

## Formulações em torno dos elementos técnicos e expressivos da obra *Que Trata de España* de Willy Corrêa de Oliveira\*

Flávio Apro (UNESP)  
e-mail: apro@brfree.com.br

**Resumo:** Análise musical e comentários sobre *Que Trata de España*, obra inédita para violão do compositor brasileiro Willy Corrêa de Oliveira, dentro de uma abordagem técnica. Suas relações com o repertório violonístico precedente e contribuições para a técnica instrumental. Os problemas da escrita para violão por compositores não-violonistas e o importante papel da assistência dos violonistas. Intercâmbio de linguagens dentro da estética da arte do século XX como fonte de inspiração musical.

**Palavras-Chave:** Willy Corrêa de Oliveira; violão clássico; análise; vanguarda; música contemporânea; colaboração compositor-intérprete

### Willy Corrêa de Oliveira's *Que Trata de España*

**Abstract:** Musical analysis and comments about *Que Trata de España*, an unpublished work for guitar by the Brazilian composer Willy Corrêa de Oliveira, from a technical point of view. Its relationships with the previous guitar repertoire and contributions for instrumental technique. The problems related to the guitar writing when undertaken by a non-guitar player composer and the important role of the contributions by guitar players. Language interchanges within the aesthetics of Twentieth-century art as a source of musical inspiration.

**Keywords:** Willy Corrêa de Oliveira; guitar; analysis; vanguard; contemporary music; composer-performer collaboration

### Sobre o Compositor

Willy Corrêa de Oliveira nasceu em Recife/PE, em onze de fevereiro de 1938. Lecionou no Conservatório Lavignac (Santos/SP) e trabalhou para diversas agências de publicidade. Estudou na Europa em 1962, participando dos cursos de verão em Darmstadt e estudando com Henze, Stockhausen e Boulez. Subseqüentes viagens temporárias à Europa permitiram-lhe estudar com Berio, Pousseur e outros. Em 1969, ensinou Teoria da Informação e Poética na Escola Superior de Propaganda, em São Paulo. Desenvolveu atividades como musicólogo e jornalista. Lecionou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Suas primeiras composições datam de 1955 a 1959 e são baseadas na música folclórica do nordeste. Após 1961, começou a trabalhar com as técnicas dodecafônica e serial, desenvolvendo, posteriormente, interesse pelos procedimentos aleatórios, embora mantendo ainda um firme controle sobre todos os parâmetros. Mais recentemente, abandonou a "vanguarda" e passou a compor obras cuja linguagem se aproxima mais da aura tonal.

### Sobre a Música

*Que Trata de España* (1993)<sup>1</sup> é uma suíte composta por cinco peças para violão solo, dedicadas ao violonista paulistano Flávio Apro: *Trini Llorando en el film de Aranda*; *Marién*; *Rilke en noches de Ronda*; *Intensidad*; *Al Sueño*.

\* Agradeço ao compositor Willy Corrêa de Oliveira pelo auxílio constante durante a elaboração e na documentação para a presente pesquisa.

<sup>1</sup> Para gravação, vide OLIVEIRA, 1996.

A escrita violonística de Corrêa de Oliveira, apesar de não ser propriamente violonística, foi pensada para o violão. Nela, encontramos o aproveitamento ideal de grande parte dos recursos polifônicos e de timbre do instrumento. Mas nem tudo pode ser facilmente adaptado ao violão devido às suas particularidades e delimitações, o que nos leva à constatação de que, em princípio, apenas um violonista poderia escrever bem para o instrumento e que obras de não-violonistas devem sempre sofrer “revisões”.<sup>2</sup>

O primeiro cuidado de Corrêa de Oliveira foi o de procurar escrever bem para um instrumento que ele não domina. Este cuidado norteou o compositor da primeira à última nota. Este dilema foi solucionado não apenas através da colaboração de violonistas (Flávio Apro, Edelton Gloeden e Victor Castellano), mas também por meio de uma pesquisa diligente sobre aspectos do violão, tais como: extensão, afinações, disposições intervalares entre as cordas, possibilidades harmônicas e polifônicas, diferenças de duração dos sons nas diferentes regiões de tessitura (um aspecto costumeiramente desconsiderado por compositores não-violonistas e, paradoxalmente, até mesmo por alguns violonistas), sua história, repertório, etc. Além disso, esta não foi sua primeira experiência com o instrumento: há também um *Duo para flauta e violão*, escrito na década de 70. Após o término da composição, várias revisões foram efetuadas para garantir um melhor resultado sonoro.

