

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MAURÍCIO TADEU DOS SANTOS OROSCO

***CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE FRANCISCO
MIGNONE: EDIÇÃO CRÍTICA A PARTIR DA VERSÃO DE
SÉRGIO ABREU***

São Paulo

2013

MAURÍCIO TADEU DOS SANTOS OROSCO

***CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE FRANCISCO
MIGNONE: EDIÇÃO CRÍTICA A PARTIR DA VERSÃO DE
SÉRGIO ABREU***

Tese apresentada ao Departamento de
Música da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Rubens Russomano
Ricciardi

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

OROSCO, M. T. S. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone*:
edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu. Tese apresentada ao
Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho aos meus principais incentivadores:
Elisa Ida dos Santos Orosco, minha mãe,
e Antonio Orosco Palma (in memoriam), meu pai.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Aline Rosa Macedo e nossa filha Júlia Macedo Orosco,
pela superação no dia a dia tumultuado desta etapa de estudos;
aos meus sogros José dos Santos Cândido de Macedo e Maria de Fátima Rosa,
por toda a força junto a nós;
ao meu orientador Rubens Russomano Ricciardi,
pela condução competente e contundente deste trabalho,
cuja objetividade se tornou um modelo para mim;
ao Sérgio Abreu, pessoa e músico de valor inestimável,
por permitir o estudo de suas proposições ao *Concerto* de Francisco Mignone,
por seus conselhos sábios e por toda a atenção sempre que solicitado;
à Maria Josephina Mignone e Anete Rubin,
pela acessibilidade e autorizações para as partituras;
aos violonistas Gustavo Silveira Costa e Fábio Scarduelli,
pelos conselhos valiosos no Exame de Qualificação;
aos violonistas Edelton Gloeden (meu grande mestre),
Nicolas de Souza Barros, Paulo Martelli,
Carlos-Barbosa Lima e Fábio Zanon,
pela atenção em momentos diversos;
à Equipe DINF (Biblioteca Nacional/ Anna Naldi e Mariana da Paixão),
pelo pronto atendimento junto ao acervo do compositor;
à Miriã Moraes,
pelo apoio inicial (essencial) no manejo do software Finale;
à CAPES pelo apoio financeiro, através do programa PRODOUTORAL.

RESUMO

OROSCO, M. T. S. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone*: edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu. 323f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta tese aborda o *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone, ainda pouco conhecido do público e violonistas de modo geral, apesar de seu retorno gradativo aos programas de concerto durante a última década. Nosso trabalho abrangeu duas frentes: a revisão da obra como um todo e o estudo das sugestões de Sérgio Abreu para a parte solista, concebida como apoio às primeiras apresentações brasileiras. A revisão da parte orquestral, a partir do confronto entre fontes primárias, seguiu ideias centrais de James Grier em seu conceito do intérprete-editor, que intervém para prover uma partitura alinhada às suas fontes históricas, ao mesmo tempo de fácil leitura e realização. Contextualizamos as proposições violonísticas de Sérgio Abreu em meio a revisões representativas de outros repertórios por personagens referenciais do instrumento, com as análises iniciais balizadas em princípios gerais do estruturalismo de Arnold Schönberg e William Caplin. Posteriormente as confrontamos também com as fontes primárias do violão solista e contexto orquestral. Embora nossa meta principal tenha sido a revisão crítica deste *Concerto*, nossa dupla abordagem propiciou uma reflexão em torno de suas características centrais, com desfecho das análises em nossas considerações finais. Os resultados podem ser resumidos na ideia geral de que a revisão crítica se torna progressivamente um hábito do intérprete violonista a partir do século XX e, especificamente, na elaboração de nossa partitura crítica do *Concerto*, com proposições também de nossa parte.

Palavras chaves: Francisco Mignone, Sérgio Abreu, violão, revisão crítica.

ABSTRACT

OROSCO, M. T. S. *Concerto for guitar and orchestra of Francisco Mignone: critical edition from version Sérgio Abreu*. 323f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This thesis addresses the *Concerto para Violão e Orquestra* (Concerto for Guitar and Orchestra) by Francisco Mignone, who is still little known to the public and guitarists in general despite his increasing presence in concert programs during the last decade. Our research involved two fronts: the review of the work as a whole and the study of Sergio Abreu's suggestions regarding the soloist part, which were conceived as support to the first Brazilian presentations. The review of the orchestral part, based on the confrontation between primary sources, followed the central ideas of James Grier's concept about the interpreter-editor, who intervenes in the work in order to provide a score that is in line with the historical sources, and that is also easy to read and perform. We contextualize Sérgio Abreu's suggestions for the guitar amid representative revisions of other repertoires by referential interpreters with initial analyzes based on the general principles of Arnold Schönberg's and William Caplin's structuralism. Subsequently, we also confront Abreu's suggestions with the primary sources of the soloist guitar and with the orchestral context. Although our main goal was the critical review of this *Concerto*, our dual approach provided a reflection on its core characteristics, and the outcome of the analysis is in our final considerations. The results can be summarized in the general idea that, from the twentieth century, the critical review progressively becomes a habit of the interpreter guitarist and that it is specifically present in the elaboration of our critical score of the *Concerto*, which also incorporate suggestions given by us.

Keywords: Francisco Mignone, Sérgio Abreu, guitar, critical review.

