MANUEL DE FALLA E A MÚSICA VOCAL ESPANHOLA DO INÍCIO DO SÉCULO XX

PATRÍCIA CRISTINA PEROTE DO NASCIMENTO[1]; CRISTINE BELLO GUSE[2]
[1]*Universidade Federal de Pelotas – patriciaperote@gmail.com*
[2]*Universidade Federal de Pelotas – cbguse@ufpel.edu.br*

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa fez parte de uma das atividades da ação "Compreendendo estilisticamente o repertório vocal - Etapa II" do projeto unificado com ênfase em ensino "Cantares: atividades complementares direcionadas à formação artística do cantor", vinculado ao curso de Bacharelado em Música - Canto, da área Artes (sub-área – Canto) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), do qual participo como bolsista (PIBIC/CNPq). O objetivo desta ação é buscar por uma melhor compreensão estilística e orientação interpretativa para os diversos gêneros do repertório vocal, através de pesquisa na literatura existente, assim como dar continuidade à leitura do livro *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices* (2006), de Martha Elliott, iniciada na etapa anterior.

Um dos assuntos abordados nos estudos dessa ação foi a música vocal nacionalista espanhola do início do século XX. A partir destes estudos, o presente trabalho tem como objetivo trazer uma contextualização histórica resumida da música vocal espanhola, apresentando algumas de suas principais características, e dando destaque a um dos principais compositores espanhóis deste período, Manuel de Falla (1876-1946).

2. METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste trabalho foi revisão de literatura e se fundamenta primariamente no capítulo 8 de ELLIOTT (2006) intitulado *Early Twentieth-Century Nationalism*. O livro completo de ELLIOTT (2006) apresenta um panorama das características estilísticas do repertório vocal, desde o período do Barroco inicial até a contemporaneidade. Neste capítulo, a autora trata especificamente do movimento nacionalista do início do século XX na Rússia, Espanha, Inglaterra e Estados Unidos, seus contextos históricos, influências politicas e culturais e as características definidoras do repertório vocal de cada um destes países neste período. Este trabalho também conta com KIMBALL (2006) e CHASE (1970) como material complementar.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Durante boa parte do século XIX, a Espanha foi um país culturalmente afastado do restante da Europa. A *Zarzuela* era um gênero musical tradicional neste país, bem como a música flamenca, incluindo o estilo de canto denominado *cante jondo*. A *Zarzuela* era um gênero dramático-musical, equivalente ao operístico. Inicialmente, no século XVII, era um entretenimento da corte aristocrática e, no século XIX, se tornou um tipo de *operetta* com apelo bastante popular. Por outro lado, as canções flamencas eram de origem popular e tratavam

de temáticas emocionalmente fortes, como raiva, inveja, angústia, etc, relacionadas à cultura do povo cigano e às dificuldades sofridas por ele. Frequentemente, essas canções se faziam presentes em rituais sociais como casamentos e funerais, e posteriormente passaram a existir profissionais que eram contratados especificamente para as performances de canções de luto (CHASE, 1970, p. 384-385; ELLIOTT, 2006, p. 266-267).

O *cante jondo* tinha como algumas de suas características técnicas os ornamentos microtonais e as cadências modais. Sua origem estava relacionada com cantos mouros, árabes, indianos e orientais. Algumas canções apresentavam recitativo com bastante *rubato* e acompanhamento com improvisação de violão entre os versos. Uma característica bem peculiar desse tipo de música vocal era a execução de uma exclamação na sílaba "Ay" antes de dar início a primeira linha do texto cantado. As canções também eram baseadas em algumas danças tradicionais, tais como *caña*, *toná*, *polo*, *seguidilla* e *fandango*. Cada um desses ritmos de dança possui padrões rítmicos próprios, envolvendo complexas diferenças métricas entre a linha vocal e o acompanhamento, que permitem as palmas e sapateados típicos da dança flamenca (ELLIOTT, 2006, p. 266-267).

No início do século XX, compositores espanhóis foram estudar em Paris, e, ironicamente, eram muito influenciados pela música "espanholizada" produzida nesta cidade, por compositores tais como Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Mikhail Glinka (1804-1857) e Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) (ELLIOTT, 2006, p. 267). Importante dizer que essa música "espanholizada" era muitas vezes estereotipada e expunha uma cultura de natureza intencionalmente exótica.

