

O Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone: análise técnica-interpretativa do primeiro movimento¹

Allan Kolodzieiski²

Josely Maria Machado Bark³

Resumo: Este artigo é resultado de pesquisa sobre o *Concerto para violão e orquestra* de Francisco Mignone, realizado em 2009-2010 com o financiamento da Fundação Araucária. O trabalho envolve a análise da obra, embasado nas teorias analíticas de Arnold Schoenberg e Félix Salzer. O objetivo principal desta análise é mostrar os motivos geradores do *Concerto* e o tratamento dado a esses motivos pelo compositor, dividindo os movimentos em seções com o intuito de organizar as idéias. A abordagem técnica do instrumento acabou ficando em segundo plano e é tratada de maneira simples e objetiva. Neste trabalho incluímos somente a análise do primeiro movimento do *Concerto*.

Palavras-chave: Francisco Mignone, Concerto, violão brasileiro. Análise Musical [incluir mais uma palavra-chave]

1. Introdução.

A fase nacionalista da música brasileira incluiu uma diversidade de gêneros musicais, trazendo para a música de concerto os ritmos brasileiros e as canções em língua portuguesa. Defendendo uma produção genuinamente nacional, propiciou o surgimento de compositores que inseriram em sua produção a rica vertente da música popular. Dentre os vários importantes compositores que merecem tal mérito citamos Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), Francisco Mignone (1897 – 1986), Camargo Guarnieri (1907 - 1993) e Oscar Lorenzo Fernandes (1897 – 1948)⁴.

Dos compositores brasileiros que escreveram para o violão Heitor Villa-Lobos se destacou, com inovações técnicas que transformaram esse instrumento⁵. Talvez por esse motivo, a imagem de Villa-Lobos acabe ofuscando o que foi feito depois de sua morte por outros compositores. Francisco Mignone (1897 – 1986), compositor de destacada importância no cenário da música brasileira do século XX, deixou uma rica produção musical, destinada a diversos instrumentos e formações. Da mesma forma que Villa-Lobos,

¹ Trabalho apresentado no V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 23 a 29 de outubro de 2011.

² Bolsista da Fundação Araucária de apoio ao desenvolvimento científico e tecnológico do Paraná – 2009/2010.

³ Orientadora: Prof.^a Dr.^a Josely Maria Machado Bark. EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

⁴ BARK, Josely Maria Machado. *Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas Op.74 – estudo analítico e interpretativo*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2006.

⁵ SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

Mignone deixou uma contribuição importante para o amadurecimento do repertório do violão. Sua importante colaboração para o repertório violonístico ocorreu graças ao seu próprio interesse em compor para o instrumento e também à grande motivação que recebeu por parte de violonistas, para que escrevesse para o instrumento⁶. De toda a sua obra para violão, destacam-se principalmente os *Doze estudos para violão solo* e as *Doze valsas para violão solo*, em todos os tons menores, ambos compostos em 1970, bem como o *Concerto para Violão e Orquestra*, escrito em 1975. Além destas obras, Mignone deixou várias transcrições de suas obras, na sua maioria original para piano, e composições para outras formações, como duos, trios e também com acompanhamento como peças para voz e violão.

O *Concerto para Violão e Orquestra* foi dedicado ao seu amigo e também violonista Carlos Barbosa-Lima⁷, ao qual Mignone também dedicou os *Doze Estudos para violão solo*. A capacidade de escrever para um instrumento que pouco dominava, sem conhecer suas limitações técnicas⁸, surgiu nas suas valsas e nos seus estudos. No seu *Concerto para violão e orquestra*, seu veio criativo e todo o acúmulo de experiência de anos de criação trouxeram à luz uma obra de grande relevo para o violão, em uma fase que Mignone expressa seu amadurecimento com o instrumento. Mesmo depois de 35 anos de sua composição, o *Concerto* ainda se encontra no manuscrito, partitura essa utilizada neste trabalho.

A análise do *Concerto para violão e Orquestra* de Francisco Mignone é elaborada com a aplicação de critérios de organização de motivos e seções, utilizando a técnica de Arnold Schoenberg e Félix Salzer. Schoenberg afirma que o entendimento da forma musical está na percepção de pequenas unidades – motivos – e suas variações, analisando também a coerência entre as mesmas⁹. O motivo básico aparece geralmente no início da peça, considerado o “embrião” da idéia. Este motivo básico é repetido pelo compositor no decorrer da obra, e como esta repetição resulta em monotonia, o motivo é variado¹⁰. A variação pode vir na alteração de elementos que constituem o motivo, tais como elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e também de caráter expressivo, explorando o timbre e dinâmica. Estas variações podem aparecer em seu estado normal, sendo repetido também de forma literal.