## A Gênese da Obra

A idéia inicial originou-se da intenção de fazer o violão “falar sua língua matriz”, segundo o próprio compositor. Para isto, Corrêa de Oliveira criou argumentos que serviram para simular uma atmosfera que remetesse à Espanha - país de origem do instrumento. Podemos identificar tais argumentos através dos breves comentários escritos pelo compositor no rodapé de cada peça do ciclo<sup>3</sup>.

As cinco peças estão baseadas nas polarizações e antipolarizações de determinadas notas, gerando um senso de direção que não está relacionado à Harmonia Tonal, nem à Harmonia Tradicional do Modalismo.<sup>4</sup> Para exemplificar, citaremos duas passagens da primeira peça (FIG. 1 e 2) para ilustrar o tratamento efetuado sobre uma canção natalina tradicional espanhola, portanto bastante próxima do tonalismo aludido.

<sup>2</sup> Esta afirmação, embora polêmica, revela um dos pontos cruciais na relação entre compositores e violonistas. A questão pode ser analisada historicamente: no início do Séc. XX, o legendário violonista Andrés Segovia estabeleceu os paradigmas da escrita violonística nas obras de seus colaboradores (M. Ponce, J. Rodrigo, F. M. Torroba, etc). Tais paradigmas ainda estão vigentes, apesar de tímidas tentativas de ruptura. Tal observação pretende demonstrar que novas idéias (que aparentemente não “soariam bem” na visão dos tradicionalistas) podem ser levadas a termo até os limites da exequibilidade, abrindo possibilidades para “recuperar” diversas obras do repertório que foram modificadas em suas revisões, como nas versões originais das obras de Ponce realizadas pelo violonista mexicano Francisco Gil, assim como nossa pesquisa de mestrado, que pretende oferecer uma opção de execução dos 12 *Estudos para Violão* de Francisco Mignone baseada na versão manuscrita do compositor (como se sabe, essa obra foi revisada pelo violonista Carlos Barbosa Lima). Para maiores detalhes, cf. APRO, 2003 e SEGOVIA, 1989.

<sup>3</sup> Os textos desses comentários estão literalmente transcritos na seção “Análise” e na reprodução das partituras ao final do artigo.

<sup>4</sup> Nossa análise está baseada na teoria da *Lei de Atração Universal* formulada por Edmond Costère (cf. COSTÈRE, 1954 e RAMIRES, 2001).



F=fundamental / P=nota polarizante / A= nota anti-polarizante / S=nota simpática

FIG. 1: trecho da peça *Trini Llorando en el Film de Aranda*, cc.16 a 18



FIG. 2: trecho da peça *Trini Llorando en el Film de Aranda*, c.33.

Do ponto de vista técnico violonístico, podemos afirmar que o ciclo *Que Trata de España* apresenta árduas dificuldades para o intérprete, especialmente aquele acostumado com o repertório tradicional. Mas estas devem ser entendidas como problemas de ordem técnico-musical, tais como:

- Condução e prolongamento de determinadas notas em polifonias;
- Amplas aberturas de mão esquerda (especialmente na primeira e terceira peças);
- Controle rigoroso sobre o peso de cada dedo da mão direita (sendo a terceira peça a mais exigente neste sentido);
- Controle das dinâmicas (vide a segunda peça);
- Simultaneidade de células ritmicamente discordantes (como na primeira e quinta peças).