> Os compositores russos pegaram o material flamenco cru e bruto e deram-lhe um brilho oriental exótico, enquanto os compositores franceses o objetivaram com sua sensibilidade fria e imparcial. Os compositores espanhóis absorveram a estimulante atmosfera parisiense e incluíram todos esses elementos em sua própria música nacional (ELLIOTT, 2006, p. 267).

Nesse contexto, a música de caráter espanhol feita por compositores espanhóis propriamente ditos foi por muito tempo desvalorizada (ELLIOTT, 2006, p. 267).

Dentre os principais compositores que se dedicaram ao repertório vocal podemos citar Manuel de Falla (1876-1946). Falla era um exímio pianista que iniciou sua carreira compondo *zarzuelas*, que lhe renderam muita experiência em escrita orquestral. Entretanto, sua intenção era unicamente juntar dinheiro para seus estudos em Paris, pois este não era um gênero que ele apreciava. Falla sentia que as *zarzuelas* o deixavam muito dependente das óperas italianas e desejava a presença de mais características nacionais nas suas obras. Em Paris, estudou com Debussy e Paul Dukas (1865-1935), aprendendo com eles a anotar suas intenções precisamente na partitura para que os intérpretes tocassem exatamente o que estava escrito (ELLIOTT, 2006, p. 267). Entre suas obras mais famosas do repertório vocal, estão as *Siete Canciones Populares Españolas* (1914) e *El Amor Brujo* (1915).

Siete Canciones Populares Españolas são melodias folclóricas provenientes de várias regiões da Espanha – Múrcia, Astúrias, Aragão e Andaluzia. Falla compôs os acompanhamentos pianísticos, que apesar de preservarem o espírito da música folclórica, são brilhantemente elaborados. Estas canções foram estreadas em Madri, em 1915, pela soprano Luisa Vela, sendo

acompanhada pelo próprio compositor e que teria ficado muito satisfeito com a sua qualidade vocal e senso de estilo. Hoje, um dos repertórios mais famosos da literatura vocal espanhola, na época de sua estreia, foi tratado com indiferença (KIMBALL, 2006, p. 503; ELLIOTT, 2006, p.267-268). Chase (1970, p. 391-392) argumenta que seria acadêmico ou pedante demais discutir se essas canções seriam de fato canções artísticas ou canções folclóricas. O fato é que elas estabeleceram um modelo para os compositores espanhóis entrelaçar elementos populares e artísticos de forma tão forte que seria difícil abordá-las sob um único ponto de vista. Posteriormente, essas canções ganharam uma transcrição para acompanhamento de violão, por Miguel Llobet (1878-1938), e para orquestra, por Luciano Berio (1925-2003).

Falla teve importante papel na construção e resgate da identidade da canção flamenca, junto ao repertório de concerto. O *cante jondo*, que pode ser traduzido como “canto profundo”, originalmente, era um estilo executado em vilas camponesas, e possuía um caráter vigoroso e viril, o que apresentava um contraste ao canto mais delicado e ornamentado produzido na França e na Itália. No século XIX, ele se tornou popular nos cafés e cabarés, principalmente em Andaluzia, e assim ficou muito associado ao consumo de álcool e prostituição. Este estilo se desenvolveu junto a uma virtuosidade particular, distintivamente, de voz rouca e anasalada. Diversas estrelas do século XX passaram a elaborar sua própria forma de cantar essa música flamenca, incluindo ornamentos mais operísticos, levando o canto flamenco de suas raízes ciganas a um grande profissionalismo e comercialização (ELLIOTT, 2006, p. 268).

Em decorrência disso, Falla desejava restaurar a pureza original do canto flamenco, e, em 1922, promoveu um concurso de *cante jondo*. Na competição, Falla impôs regras que envolviam a proibição de ornamentações excessivamente exibicionistas e teatrais, apesar de, ironicamente, terem sido “estes mesmos elementos que deram à tradição o seu distinto sabor” (ELLIOTT, 2006, p. 268).