⁶ ZANON, Fábio Pedroso. *O violão brasileiro: nossos pioneiros, criadores e intérpretes*. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2007/05/72-francisco-mignone-ii.html>>.

⁷ Carlos Barbosa-Lima é paulista radicado atualmente em Nova Iorque (EUA). Carrega na bagagem 50 anos de carreira e vivência dedicada aos universos erudito e popular do violão. Morando no exterior há quase quatro décadas, o músico faz raras apresentações no Brasil. Já gravou mais de 60 discos que contam com gravações que vão desde a música clássica à tradição ibero-americana, ao jazz e aos trios latinos.

⁸ ZANON, Fábio Pedroso, *op. cit.*; APRO, Flavio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2004

⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 2008.

¹⁰ BARK, Josely Maria Machado. *Op. cit.*

Salzer expõe que “uma composição musical é um todo orgânico ou um organismo, que se manifesta como movimento direcionado¹¹”, onde a sua direção depende fundamentalmente do objetivo a qual ela caminha. Desta forma, realiza-se a identificação das notas e acordes que desempenham a função de direcionamento para o objetivo, tornando-se possível visualizar o caminho mais curto e direto para este objetivo, mostrando as modificações, desvios, expansões criadas pelo compositor, chamados de prolongamentos. Com esta análise, pode-se chegar à audição estrutural da obra ou trecho, e compreender o impacto dos seus prolongamentos.


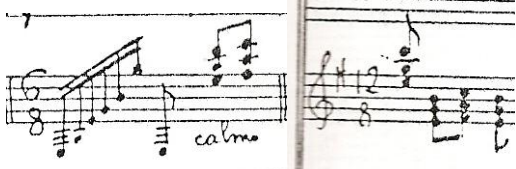
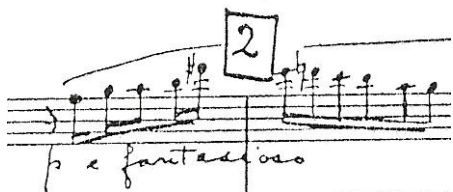
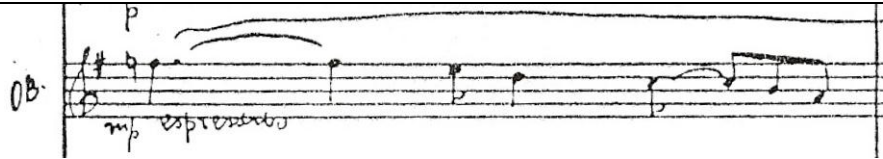
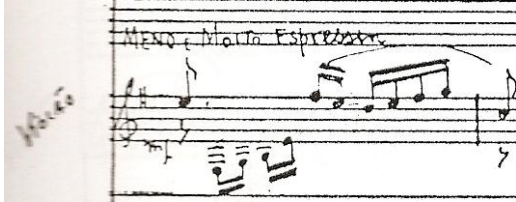

2. Análise do primeiro movimento.

O primeiro movimento do *Concerto* foi dividido em seis seções que apresentam Motivos que são utilizados pelo compositor durante toda a obra. Tais Motivos – Motivos 1, 2, 3, 4, 5 e 6 – conduzem este movimento e são retomados também nos outros movimentos, como o Motivo 1 e Motivo 2. A análise dos Motivos do *Concerto* mostrou que o Motivo 1 foi o mais utilizado pelo compositor em toda a obra.

As seções e os Motivos são apresentados nas tabelas abaixo:

Primeiro Movimento – Seções		
Seção 1	c. 1 a c. 13	Motivo 1.
Seção 2	c. 13 a c. 21	Motivo 2 e Motivo 3.
Seção 3	c. 22 a c. 29	Motivo 4.
Seção 4	c. 30 a c. 57	Motivo 1.
Seção 5	c. 62 a c. 151	Motivo 5 e Motivo 6.
Seção 6	c. 152 a c. 191	Motivo 1, Motivo 2 e Motivo 3.

¹¹ *Idem.*

Motivos encontrados no primeiro movimento	
Motivo 1 (Violão, c. 3)	
Motivo 2 (Violão, c. 13)	
Motivo 3 (Flauta, c. 17)	
Motivo 4 (Oboé, c. 22)	
Motivo 5 (Violão, c. 62)	
Motivo 6 (Violinos, c. 101)	

- Seção 1
→ cc.:1 – 13

O Motivo 1 é identificado no compasso 3 pelo violão (Fig.1), sem o acompanhamento da orquestra, sendo fragmentado com pequenas variações nos compassos seguintes (c. 4 – 5). Desta forma, o compositor inicia obra com variações do motivo 1, apresentando o mesmo de forma prolongada com variações rítmicas e reduzindo-o com o decorrer dos compassos. Nota-se neste trecho os intervalos de segunda menor descendente, a característica principal deste motivo (Fig. 2).