Em vista disso, esta obra apresenta novos desafios de execução e certamente representa uma contribuição na concepção de escrita do instrumento. Comprovamos tal afirmação pelas dificuldades específicas de cada peça do ciclo, em que o intérprete deverá buscar soluções técnicas em procedimentos fora do padrão (caso ele aceite o desafio de não “corrigi-las” dentro dos paradigmas segovianos). Algumas passagens exigem dedilhados específicos a fim de se solucionar certos problemas mecânicos, exigindo, em certos casos, procedimentos aparentemente impossíveis de se realizar. Tomemos como exemplo o c.19 da primeira peça, *Trini Llorando en el Film de Aranda*, em que a nota Fá em mínima só poderá ser mantida através do cruzamento do dedo 1 da mão esquerda sobre o dedo 2:

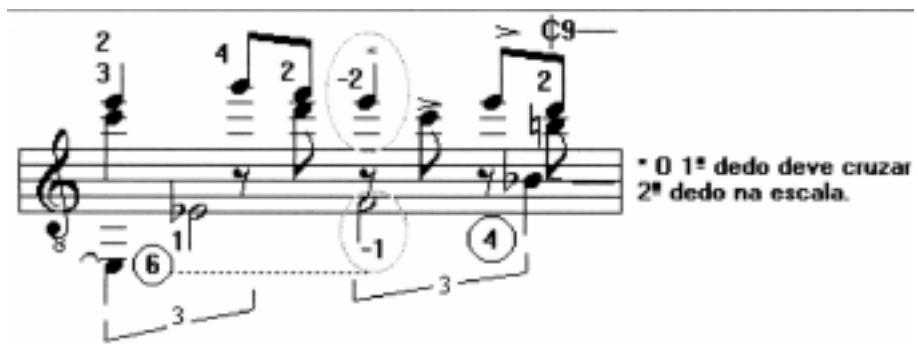


FIG. 3: trecho da peça *Trini Llorando en el Film de Aranda*, c.19.

Em todas as peças que compõem o ciclo, identificamos procedimentos musicais incomuns na escrita para o instrumento, como na escrita coral com diversos tipos de amplitude na tessitura da terceira peça; na melodia percorrendo toda a extensão do instrumento em *Al Sueño*; ou na polifonia de dinâmicas da primeira e quinta peças, dentre outros.

Análise

#### I. TRINI LLORANDO EN EL FILM DE ARANDA

Nota do compositor: Sobre o filme *AMANTES* de Vicente Aranda, com Maribel Verdu, Victoria Abril e Jorge Sanz.

A metalinguagem enquanto intercâmbio entre as diferentes linguagens é fato comum nas Artes, especialmente hoje, com a moda dos espetáculos multimídia. Neste sentido, o Cinema está diretamente associado à Música, mas esta sempre como complemento, nunca o oposto – até mesmo quando a temática do filme trata da própria música. Num certo sentido, esta peça representa uma inversão de papéis, uma vez que foi inspirada no argumento da película *Amantes*, dirigido por Vicente Aranda. É possível perceber o desenrolar do roteiro, condensado em três minutos de música. No filme, a citada melodia popular natalina espanhola é utilizada em versão vocal, em interessante efeito dramático na última cena, em que a personagem principal, Trini, morre chorando em meio a uma tempestade. O compositor inspirou-se nesta cena específica e na melodia que se escuta durante seu desenrolar.

A peça é monotemática e a melodia aparece duas vezes delimitando seções. Na primeira, a melodia é apresentada sob um tratamento contrapontístico, porém conservando ainda sua inocência e seu caráter popular. Na segunda, uma densa polifonia realça sua dramaticidade através de dissonâncias e modelos rítmicos instáveis. No entanto, a estrutura intervalar do tema permanece inalterada. Na primeira seção, identificamos uma atenção especial aos timbres. Há indicações expressas que contribuem diretamente neste aspecto, como, por exemplo, o *sul* *tasto* (mão direita tangendo próxima ao braço, produzindo um som mais doce), em adição às diferentes dinâmicas empregadas. Além dos recursos mais evidentes, encontramos certas sutilezas agindo sobre as transformações de timbre (principal elemento de desenvolvimento musical desta primeira seção). Apontamos para a mudança de perfil do primeiro segmento da melodia, em *Campanella*, logo no início, para um contraponto a intervalos de segunda, que se mantém até o terceiro segmento (c.6). Estas segundas, apesar de perturbarem o caráter da melodia, servem para reforçar as *Cadências de Atração Direta* para a nota Lá. Segue-se uma inversão de registros: a melodia desce para o grave, enquanto que o contraponto eleva-se a

