular music: Organology**. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers, v. 24, 2001. p. 149-151.

PÉREZ, Josep. **The Sardana as a Social-Cultural Phenomenon in Contemporary Catalonia**. *Yearbook for Traditional Music*, v. 26, 1994. p. 39-46. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/768242>>. Acesso em: 28 set. 2010.

POTTER, Tully. **War Wounded**. *The Strad*, v. 114, n. 1358, jun. 2003. p. 606-613.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música – Edição Concisa**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Título Original: *The Grove Dictionary of Music*.

SAGE, Jack; FRIEDMANN, Susana. **Seguidilla**. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers, v. 23, 2001. p. 41-42.

SEWARD, Dawn. **Gaspar Cassadó: Suite for Solo Cello**. 2009. 56 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Bob Cole Conservatory of Music, California State University, Long Beach, Califórnia, USA, 2009. Disponível em: <<http://gradworks.umi.com/1481774.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2011.

STOWELL, Robin. (Ed.). **The Cambridge companion to the cello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 141-156.

APÊNDICE A

LISTA DE COMPOSIÇÕES PARA VIOLONCELO, DE GASPAR CASSADÓ

LISTA DE COMPOSIÇÕES PARA VIOLONCELO, DE GASPAR CASSADÓ

Violoncelo Solo

- Suíte para violoncelo solo, 1926 (Universal)

Violoncelo e Piano

- Noturno (1918);
- *La pendule, la fileuse et le galant* (1922);
- *Sonata nello stile antico spagnuolo* (1925);
- *Sérénade* (1925);
- *Danse du diable vert* (1926 – dedicado ao violinista Ferenc von Vécsey);
- Lamento de Boabdil (1931 – dedicado a Pablo Casals);
- *Requiebros* (1931 – dedicado a Pablo Casals);
- *Partita* (1935);
- Sonata em Lá menor (1925);
- *Toccata* (1925);
- *Archares* (1954);
- *Morgenlied* (1957);
- *Rapsodia del sur*;
- Aragonesa;
- *Dance des Elfes*.

Violoncelo e Orquestra

- *Nocturns Portugais* (manuscrito);
- Concerto para violoncelo e orquestra em Ré menor (1926).

ANEXO A

**PARTITURA DA SUÍTE PARA VIOLONCELO SOLO,
DE GASPAR CASSADÓ**

2

a Francesco von Mendelssohn con affettuosa e profonda amicizia

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

SUITE

per Violoncello solo

I

PRELUDIO - FANTASIA



Gaspar Cassadó

Andante

f sostenuto *marc. e con anima*

5

f sostenuto

8

marc. e con anima *rit.*

11

a tempo *p dolce* *ten.* *sfz*

14

p *mf* *dim.*

17

Poco più mosso

p espress. *(marc. il canto)*

21 *molto espress.* *ten.* 5

24 *cresc.* *largamente* *ff*

26 *dim.* *a tempo* *p* *cresc.*

29 *agitato poco a poco e cresc.* *più agitato*

32 *f* *ff agitatissimo*

35 *molto meno agitato* IV

38 *calmando* *Andante* *p sostenuto* *cresc.* *mf*

42 *f*

61

Musical notation for measures 61-62. The piece is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 61 features a series of eighth notes with slurs and accents, marked *p subito*. Measure 62 continues with similar eighth notes, marked *mf sonoro*.

63

Musical notation for measures 63-65. Measure 63 has a *poco rit.* marking. Measure 64 includes a *v* (crescendo) marking. Measure 65 is marked *Poco più mosso* and *p espress.* with a *(marc. il canto)* instruction. The notation includes slurs, accents, and fingerings (1, 2, 4).

66

Musical notation for measures 66-69. Measure 66 is marked *ten.* and *molto espress.* The notation includes slurs and accents.

70

Musical notation for measures 70-72. Measure 70 is marked *a tempo*. The notation includes slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3).

73

Musical notation for measures 73-75. Measure 73 is marked *Andante* and *p dolce*. Measure 74 is marked *ten.* and *fz*. The notation includes slurs, accents, and a fermata.

76

Musical notation for measures 76-78. Measure 76 is marked *p*. Measure 77 is marked *mf*. The notation includes slurs, accents, and fingerings (2, 3).

79

Musical notation for measures 79-81. Measure 79 is marked *dim.*. Measure 80 is marked *p*. Measure 81 is marked *pizz.* and *pp (ma sonoro)*. The notation includes slurs, accents, and fingerings (2, 3).

6

II

SARDANA (DANZA)

Allegro giusto

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a flute, in the key of D major and 2/4 time. It consists of 46 measures, divided into two systems of 23 measures each. The first system (measures 1-23) begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings and slurs. The dynamic marking is *p flautando*. The second system (measures 24-46) begins with a bass clef and a 2/4 time signature. It continues the melodic line with similar rhythmic patterns and dynamic markings, including *f gaio*, *p*, *f*, *p*, *f*, *mp*, *ff*, *pp*, *ff*, *sempre f*, *mf*, *ff*, *cresc.*, *f*, *f*, and *f deciso*. The score includes numerous fingerings, slurs, and dynamic markings throughout.