Figura 1. Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – Motivo 1 (c. 3)



Figura 2. Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – Violão (cc. 1 – 5)

No compasso 1 e, por diversas vezes em todo o concerto, irá aparecer um acorde específico ora no instrumento solista ora na orquestra. Trata-se de um acorde formado por duas tríades (Fig. 3). A primeira tríade é um acorde de Si bemol Maior na sua segunda inversão e a segunda tríade é um acorde de Mi menor na sua primeira inversão.



Figura 3. Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – acorde de duas tríades (c. 1)

Constatando que o acorde citado acima é composto por duas tríades definidas, é possível relacionar harmonicamente estas duas tríades, em busca de uma definição mais clara da função deste acorde. Podem-se dar duas interpretações a este acorde.

A primeira, como explica Lina Noronha, seria que a superposição de uma ou mais tonalidades ou acordes pode ser chamada de politonalidade.¹² Noronha argumenta que a técnica da politonalidade começou a ser usada pelos compositores do século XX quando o sistema tonal já se encontrava em crise e os compositores buscavam, dentro do tonalismo, novos caminhos e alternativas. A politonalidade surgiu devido a uma dupla necessidade de

¹² NORONHA, Lina M. Ribeiro. *Politonalidade: Discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: Ed. FAPESP: AnnaBlume, 1998. p. 22 – 23.

mudar o sistema tonal e a busca por novas ferramentas composicionais, e assim caracterizada de duas maneiras. A primeira interpretação que podemos formular era a de acabar com a centralização da tonalidade, ou seja, trabalhando com mais de uma tonalidade simultaneamente dissipa-se o centro tonal e a(s) harmonia(s) passa(m) a ser(em) vista(s) horizontalmente e não mais verticalmente, como chamada por Huguette Calmel de *politonalidade verdadeira*¹³. A segunda seria a necessidade que os compositores do século XIX tinham com o tratamento do timbre. Com esse objetivo, os compositores passaram a acrescentar cada vez mais notas estranhas a uma tonalidade já estabelecida para obter diferentes efeitos sonoros, sem atrapalhar a análise harmônica do texto, já que não caracterizava outro tom, chamada por Huguette Calmel de *politonalidade ocasional*¹⁴. A politonalidade só se caracteriza se os centros tonais estiverem harmonicamente distantes o suficiente para que haja o atrito dissonante de tonalidades, atrito obtido principalmente com o uso de trítomos – 5ª diminuta, e do uso de intervalos considerados dissonantes como o semitom. Quanto mais distantes e definidas estiverem as superposições de tonalidades, mais claro será o efeito politonal¹⁵. No caso deste acorde, temos um intervalo de trítomo – Mi menor/ Sib Maior. Noronha ainda cita que “segundo Vincent Persichetti, na politonalidade é importante que cada linha melódica mantenha a sua individualidade, garantindo assim um total harmônico politonal”¹⁶.

A segunda interpretação, partindo da hierarquia citada acima – intervalo de 5ª entre Mi menor/ Sib Maior – parte-se da afirmação onde existe uma tônica, ou seja, Mi menor, portanto, afirma-se um centro tonal. Assim, esse acorde pode também ser interpretado como monotonal, ao qual foram acrescentadas “notas estranhas à harmonia”, não abandonando a referência da tônica e excluindo a politonalidade¹⁷. Interpretar que este acorde é monotonal também seria confirmar a exploração tomada pelos compositores em busca dos novos recursos da linguagem tonal, de um sistema que esteve por toda a história da música em constante mutação. Assim, as mudanças acrescentadas ao sistema são partes da própria linguagem tonal, feitas por compositores de todos os períodos da história, desde Bach a Beethoven¹⁸. Dessa maneira pode-se chegar a uma melhor compreensão deste acorde.

A interpretação de que este acorde possa ser politonal seria vaga se apenas estivesse fundamentada na sobreposição de duas tríades definidas – 5ª diminuta – formadoras do acorde. Porém, ainda não se descarta esta possibilidade.

¹³ CALMEL, 1978 *apud* NORONHA, 1998. p. 26.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ NORONHA, Lina M. Ribeiro. *Politonalidade: Discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: Ed. FAPESP: AnnaBlume, 1998. p. 23.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 90.

¹⁸ *Idem*.

Já a interpretação de que este acorde possa ser monotonal, como uma expansão¹⁹ da harmonia, seria mais plausível levando-se em consideração as seguintes afirmações: a) A afirmação da tonalidade só irá acontecer no compasso 12, onde pela primeira vez aparece o acorde de Mi menor sem nenhuma alteração harmônica; b) Antes da afirmação da tonalidade, o compositor deixa indícios de que Mi menor é a tonalidade desejada, como o uso da armadura (Sol Maior – Mi menor) e principalmente do uso contínuo da nota Mi. Em uma síntese do primeiro compasso (Fig. 4), podemos perceber que todo o trecho que envolve os compassos 1 ao 5, é uma expansão da nota Mi e que as notas estranhas que aparecem são notas de passagem; c) O intervalo de quinto grau entre Mi e Si, é também mais um fator a favor da tonalidade.