intervalos consonantes de terças (cc.6 a 8). O tema estará sempre transitando entre os registros grave e agudo no decorrer da peça. A primeira seção conclui com um movimento ascendente do contracanto até atingir o extremo agudo, por intermédio de harmônicos artificiais (cc.12 a16). Estes procedimentos de escrita são determinantes para demonstrar a riqueza de timbres proporcionados pelo violão e a inteligente combinação entre eles.

Na segunda seção, o ritmo atua como agente transformador no desenvolvimento musical. A melodia entra em defasagem com relação ao baixo, propiciando uma instabilidade que ressalta ainda mais a dramaticidade. A partir do c.16, observamos que as notas polarizantes e antipolarizantes estão a cargo da linha do baixo, uma vez que esta região do instrumento potencializa ainda mais o efeito polarizador. Esta parte terá maiores resultados em termos de dramaticidade se executada com liberdade rítmica, empregando-se o *Rubato*. Isto porque há uma clara intenção do autor para que as linhas melódicas entre o grave e o agudo se desencontrem, mas também para que o *cantabile* indicado seja bem expressivo. As dinâmicas desta parte se destacam em relação à anterior através do uso constante do **ff**. Do c.24 em diante, a música passa a assumir, gradualmente, um caráter mais vigoroso, reforçado por insistentes notas agudas e indicações do tipo *marcato* ou *dramatico*, que levam a peça a um clímax desalentador. Observamos ainda uma alteração melódica entre os cc.29 e 30, onde a nota Mi é repetida num breve *ostinato*, contribuindo para o ápice geral. Subitamente, todo o desespero recai sobre um calmo acorde em **p subito**, seguindo-se uma alternância entre acordes de dinâmicas contrastantes, concluindo a peça com um final tranquilo.

## II. MARIÉN

Nota do compositor: *De las tres morillas de Jaen, desde siempre Marién me pareció la más garrida.*

O título desta peça foi extraído da canção popular espanhola do Séc. XV, *Las Morillas de Jaen* (FIG. 4), harmonizada por Federico García Lorca. Segundo nos relatou Willy Corrêa de Oliveira, “Marién é a mais bela das três mouras” – opinião pessoal decorrente da elegância melódica do trecho em que o nome Marién é mencionado:

### ANDANTE MOSSO



FIG. 4: trecho inicial da melodia popular espanhola *Las Morillas de Jaen* (Séc. XV).

A intenção do compositor foi retratá-la musicalmente por meio do violão, novamente recorrendo ao recurso metalingüístico de interconexão entre as Artes acima mencionado – traço característico da personalidade musical de Corrêa de Oliveira. Para isso, ele recorreu aos materiais oferecidos pela tradição do repertório violonístico e “estabeleceu um diálogo” com eles. Podemos entender esse “diálogo” como a inspiração em materiais musicais legados pela tradição (clichês violonísticos), desde a vihuela espanhola até os diversos estilos – clássico, flamenco, acompanhamentos de canções, etc. – que hoje circundam o violão. Foi a partir da escrita dos vihuelistas espanhóis renascentistas (Luis Milan, Alonso Mudarra, Luis de Narváez)

que os instrumentos de cordas dedilhadas começaram a adquirir autonomia e a consolidar uma tradição que foi continuada por Mauro Giuliani, Fernando Sor, Francisco Tárrega, etc (cf. GRUNFELD, 1969; BACON e DAY, 1991; DUDEQUE, 1994; SPARKS, 1997; TYLER, 1997). Corrêa de Oliveira buscou uma opção no material musical desta tradição e escolheu o harpejo por ser um recurso caracteristicamente “violonístico”. Tal escolha para “cantar” Marién – ela própria um elemento oriundo da tradição – representa o questionamento e, ao mesmo tempo, a aceitação desta memória viva do repertório violonístico. *Marién* nos revela, portanto, como Corrêa de Oliveira ouve a história e a tradição do instrumento.