55 **Poco meno (marc. il canto)**

ff *p subito e molto espress.* *cantando con nostalgia*

mp

espress. *mp*

75 **Tempo I (allegro giusto)**

mp *leggero e con grazia* *burlesco*

sempre p

cresc. molto

poco rit. *a tempo* *ff* *mf*

p *f* *cresc.*

ff *sempre f* *a tempo* *sec.*

8

III INTERMEZZO E DANZA FINALE

Lento ma non troppo

p con molta espress. *sfz* *pizz.* *p* *arco* *ten.* *sfz* *p* *II III* *p* *f* *poco rit.* *p*

Allegretto tranquillo

p semplice *espress.* *sonoro* *leggero* *dim.* *p* *calmando*

Lento ma non troppo

rit. *f* *con molta espress.* *pizz.* *p* *arco* *p* *ten.* *sfz* *p* *(Lento ma non troppo)* *pizz.* *p* *sotto voce* *rit.*

Allegro marcato

f energico *a tempo* *p marc. ma leggero*

50 *molto*
espress. 7
 7 7

57 *rit.*
cresc.
f p f p f

64 *p leggiero*
f p cresc.

72 *f*
cresc. molto ff pesante

80 *p*
3 3 3 3 3 3 3 3 dim.

Allegro tranquillo

86 *p leggiero*
 II

90

94 *leggierissimo*
 II

97

102 **Tempo I. (allegro marcato)**
p semplice

111 *p*
cresc. molto f

120 *tempo ad lib.*
accel.
ff con passione e fantasia
fff
 IV - - -

10

Molto meno allegro

126 *p espress.* *rit.*

Lento ma non troppo

132 *p* *f* *con molta espress.* *ten.* *sfz* *f*

135 *ten.* *sfz* *f* *rit.* *p*

136 *ten.* *accel. poco a poco* *accel.* **Allegro marcato** *cresc. molto* *f*

142 *p leggiero* *f* *p*

148 *cresc.* *f pesante*

154 *ff* *sempre f* *p*

159 *cresc.* *f*

161 *ff* *energico*

164 *Allegro risoluto*
sempre f

169

174 *sempre più risoluto* *tranquillo*
pp 7

179 *cresc.* 7 *agitato* *poco* 7 *u* *poco*

184 *f* *faccel.* *ff*

190 *agitatissimo*
fff

194 *sempre più presto*
fff *ffff*

ANEXO B

PARTITURAS DE SARDANAS E *SEGUIDILLAS*

FLOR NEVADA

SARDANA

E. Guiteras

Entrada

SARDANA

Propiedad de los Editores para todos los paises.
Vidal Llimona y Boceta, Editores - Proprietarios, Barcelona.

V. L. y B. 1135

2

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each. The first system includes fingering numbers (5, 4, 3, 1, 4, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 5) and a dynamic marking of *p*. The second system includes a dynamic marking of *p*. The third system includes dynamic markings of *f* and *p*. The fourth and fifth systems do not have dynamic markings.

3

p

2 1 2 1 3 5

f

p

f

f

f

FI

D. C. al §
Contrapunto

La mateixa e ta instrumentada pera cobla Empordanesa pel propi autor.

V, L1, y B, 1135



SEVILLANA (E PHRYGIAN)

Transcribed by Andy Fitzgerald
 Courtesy of RavennaFlamenco.com

Music by [Traditional]
 Arranged by Andy Fitzgerald

A Introduction

Capo 2 ♩ = 135

B Salida

C Copla: tercios 1 & 2

Musical notation system 18, including a treble clef staff with a melody and a guitar fretboard diagram with strings T, A, B and fret numbers.

Musical notation system 22, including a treble clef staff with a melody and a guitar fretboard diagram with strings T, A, B and fret numbers.

D Copla: tercio 3

Musical notation system 26, including a treble clef staff with a melody and a guitar fretboard diagram with strings T, A, B and fret numbers.

Musical notation system 30, including a treble clef staff with a melody and a guitar fretboard diagram with strings T, A, B and fret numbers.

Musical notation system 34, including a treble clef staff with a melody and a guitar fretboard diagram with strings T, A, B and fret numbers.

First system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various ornaments and accents. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). A "rasg." marking is present above the final measure.

Second system of musical notation, continuing the melody and bass line. It includes a measure rest and a "V" marking above the final measure.