Figura. 4. Concerto para violão e orquestra – 1º Movimento – síntese do motivo 1 (c. 1)

Dessa forma, pode-se concluir que esse é o acorde de Mi menor, ao qual foram acrescentadas notas que funcionam como expansão do acorde, não interferindo na sua análise harmônica e funcionando principalmente como efeito sonoro. Tais notas possuem uma relação direta com o acorde de Mi menor, vindo que Si é seu quinto grau. Com essa relação harmônica, pode-se dizer que este acorde também pode ser classificado como uma politonalidade ocasional, onde não se exclui o centro tonal.

Após a pequena passagem da orquestra, o violão volta a solar e neste trecho varia o tratamento do acorde com duas tríades, executando-o em forma de arpejos descendentes e arpejos ascendentes em alternância com o acorde de Mi menor. Aqui Mignone afirma definitivamente Mi menor como tonalidade introdutória para a Seção 2.

- Seção 2

→ cc.:13 – 21

Na Seção 2 o compositor apresenta um novo motivo, o Motivo 2 (Fig. 5). O Motivo 2 é construído a partir de doze tríades no seu estado fundamental. Nessas doze tríades há quatro subconjuntos de três tríades que seguem em direção descendente através de

¹⁹ Expansão da harmonia no sentido de haver um acorde fundamental, neste caso o acorde de Mi menor, em sua posição fundamental, onde foram acrescentadas outras notas a este acorde, ampliando e estendendo o acorde. Algumas notas acrescentadas ao acorde principal, possuem uma relação direta com a tonalidade do acorde, e outras notas são distantes desta tonalidade (Sol Maior – Mi menor).

transposições, obedecendo a uma linha melódica evidente do Si 4 até o Mi 4 (V – I). O Motivo 2 que começa em anacruse²⁰ é exposto pelo violão sem o acompanhamento da orquestra. É transposto continuamente de forma descendente mantendo o intervalo de oitava entre os subconjuntos de tríades até o compasso 17, onde o violão retorna a apresentá-lo agora variando o seu tratamento, em arpejos. A melodia que está na voz do soprano é evidente nesta Seção.

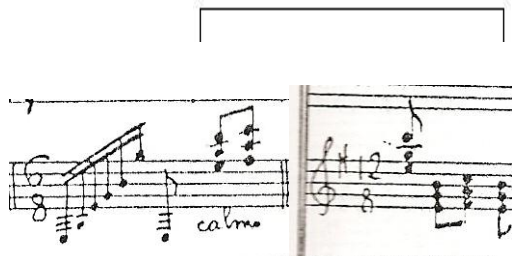


Figura 5. Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – Motivo 2 – Violão (cc. 13 e 14).

Em um gráfico harmônico, segundo as técnicas de análise de Félix Salzer, pode-se perceber o caminho que a melodia e a harmonia seguem até a conclusão da frase, do compasso 13 ao 17 (Fig. 6).



Figura 6. Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – Gráfico harmônico (cc. 13 a 17).

No mesmo compasso (c. 17) o violão retoma o Motivo 2 variando o seu tratamento, arpejando os acordes e alterando melodicamente algumas notas. Juntamente com o violão, a flauta transversal executa o Motivo 3 (Fig. 7), que se trata de uma escala melódica sem ligações aparentes com os motivos tratados anteriormente. Somente no final dessa linha melódica, é que surgem intervalos que lembram o Motivo 2.

²⁰ Nota ou grupo de notas que precedem o primeiro tempo forte do ritmo ao qual pertencem; habitualmente, no último tempo de um compasso. SADIE, Stanley. (org.) *Dicionário Grove de Música*. Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.



Figura 7. Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – Motivo 3, Flauta transversal (cc. 17 e 18).

- Seção 3
- cc. 22 - 29

Na Seção 3 é apresentado o Motivo 4, executado pela flauta transversal e pelo oboé (Fig. 8).