O compositor estabelece o diálogo citado utilizando o harpejo de um modo diverso ao normalmente adotado, já que a idéia deste recurso está intimamente associada à tríade, dentro das relações de Tônica e Dominante. Aqui, observamos o contrário, ou seja, esta relação não está ligada a nenhuma região harmônica específica: a música vaga pelas regiões mais comuns ao violão para propiciar o maior número de cordas soltas, porém o fato de se circular por tais regiões serve apenas como uma ponte entre a tradição, colocada em cena pelos harpejos, e seu questionamento, através das harmonias não resolvidas, travando, assim, um diálogo entre os paradigmas violonísticos e a harmonia não-tonal.

Neste ponto da análise, devemos trazer à mente a dificuldade que tal procedimento causa ao violonista tradicional que, acostumado às confortáveis posições para suas mãos, sente o paradoxo apresentado pela peça no que se refere às constantes e inusuais mudanças de posição. Devemos ressaltar aqui um fenômeno apontado pelos instrumentistas desde épocas remotas: a técnica deve estar a serviço à música, e não o contrário. Portanto, se os harpejos, nesta peça, não soarem espontâneos e fluidos, consequentemente não acontecerá o diálogo proposto entre a tradição e a renovação da mesma<sup>5</sup>. Ao contrário das outras peças do ciclo, esta não exige nenhum dedilhado específico, mas o mesmo deve ser feito de maneira a não deixar evidentes os “buracos de silêncio” ocasionados pelas sucessivas mudanças de posição na mão esquerda. O dedilhado deve ser concebido de maneira a propiciar um fraseado limpo e fluente, com o máximo de aproveitamento das ressonâncias para suavizar os saltos, de maneira quase análoga ao funcionamento do pedal de piano.

*Marién* apresenta uma estrutura tripartida: A, B, A'. Em A, os harpejos percorrem toda a extensão do instrumento, dentro das regiões de Mi, Ré e Sol. Em B (do c.20 ao 27), há elementos de contraste, sendo estes:

- A extensão dos harpejos reduzida, agora não excedendo um intervalo de 10<sup>a</sup>;
- As oitavas obstinadas sobre a nota Sol sustenido;
- Sua curta duração (apenas oito compassos, contra dezenove em A e vinte em A').

Em B, há ainda um interessante movimento contrário de vozes, diluído entre os harpejos (tornando-se evidente ao juntarmos as três primeiras notas de cada compasso, conforme a

<sup>5</sup> A colocação, apesar de refletir uma opinião individual (de natureza estética, empírica e filosófica) sobre o aspecto, constitui um importante aspecto do ponto de vista técnico-musical: os harpejos podem facilmente fragmentar o contínuo sonoro nas mudanças de posição, e nesta peça especificamente os resultados são ainda mais perceptíveis, devida à sua harmonização incomum.

FIG.5), com notas cromáticas ascendentes e descendentes, enquanto a voz central permanece oblíqua na nota Ré, intermediando o movimento entre as duas vozes contrárias. Este movimento serve para estabilizar o percurso harmônico desta seção.

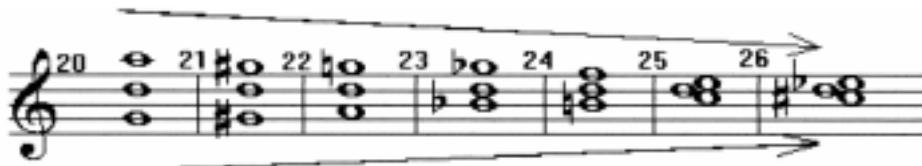


FIG. 5: esqueleto harmônico entre os cc.20 e 26 da peça *Marién*.