Third system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is more complex, with many sixteenth notes and slurs. The bass line continues with chords and single notes. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

Fourth system of musical notation, continuing the melody and bass line. Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a measure rest and a "III" marking above the first measure. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

Sixth system of musical notation, continuing the melody and bass line. Dynamics include forte (*f*). A "rasg." marking is present above the final measure.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

AQUINO, Felipe José Avellar de, 17; 44; 83
 ARIOSTI, Attilio Malachia, 24

B

BACH, Carl Philipp Emanuel, 23
 BACH, Johann Sebastian, 17; 83; 84
 BACON, Tony, 67
 BAINES, Anthony, 50; 51; 52; 53
 BARCELÓ, Marc Timón, 54; 55; 56
 BAX, Arnold Edward Trevor, 20
 BIZET, Georges Alexandre César Léopold, 71
 BOCCHERINI, Luigi, 24
 BODA, Elaine Anne, 19; 20; 22; 23; 27; 38; 74; 76
 BORGUNYÓ [i Garriga], Agustí, 52; 53
 BOTESINI, Giovanni, 56
 BOU [i Geli], Vicenç, 49
 BRÉVAL, Jean-Baptiste Sebastien, 23
 BRITTEN, Edward Benjamin, 17

C

CAMPOS, Luz Yanaina, 24
 CARCELLÉ [i Tosca], Antoni, 65
 CASALS (*dito* Pablo) [Pau Casals i Delfilló], 19;
 22; 90
 CASELLA, Alfredo, 20; 23
 CASSADÓ, Agustín, 19
 CASSADÓ [i Moreu], Gaspar, 17; 18; 19; 20; 21;
 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 33; 34; 35;
 38; 40; 41; 42; 44; 45; 47; 48; 56; 57; 58;
 59; 60; 61; 64; 65; 67; 68; 73; 74; 76; 77;
 79; 80; 83; 84; 85; 91
 CASSADÓ [i Valls], Joaquín, 19; 20; 63; 64
 GASULLA [i Porta], Daniel, 56
 CHOPIN, Frédéric François, 23
 CONE, Edward Toner, 44
 CUNNINGHAM, Martin, 35; 36; 48; 49; 56; 57;
 68

D

DALLAPICCOLA, Luigi, 20
 DEBUSSY, Claude, 20; 23; 42
 DIAGHILEV, Sergei Pavlovich, 20; 21
 DICKENER, Sölen, 26

DONOSTIA, P., 50

DVOŘÁK, Antonín Leopold, 23

F

FALLA [y Matheu] Manuel de, 20; 71; 74
 FARKAS, Ferenc, 20
 FAURÉ, Gabriel, 20
 FERGUSON, Howard, 29
 FRANCHETTI, Luigi, 22
 FRESCOBALDI, Girolamo, 23
 FRIEDMANN, Susana, 68; 69; 73
 FULLER, David, 24

G

GARRETA [i Arboix], Juli, 56; 61
 GERHARD, Robert, 49
 GIBERT [i Canyadell], Joan, 49
 GINGSBURG, Lev, 20; 26
 GRIGNON [i Bocquet], Joan Lamote de, 49
 GRIGNON [i Ribas], Ricard Lamote de, 49
 GUITERAS [i Guiu], Eusebi, 59; 61; 63; 64

H

HANDEL, Georg Friedrich, 25
 HARA, Chieko, 19

J

JEFFERY, Brian, 73; 79
 JOHNSTONE, David, 20; 26

K

KODÁLY, Zoltán, 17; 30; 34; 35; 44; 45; 83
 KONGSTED, Ole Dan, 36
 KREISLER, Fritz, 23

L

LEDBETTER, David, 29
 LISZT, Franz, 23
 LOCATELLI, Pietro, 24
 LUBLINER (*dito* Coby) [Jacob Lubliner], 60

M

MALIPIERO, Riccardo, 20
 MARCELLO, Benedetto, 23
 MARCH, Dionísio, 19
 MAS [i Ros], Francesc, 49
 MENDELSSOHN, Francesco von, 25; 26
 MORALEDA, Joan-Luís, 49
 MORÁN, Gabriel Delgado, 22

MORERA [i Viura], Enric, 49

MOREU, Agustina, 19

P

PAGANINI, Niccòlo, 24

PAGÈS [i Santacana], Mònica, 19; 27

PÉREZ, Josep, 48; 51; 56; 57

PIATTI, Carlo Alfredo, 24

PITARRA, Serafi (*dito*) [Frederic Soler i Hubert],
19

POPPER, David, 24

PORPORA, Nicola, 24

POTTER, Tully, 26

R

RACK, Rita, 20

RAVEL, [Joseph] Maurice, 20; 42

REGER (*dito* Max) [Johann Baptist Joseph
Maximilian Reger], 83

RODRIGO [Vidre], Joaquín, 20

RUE, Hélène Thérèse, 51

S

SAGE, Jack, 68; 69; 73

SANMARTÍN [i Ramon], Tomàs, 61

SATIE (*dito* Erik) [Éric Alfred Leslie Satie], 20

SCHUBERT, Franz, 23

SCHUMANN, Robert, 24

SEGOVIA, Andrés, 23

SERRA [i Bonal], Josep, 49

SERRA [i Corominas], Joaquim, 49

SERVAIS, Adrien François, 24

SEWARD, Dawn, 27; 57

SOLER [i Hubert], Frederic (v. PITARRA)

SOM [i Janer], Joaquim, 65

SOR, Fernando, 74; 77

STARKER, Janos, 26

STOWELL, Robin, 26

T

TOLDRÀ [i Soler], Eduard, 49

V

VÉCSEY, Ferenc Von, 22; 90

VENTURA (*dito* Pep) [Josep Maria Ventura i
Casas], 49; 50

VERACINI, Francesco, 24

VOGEL, Wladimir Rudolfowitsch, 20