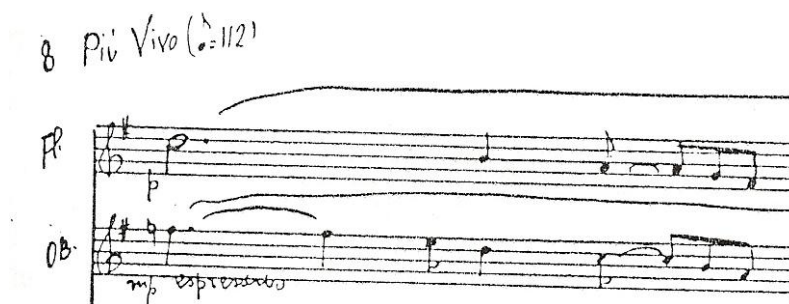


Figura 8. Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – Motivo 4 – Flauta e Oboé (c. 22)

A Seção 3, apesar de sua pequena extensão, apresenta variações do Motivo 4 a cada compasso. O violão inicia a Seção executando uma variação rítmica do Motivo 4 juntamente com a orquestra. Tal variação se aproxima melodicamente da linha do oboé. A melodia no violão está vinculada ao desenho rítmico de seis semicolcheias por tempo do compasso quaternário composto 12/8. Nesse desenho, a linha melódica encontra-se na linha superior das terças, que são alternadas com uma nota única, com função de preenchimento harmônico. A melodia é apresentada nesse formato continuamente até o compasso 25.

A melodia sofre uma rápida transição dos instrumentos de madeira para os de cordas (c. 24) e, no compasso 27, flauta e oboé voltam ao cenário com os violinos. A variação do Motivo 4 (c. 26) apresentada pelo violão exerce função como elemento transitório para a Seção 4 (cc. 29 – 30).

- Seção 4

→ cc. 30 - 57

A Seção 4 é construída principalmente sobre o Motivo 1. No terceiro compasso da Seção (c. 32), o Motivo 1 é tocado exatamente como apresentado no compasso 3 (Fig. 1), mas agora quem o executa é a orquestra, que segue variando o Motivo 1 da mesma forma como o violão variou, com expansões e diminuições rítmicas (Fig. 9).

Figura 9 – Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – orquestra (cc. 30 – 35)

O retorno do violão acontece no compasso 40, executando variações rítmicas e harmônicas do Motivo 1, intercalando-as com material cromático executado pela orquestra. Esse material cromático, além de unir as variações do Motivo 1, executadas pelo violão, também serve como elemento conector com a seção seguinte.

A cada compasso de variação (cc. 42 – 61), o compositor adiciona novos acordes, aumentando gradativamente o tamanho das variações e dos trechos cromáticos. Nos compassos 51 a 56 o violão toca um trecho com material cromático. Este trecho também serve de ligação para o retorno do Motivo 1 – compasso 57 – executado agora pela orquestra. No compasso 59 o violão retoma variações do Motivo 1 e no final dessa Seção a orquestra executa o último material cromático desta Seção, que serve de ligação para a Seção 5.

- Seção 5

→ cc. 62 - 151

Na Seção 5, o violão apresenta novo Motivo – Motivo 5 – acompanhado por notas longas na celesta (Fig. 10). O Motivo 5 é composto por duas vozes que se alternam em

registros diferentes do instrumento e o violão segue variando o motivo 5 até um trecho de transição para o retorno do mesmo, que é tocado pela celesta e acompanhado pelo violão.

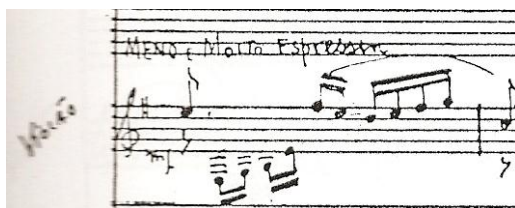


Figura 10- Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – Motivo 5, violão (c. 62)

O compositor retoma o Motivo 5 (c. 76), agora executado pelo clarinete, enquanto o violão sustenta harmonicamente a linha melódica através de acordes em forma de arpejos (c. 84). O material e a mudança do andamento resultam em novos efeitos sonoros, os quais estabelecem uma mudança no caráter anterior. Nos compassos 85 a 94, Mignone acrescenta um novo trecho de transição, composto de material cromático que surge como elemento formador de escalas, terças paralelas e acordes, e que é interrompido por pequenos fragmentos do Motivo 1 (cc. 91 e 93). Nos compassos 95 a 100 o violão executa variações do Motivo 1, apresentando-as sob forma de acordes consecutivos com intensa utilização de material cromático. Essa passagem servirá de ligação para o Motivo 6 (c. 101). O Motivo 6 é apresentado pelo conjunto de cordas da orquestra com o acompanhamento do violão que elabora uma seqüência de acordes em forma de arpejos (Fig. 11).

A handwritten musical score for guitar and violin. The top staff is for guitar, labeled "Violão", and the bottom staff is for violin, labeled "Violino I". Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The tempo marking is "MENO (♩ = 72)". The guitar part features a series of arpeggiated chords, while the violin part has a melodic line with a fermata.