A seção A' retoma a idéia dos harpejos de longo alcance, desta vez agregando o elemento principal de B: o movimento contrário sobre os sons cromáticos. A peça conclui com uma *Coda*, cuja harmonia é ainda mais instável, devido à maior incidência de notas antipolarizantes: Si bemol e Ré no c.46, Si bemol e Fá sostenido no seguinte, e Si bemol, Ré e Fá sostenido no último.

### III. RILKE EM NOCHES DE RONDA

Nota do compositor: *A idéia deste trabalho (e mesmo toda a coleção QUE TRATA DE ESPAÑA) me ocorreu a partir da leitura do livro EPISTOLARIO ESPAÑOL, de Rainer Maria Rilke, com prólogo, introducción, verso y notas de Jaime Ferreiro Alemparte (Espasa – Calpe SA – Madrid 1976).*

A fonte de inspiração metalingüística para esta peça foi a Poesia. A peça é um retrato musical das imagens sugeridas por R. M. Rilke no *Epistolario Español*, onde o autor faz uma descrição poética de suas experiências metafísicas vivenciadas nas cidades de Ronda e Toledo. Uma leitura possível desta rica e polissêmica obra (que coincide com uma concepção popular e tradicional) é a de que existe um alto grau de concentração de energias sutis nestas duas cidades espanholas, a tal ponto que as pessoas mais sensíveis chegam a estabelecer contatos extra-sensoriais e a ouvir vozes inexistentes. Pelo menos é este o clima geral descrito pelas cartas de Rilke, tão bem retratadas musicalmente pela peça de Corrêa de Oliveira.

Há pelo menos quatro importantes elementos a serem observados pelo intérprete:

- A agógica, que deve ser rigorosamente medida (mesmo dentro da indicação *Tempo Rubato*), uma vez que cada acorde possui uma duração individual;
- Os timbres aplicados a cada corda, cuja dosagem deverá ser aplicada individualmente por cada dedo da mão direita, especialmente nos acordes que combinam cordas soltas e presas;
- As mudanças de posição, que deverão ser efetuadas de forma instantânea a fim de se evitar os mencionados “buracos de silêncio”;
- O uso intenso do vibrato, essencial para permitir um maior prolongamento dos sons dos acordes logo após o ataque.

Sua construção musical é complexa e escapa à análise tradicional. É como se fosse cantada pelas “vozes inexistentes” das referidas cidades. A escrita coral a quatro vozes chama atenção devido à sua diversificada amplitude, construídos desde posições cerradas até as extremamente abertas (FIG.6).



FIG. 6: amplitude de tessitura da peça *Rilke en Noches de Ronda*.

Os cinco acordes introdutórios da peça formam a base para um desenvolvimento livre. Encontramos uma ampliação da idéia inicial após a primeira barra dupla, culminando numa cadência de terminação tipicamente renascentista (FIG.7).



FIG. 7: “cadência renascentista” recorrente na peça *Rilke en Noches de Ronda*.

Esta será desenvolvida novamente e, após a terceira barra dupla, se transfigurará numa sugestão de dança antiga. Neste ponto, o andamento deverá ser mais rápido, a fim de se ressaltar a aura de dança. O restante da peça estará sempre baseado na relação entre o encadeamento ampliado/reduzido de vozes e nesta terminação renascentista.

#### IV. INTENSIDAD

Nota do compositor: *Só depois de trabalhar bastante a peça, e só quando tenha conseguido o “Piú Vivace Possible” de acordo com a sua capacidade levada ao extremo (ao último limite de suas forças), só então defina o Tempo geral da peça: precisamente com que velocidade você tocará o início. Mesmo o início já deve estar envolto em intensidade. Se você executa esta peça em público, diga antes que é bem possível que você chegue a interrompê-la para tentar outra vez. Que os ouvintes vivam com você este instante de intensidade: como fazem os artistas de circo.*

Neste caso, a própria música serviu de fonte de inspiração. Não se trata de nenhuma obra específica, como em *Marién*, mas do próprio violão flamenco e seu estilo musical. E dentre os inúmeros recursos do violão flamenco, a escala ocupa um papel preponderante<sup>6</sup>, geralmente executada a uma velocidade estonteante. Esta peça apresenta como material musical, portanto, apenas a escala. Por ser muito concisa (ela toda não ultrapassando a marca dos quarenta segundos), podemos considerá-la um *intermezzo*.