Falla não formou grandes parcerias com intérpretes, como foi o caso de muitos compositores dessa época. Sua maior parceria foi com o poeta e dramaturgo Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), que foi libretista de algumas de suas obras. Os dois compuseram *El amor brujo*, espetáculo com música e dança, desenvolvido para a andaluza Pastora Imperio (1889-1979), a mais importante dançarina tradicional espanhola da época. Falla descreveu a obra como tendo temática cigana e forte caráter popular. O compositor afirma ter recebido contribuições da própria dançarina, que costumava cantar esses temas populares com maestria e autenticidade. Entre as características musicais das três canções presentes na obra, tem-se o *cante jondo*, com a sílaba “ay” na introdução, executada como um melisma. Para fins de orientação interpretativa, este elemento não deve ser executado como se fosse uma coloratura italiana. Falla explica que ele deve ser considerado como uma extensa inflexão vocal, ao invés de uma ornamentação, apesar da semelhança com este último quando transcrito em uma escala temperada (ELLIOTT, 2006, p. 268-269).

El amor brujo estreou em Madrid em 1915. Posteriormente, Falla adaptou esta obra para uma versão orquestral, a qual estreou em Paris, em 1924. Junto a isso, o compositor também adaptou a obra para um balé totalmente encenado, que foi executado em diversos teatros de Paris, Buenos Aires e Madri, contando com a participação de Pastora Imperio, em 1934.

Elliott (2006, p. 271) comenta que, obviamente, Falla tinha em mente uma *cantaora* popular para a interpretação destas canções, e, certamente, a intimidade da versão de câmara permitiria isso. No entanto, a autora afirma que cantar de

forma projetada sobre uma orquestração robusta exige um canto treinado, mesmo que as canções sejam graves o suficiente para o cantor usar sem restrições seu registro de peito. Dessa forma, o cantor de técnica lírica deve encontrar uma maneira de trazer a imagem sonora do *cante jondo*, com sua qualidade crua, enquanto executa com exatidão e destreza o que Falla deixou registrado na partitura.

4. CONCLUSÕES

A música de concerto do início do século XX tem como fator positivo – diferente de momentos anteriores da história – a possibilidade de audição de gravações originais de estréias de obras, que muitas vezes foram tocadas ou regidas pelos próprios compositores. Isso nos auxilia a entender as intenções interpretativas dos compositores, podendo servir como referência para os cantores atuais. Outro fator influenciador dessa época, foi a maior facilidade que os próprios compositores tinham para realizar viagens ao redor do mundo. As culturas dos países tiveram contato umas com as outras e se influenciaram mutuamente. Entretanto, apesar desta mistura e intercâmbio de culturas, cada nacionalidade desenvolveu características próprias, de acordo com as influências folclóricas de suas tradições específicas (ELLIOTT, 2006, p. 251-252).

Manuel de Falla foi um compositor de destaque deste movimento na Espanha e suas contribuições envolveram o resgate da canção tradicional flamenca e das características originais do estilo *cante jondo*. Entre suas principais obras, podemos citar as *Siete Canciones Populares Españolas* (1914) e o *El Amor Brujo* (1915). Quanto às orientações interpretativas que pudemos depreender a partir dos intérpretes idealizados por Falla, podemos afirmar que o cantor precisaria ser bem treinado para acompanhar a partitura com precisão desejada, mas ao mesmo tempo saber produzir uma qualidade vocal “crua” característica do *cante jondo*. Outra adaptação interessante a ser observada neste tipo de repertório diz respeito ao alcance da voz. Esta deve ter boa projeção sobre a orquestra e também deve disponibilizar notas graves em sua tessitura, bem como o domínio do registro de peito (ELLIOTT, 2006, p. 271).

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHASE, G. Spain. *In:* STEVENS, D. (ed.). **A History of Song: A comprehensive guide to the literature of song form the time of the troubadours to the present day**. New York: W.W. Norton & Company, 1970. p. 382-397.

ELLIOTT, M. Early Twentieth-Century Nationalism. *In:* ELLIOTT, M. **Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices.** New Haven: Yale University Press, 2006. Cap. 8, p. 251-285.

KIMBALL, C. Spanish Song. In: KIMBALL, C. **Song: A Guide to Art Song Style and Literature**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006. p. 495-520.