Figura11 - Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – Motivo 6 (c. 101)

O violão apresenta um material cromático em forma de escala descendente juntamente com a celesta e o vibrafone (cc. 104 – 107). Este trecho caracteriza-se, então, como trecho de ligação para o retorno do Motivo 6 que ocorre no compasso 108. O retorno

do Motivo 6, executado agora pelo violão, é estendido pelo compositor através de variações em sequência do motivo original (c. 110 - 113).

Nos compassos 120 a 123, o grupo das cordas da orquestra e o solista apresentam material cromático de caráter semi livre, elemento até então não utilizado pelo compositor nesta obra (Fig. 12). O caráter semi livre que Mignone apresenta neste trecho caracteriza-se pelo formato adotado para criar a aceleração, onde tal aceleração se dá com a indicação de andamentos na partitura, deixando o intérprete parcialmente dependente desses andamentos sugeridos, mas deixando nas mãos do intérprete a possibilidade de administrar o efeito de acelerando, enfatizada na expressão “*começa devagar e aos poucos acellerando*”.

The image shows a musical score for measures 120-123. The Violão part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features four measures with tempo markings: (♩ = 40), (♩ = 55), (♩ = 88), and (♩ = 72). The Violino 1 and 2 parts are in treble clef with a key signature of one sharp. Violino 1 has dynamics p and cresc. Violino 2 has dynamics p and cresc. The Viola part is in bass clef with a key signature of one sharp and has a dynamic of mf. The Violoncelo and Contrabaixo parts are in bass clef with a key signature of one sharp. The Violoncelo has a dynamic of f. The Contrabaixo has a dynamic of f and a marking 'gliss'. The Violão part has the instruction 'começa devagar e aos poucos acellerando' written below it.

Figura12 - Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – violão e orquestra (c. 120)

Em seguida, há um trecho contrastante para o retorno do Motivo 6. Enquanto o violão executa acordes na forma de arpejos (cc. 124 a 128) em um ritmo contínuo de seis subdivisões por tempo do compasso, a orquestra alterna entre os naipes de sopros e cordas incisivos utilizando as mesmas figuras rítmicas em paralelo. O naipe de madeiras recorda o Motivo 6, apresentando-o através de variações nos intervalos da linha melódica e na articulação original (cc. 136 – 140). Nos compassos 141 e 142 o violão retoma o Motivo 6, a partir de uma variação harmônica do mesmo (Fig. 13).

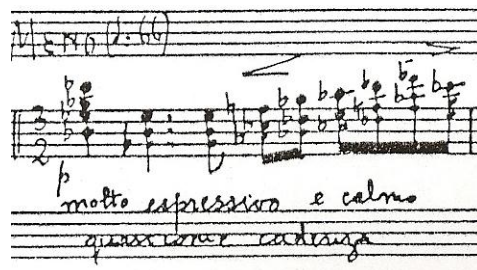


Figura13 – Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – violão, Variação harmônica do Motivo 6 (c. 141)

O retorno do Motivo 6 no violão representa a última ocorrência de novos motivos até o final do primeiro movimento. Na seqüência, ocorrerá o retorno dos motivos já apresentados. O violão e a orquestra executam um trecho de transição para o retorno do Motivo 1. Ainda neste trecho de transição o compositor faz uma rápida citação do Motivo 1 (cc. 144 – 145), seguindo até o final da Seção com uma longa escala cromática descendente em trinados.

- Seção 6
- cc.152 - 191

A Seção seis demarca o retorno variado dos motivos já apresentados durante a obra, sem a inclusão de motivos novos. Novamente, o violão inicia a seção com a retomada da variação do Motivo 1 (c. 152 - 154). Neste mesmo compasso é retomado a variação do Motivo 2. Neste trecho o compositor retira os acordes paralelos do Motivo 2 (Fig. 5), extraindo somente a linha melódica do Motivo (Fig. 6). Intercalando a melodia, o compositor introduz acordes em forma de arpejos, construção que perdura até o compasso 158 (Fig. 14).

Figura 14 - Concerto para violão e orquestra – 1º movimento – seção 6 – variação dos Motivos 1 e 2 (cc. 151 – 155)

As variações do Motivo 2 seguem até o compasso 158, e no compasso 159 o violão retoma variações do Motivo 3. No entanto, ao retomar este Motivo, há uma troca entre os instrumentos: o Motivo 2, variado pelo violão na Seção 2, é agora exposto pela flauta e o Motivo 3, exposto pela flauta, é agora variado pelo violão. A flauta transversal está em paralelo com a celesta, que executa uma variação rítmica e da articulação do Motivo 2. O vibrafone interpõe a linha melódica do Motivo 2 defasada da flauta e da celesta de um tempo do compasso 12/8 e os violinos tocam acordes em harmônicos.