<sup>6</sup> Embora todos os recursos técnicos e expressivos entre os estilos flamenco e “clássico” sejam intercambiáveis, existem certas preferências que são mais ou menos detectáveis em cada estilo.

Trata-se de um mostruário do instrumento, pois requer os extremos de velocidade e dinâmica – do **pp** ao **fff**. É também uma prova de agilidade técnica ao executante, pois a velocidade final deve ser a mais rápida possível, e isto dependerá unicamente de sua habilidade levada ao extremo. É, deste modo, uma peça que exige um longo período de maturação.

*Intensidad* é constituída de uma escala cromática que circunda dez notas, acompanhada de um *accelerando* e de um *crescendo* que se intensificam até o clímax sonoro, reforçado pelo intervalo de tritono que ressoa no final. Tais procedimentos são suficientes para ilustrar aspectos extremos do violão.

## V. AL SUEÑO

Nota do compositor: *AL SUEÑO* é uma meditação (uma espécie de sonho) sobre uma paixão de criança por Conchita Moreno, dançarina espanhola que se apresentou durante uma temporada da Festa da Mocidade, no Recife. Para o menino, ela deixou a Espanha, uma fotografia com dedicatória, e a marca de batom (de um beijo).

A “musa inspiradora” desta vez foi uma bailarina espanhola de uma companhia de dança flamenca que se apresentou no Brasil quando da infância do compositor. Sua performance causou-lhe profunda emoção, e *Al Sueño* pode ser considerada como uma visita a lembranças antigas.

A proposta estrutural desta peça está na alternância entre duas manifestações musicais correlatas. De um lado, a tradição da música andaluza – simbolizada pelo *Canto Jondo*, e do outro, os ritmos latino-americanos – encontrados nos *Requiebros*. Existe um fenômeno histórico-cultural que explica certas semelhanças entre manifestações musicais de países tão distantes geograficamente. No caso em questão, a tradição da música espanhola se disseminou pelos países da América Latina durante a época de colonização. Este legado passou por profundas transformações até atingir uma autonomia em relação à sua matriz. Assim nasceram os ritmos latinos, como o *bolero*, a *rumba* e outros tantos. Atualmente, percebemos uma nova influência, mas desta vez da música latina sobre a espanhola, como no movimento do bumerangue. Esta dialética percorre a peça de Corrêa de Oliveira, que escolheu a forma Rondó para exprimir esse inter-relacionamento.

A peça inicia-se com o *Canto Jondo*, expondo uma melodia *a capela* que percorre a extensão completa do instrumento. Esta melodia exige um grande espaço de tempo e seu interesse reside no fato de explorar todo o campo de tessitura do violão. O uso do vibrato é indispensável, não apenas pela indicação na partitura, mas também pelo fato de que os cantores espanhóis usam largamente este procedimento técnico como recurso expressivo. Em contraste, a dança irrompe subitamente por um breve momento, para retornar definitivamente após uma intervenção da melodia precedente. A dança, síntese dos ritmos latinos, é formada por três camadas simultâneas e polirítmicas (veja em *Sentimientos y requiebros*). O intérprete terá de, novamente, dosar precisamente o peso de cada dedo de sua mão direita para diferenciar cada uma destas camadas. As figuras de mínimas, encontradas na primeira nota da linha superior de cada compasso, não duram o tempo indicado: elas assim estão escritas, em parte, porque não havia outra maneira de se conceber uma linha melódica independente do acompanhamento. A tarefa do executante não é procurar sustentá-las, mas sim conduzi-las numa linha melódica fluente, em contraponto com o interessante acompanhamento composto por inflexões rítmicas de caráter dançante. É por meio desta linha melódica que o *Jondo* volta à cena (em “*come uma cadenza*”).