A recorrência dos Motivos 2 e 3 conclui no compasso 162 e no compasso 163 é retomado o Motivo 4 assim como apresentado originalmente (Fig. 8). Neste retorno do Motivo 4, a flauta transversal e o oboé executam uma variação do registro, com a linha melódica transposta uma oitava acima da original. O compositor escreve um trecho de transição para a coda²¹ (cc. 167 – 172), escrito a partir de variações do Motivo 1, retomando também o Motivo 2 (cc. 173 – 182). Nos compassos finais o compositor prossegue com arpejos no violão e acordes dissonantes na orquestra, com a característica principal do uso do intervalo de 2º menor, onde o vibrafone, celesta e fagote fazem uma rápida citação do Motivo 1 (c. 188). O final converge para um grande uníssonos.

3. Aspectos relativos à interpretação e à técnica o violão.

Apro (2004) disserta sobre a técnica do violão erudito aplicado a obras de compositores “não violonistas” como os *Doze estudos para violão* de Mignone, descrevendo

²¹ A coda não é uma nova Seção, mas está contida na Seção 6.

maneiras possíveis para a execução de diversas passagens musicais, sem ter que alterar o texto musical em prol da facilidade técnica. No *Concerto para violão* deste compositor, há diversos trechos de alta dificuldade técnica e também inúmeras passagens onde o intérprete terá que depositar toda a sua experiência musical para obter o resultado desejado²². Abaixo colocamos sugestões de resolução técnica para os principais motivos da obra, baseadas na escola técnica de Abel Carlevaro²³.

O Motivo 1 (Fig. 1) apresenta logo no seu início dois problemas técnicos a serem resolvidos. A linha melódica que se encontra no registro grave do violão – 6ª corda – seguido de um acorde, dificilmente será executada com clareza se se deixar somente a mão esquerda resolver a passagem da melodia para o acorde. No início do motivo, mão e braço esquerdo se apresentam de maneira longitudinal ao braço do violão (perpendicular) e, ao chegar ao acorde, sugere-se que o braço realize um giro para a esquerda, de modo que fique em posição transversal ao braço do violão. Esse movimento pode ser executado com o dedo 3 atuando como pivô do giro (Fig. 15). Outro aspecto relevante é a posição de ataque dos dedos da mão direita. Sugerimos que para evitar certos “ruídos” provocados pelo atrito de unha e corda, o ataque dos dedos seja perpendicular às cordas.

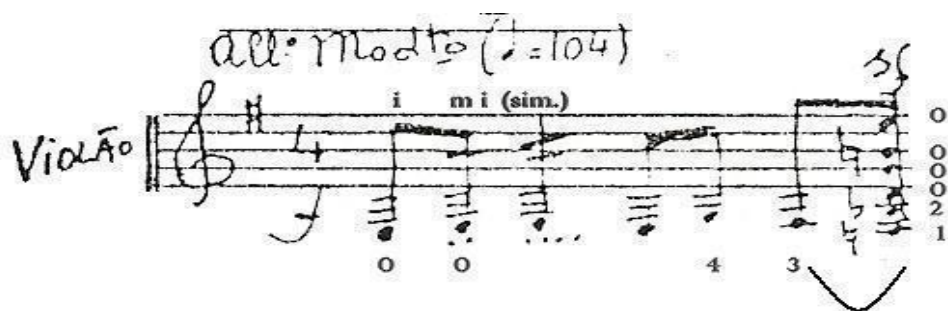


Figura 15 - Concerto para violão e orquestra – 1º Movimento – Motivo 1 – mão esquerda e mão direita (c. 1)

O Motivo 2 pode proporcionar ao intérprete o uso de diferentes toques da mão direita com o intuito de criar timbres diferentes. Essa técnica pode muito bem ser utilizada nas variações do Motivo 2 (cc. 17 – 21). Com base no já citado gráfico harmônico do trecho que expõe o Motivo 2 (cc. 13 – 17), sugerimos que o intérprete utilize apoios nas notas da melodia (Fig. 6), para destaca-la do resto do arpejo. No Motivo 5, o compositor coloca arcos de articulação, deixando claro os começos das frases e sugerindo assim as respirações

²² Também esse deve ser um dos objetivos contidos em qualquer obra musical: fazer o intérprete refletir sobre aspectos técnicos, interpretativo, social, histórico, etc. Mas esse não é o objetivo principal deste trabalho.

²³ CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Ed. Barry, 1979.

naturais de uma frase a outra (Fig. 15). O compositor também coloca no início do Motivo a seguinte expressão: *Meno e Molto Expressivo*.



Figura16 - Concerto para violão e orquestra – 1º Movimento – Motivo 5, arcos de articulação (cc. 62 – 65)

Dessa forma, sugerimos o uso de apoio na linha melódica que se encontra na região aguda do violão, cuidando para que a articulação proposta pelo compositor seja realizada claramente e zelando pelo *legato*. O acréscimo de ligados técnicos ao Motivo 5 e também ao Motivo 3, executado e variado pelo violão na Seção 6, quando bem colocados podem ser positivamente aplicados nestes Motivos, facilitando a digitação da mão direita e enriquecendo a articulação da(s) melodia(s). O Motivo 6, assim como o Motivo tratado anteriormente, exige do intérprete um grande cuidado com o *legato* e a articulação das frases. Neste trecho o compositor também deixa claros os arcos de frase, acompanhado da expressão *cantando* (Fig. 17).



Figura 17 - Concerto para violão e orquestra – 1º Movimento – Motivo 6, arcos de articulação

Para obter um resultado satisfatório de *legato*, sugerimos o uso de apoios na melodia e também, que este trecho seja executado em *sul trasto*, em que a mão direita fica sobre os trastes do violão.

4. Considerações Finais

A pesquisa aqui apresentada sobre o *Concerto para violão e orquestra* de Francisco Mignone abarca uma parcela muito pequena dos diversos assuntos que podem ainda ser aprofundados nesta obra. O objetivo desta pesquisa não foi cobrir todas as lacunas existentes na literatura musical sobre esta obra e sobre este compositor, mas contribuir parcialmente e positivamente para a sua difusão. O estudo analítico desenvolvido neste trabalho levantou os procedimentos técnicos adotados pelo compositor e demonstra

aspectos que permitem unificar as seções e movimentos da obra, dando coerência estrutural à composição. Esta análise procura partir de sua estrutura intacta – o *Concerto* – até chegar aos motivos condutores da obra.

Durante todo o *Concerto*, algumas ferramentas técnicas utilizadas pelo compositor evidenciaram a criação da obra, citando principalmente o uso de um acorde com duas tríades, que pode ser chamado de *politonalidade ocasional*, funcionando como expansão do acorde. A utilização de um acorde monotonal mostra também a busca do compositor por timbres diferentes e, conseqüentemente, a sua liberdade em busca de uma linguagem própria para expressar as diversas experiências sonoras que constroem a sua identidade musical. O uso contínuo em todo o *Concerto* do intervalo de 2º - Maior e menor – como um fio gerador de motivos e condutor da obra e a utilização de material cromático e de transição em todo o *Concerto*, ajudam a distinguir as seções, os motivos e trechos de passagem que servem para ligar as seções e movimentos. A identificação dos motivos e essa distinção das seções e dos trechos de passagem subsidiam o intérprete nas suas escolhas técnicas-interpretativas, deixando a seu cargo a hierarquização dos motivos e trechos que considere importantes. Assim como a própria análise musical, a *performance* musical construída por meio da interpretação musical será sempre um ponto de vista individual do intérprete. A abordagem analítica desta obra permite uma relação mais profunda entre a obra e o intérprete, proporcionando ao ouvinte um resultado significativo. Aspectos trabalhados de maneira mais profunda, como a própria técnica do violão podem ser positivamente desenvolvidos em outros trabalhos, contribuindo ainda mais para a execução do *Concerto*. A atual geração de violonistas tem demonstrado uma grande inclinação para a música escrita por compositores brasileiros, resgatando nomes pouco lembrados e trazendo obras inéditas para o público.

REFERÊNCIAS

APRO, Flavio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2004.

_____. 12 estudos para violão de Francisco Mignone: reflexões sobre contribuições técnicas ao repertório violonístico e subsídios para a realização de passagens problemáticas. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 77 - 99, jul/dez de 2004.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Francisco Mignone: viver de música e para a música. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Ed. da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997. p. 11 – 17.

BARK, Josely Maria Machado. *Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas Op.74 – estudo analítico e interpretativo*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2006.

BORGES, João Pedro. O violão na obra de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Ed. da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997. p. 101 – 105.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Ed. Barry, 1979.

CARLEVARO, Abel. *Serie didáctica: para guitarra*. Buenos Aires: Ed. Barry, 1966. 4 v.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

FRAGA, Orlando C. *Dez estudos simples para violão de Leo Brouwer: análise técnico-interpretativa*. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2006.

KIEFER, Bruno. *Mignone: vida e obra*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983.

MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Ed. da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

MIGNONE, Maria Josephina. Catálogo de obras Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Ed. da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997. p. 191 – 192.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover, 1962.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 2008.

ZANON, Fábio Pedroso. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Textos do Brasil*. Brasília, v. 12, nº 12, s/d. <<http://www.mre.gov.br/dc/textos/revista12-mat12.pdf>> Acesso em: 26 de fevereiro de 2010.

ZANON, Fábio Pedroso. *O violão brasileiro: nossos pioneiros, criadores e intérpretes*. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2007/05/72-francisco-mignone-ii.html>>. Acesso em: 18 de julho de 2009.