Neste ponto, temos a impressão de que uma única e longa melodia está atravessando a peça como um todo. Na verdade, houve uma fusão deste *Canto Jondo* com a dança latina, como uma confirmação do inter-relacionamento entre a música espanhola e a latino-americana.

Após a primeira seção, o esquema se repete, porém o *Canto Jondo* não está mais limitado a percorrer o campo de tessitura, e explora todos os recursos expressivos de dinâmica e timbre do instrumento. Ao retornar a dança, as indicações de partitura não são mais detalhadas, porém as variações de timbre e de dinâmica devem ser continuamente exploradas, de acordo com a criatividade do intérprete. Ao final da peça, o *Canto Jondo* não retorna conforme o previsto, porém entram em cena citações das peças anteriores, como *Rilke* e *Marién*. Talvez uma interpretação possível deste retorno seja, novamente, o “efeito bumerangue” descrito acima: de um lado, as “vozes inexistentes” de Ronda e Toledo, de outro, o harpejo da tradição de um instrumento que chegou à América pela mão dos colonizadores: o violão. A peça conclui com a volta do bumerangue a seu ponto de origem: o *Canto Jondo* e a Espanha.

### Referências bibliográficas

- APRO, Flávio; IKEDA, Alberto; BARTOLONI, Giacomo. *12 Estudos para violão de Francisco Mignone: a transcendência do estudo enquanto liberdade estilística*. In: ANPPOM 2003, Porto Alegre. XIV Congresso da ANPPOM – Anais. 2003. 1 CD-ROM.
- BACON, Tony; DAY, Paul. *The ultimate guitar book*. London: Dorling Kindersley Limited, 1991.
- BEHÁGE, Gerárd. Willy Corrêa de Oliveira. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Macmillan Publishing, 1980.
- COSTÈRE, Edmond. *Lois et styles des harmonies musicales*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.
- GLOEDEN, Edelton. *O ressurgimento do violão no séc. XX*: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia. Dissertação de Mestrado apresentada à USP, São Paulo, 1996.
- GRUNFELD, Frederic. *The art and times of the guitar*. London: Collier MacMillan Publishers, 1969.
- LORCA, F. Garcia. *Obras completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Decimoctava edición – Tomo Iº. Madrid: Aguilar, 1973.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Que Trata de Espanha. Intérprete: Flávio Apro. In: FLÁVIO APRO. *Praeludium*. São Paulo: Independente, p1996. 1 CD. Faixas 13 a 17.
- RAMIRES, Marisa. *A teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embraform Formulários, 2001.
- RILKE, Rainer Maria. *Epistolario Español*. Prologo, introducción, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid: Ed. Espasa - Calpe SA, 1976.
- SEGOVIA, Andrés. *The Segovia-Ponce letters*. Editado por Miguel Alcázar; tradução de Peter Segal. Ohio: Editions Orphée, 1989.
- SPARKS, Paul. Guitar performance in the nineteenth and twentieth centuries. In: *Performance Practice Review* Vol.10 No.1, 1997, p. 71-79.
- TYLER, James. The guitar and its performance from the fifteenth to eighteenth centuries. In: *Performance Practice Review* Vol.10 No.1, 1997, p. 61-70.

---

**Flávio Apro** estudou com Henrique Pinto, Fábio Zanon e Monina Távora, graduando-se pela ECA-USP sob orientação de Edelton Gloeden. Realiza constantes apresentações nas principais salas de concerto brasileiras (Teatro Municipal de São Paulo, FINEP, MASP, Museu da Casa Brasileira, Livraria Cultura, Centro Cultural Vergueiro, etc), além de performances no exterior (como no Festival de Kyoto, Japão). Seu primeiro CD - *Praeludium*, de 1997, foi sucesso de crítica e público, e no momento, Apro está preparando um lançamento dos 12 Estudos para Violão de Francisco Mignone.