LISTA DE FIGURAS (partituras em análise)

INTRODUÇÃO

(*GRAND SONATA* de NICCOLÒ PAGANINI – 1º Mov.)

- Fig. I.1:** original e transcrição de Sérgio Abreu (com manutenção da textura em semicolcheias com baixos entremeados/ comp. 56-58) 5
- Fig. I.2:** original e transcrição de Sérgio Abreu (com baixos após cadências reforçando-as e facilitando a execução/ comp. 120-122) 6
- Fig. I.3:** original e transcrição de Sérgio Abreu (com princípio da variação ao invés da repetição/ comp. 81-84) 6

CAPÍTULO 1 - REVISÃO CRÍTICA DO REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO: FUNDAMENTAÇÃO TENDO A PRÁTICA COMO REFERÊNCIA

(*GRAN SOLO op. 14* de FERNANDO SOR)

- Fig. 1.1:** original (comp. 15-20) 13
- Fig. 1.2:** versão de Dionisio Aguado (comp. 15-20) 13
- Fig. 1.3:** Figura comparativa do tratamento rítmico dos motivos por Fernando Sor e Dionisio Aguado 14
- Fig. 1.4:** original (comp. 90-97) 15
- Fig. 1.5:** versão de Dionisio Aguado sem a primeira repetição (comp. 91-96) 15
- Fig. 1.6:** original (comp. 188-204) 16
- Fig. 1.7:** versão de Dionisio Aguado (comp. 178-185) 16
- Fig. 1.8:** Recapitulação da estrutura referente à figura 1.2 da Exposição, menor e mais ágil, como variação resultante na Recapitulação, na versão de Aguado (comp. 151-154) 17
- Fig. 1.9:** original (comp. 236-239) 18
- Fig. 1.10:** versão de Dionisio Aguado (comp. 225-232) 18
- Fig. 1.11:** original (comp. 21-28) 19
- Fig. 1.12:** versão de Dionisio Aguado (comp. 21-29) 19

(CÁDIZ da SUÍTE ESPANHOLA op. 47 de ISAAC ALBÉNIZ)

Fig. 1.13: original (comp. 1-2)	23
Fig. 1.14: transcrição de Francisco Tárrega (comp. 1-4)	24
Fig. 1.15: transcrição de Julian Bream (comp. 1-4)	24
Fig. 1.16: semelhanças entre a versão de Manuel Barrueco e o original (comp. 1-4)	25
Fig. 1.17: transcrição de Francisco Tárrega (comp. 5-12)	26
Fig. 1.18: transcrição de Julian Bream (comp. 5-12)	26
Fig. 1.19: original (comp. 5-12)	26
Fig. 1.20: transcrição de Francisco Tárrega (comp. 13-20)	27
Fig. 1.21: transcrições de Julian Bream (comp. 13-21) e Manuel Barrueco (comp. 17-18, 20-21)	27
Fig. 1.22: original (comp. 13-21)	28
Fig. 1.23: transcrição de Francisco Tárrega e trecho original abaixo (comp. 54-56)	29
Fig. 1.24: antecedente de frase transcrito por Francisco Tárrega, Manuel Barrueco e Julian Bream (comp. 29-32)	30
Fig. 1.25: original (comp. 29-32)	31
Fig. 1.26: conseqüente de frase transcrito por Francisco Tárrega, Manuel Barrueco e Julian Bream (comp. 33-36)	32
Fig. 1.27: original (comp. 33-36)	32
Fig. 1.28: transcrições de Francisco Tárrega, Manuel Barrueco e Julian Bream, e o original pianístico à direita, abaixo (comp. 66)	33
Fig. 1.29: transcrições de Francisco Tárrega, Manuel Barrueco e Julian Bream (comp. 69-72)	34
Fig. 1.30: original (comp. 69-72)	34
 (OBRAS DIVERSAS)	
Fig. 1.31: Fernando Sor, <i>Estudio op. 6 n. 8</i> em Dó maior, partitura original e versão impressa de Abel Carlevaro (comp. 35-36)	35

Fig. 1.32: Mauro Giuliani, <i>Sonata op. 15 - 1º Mov.</i> , partitura original e gravação de Julian Bream (comp. 126-129)	36
Fig. 1.33: Francisco Tárrega, <i>Capricho Árabe</i> , partitura original e gravação de Agustin Barrios (comp. 45-46, 53-54)	37
Fig. 1.34: Emilio Pujol, <i>El Abejorro</i> , partitura original e gravação de Narciso Yepes (comp. 1-3)	38
Fig. 1.35: Agustín Barrios, <i>Junto a tu corazón</i> , partitura original e gravação de Carlos-Barbosa Lima (comp. 118-122)	38
Fig. 1.36: Mauro Giuliani, <i>Sonata op. 15 - 1º Mov.</i> , partitura original e gravação de Andrés Segovia (comp. 95-97, 107-109)	39
Fig. 1.37: Isaac Albéniz, <i>Mallorca op. 202</i> , versão impressa de Andrés Segovia e gravação de Julian Bream (comp. 50-51, 54-55)	40
Fig. 1.38: Isaac Albéniz, <i>Mallorca op. 202</i> , partitura original (comp. 50-51, 54-55)	40
<i>(CANARIO da FANTASÍA PARA UM GENTILHOMBRE de JOAQUÍN RODRIGO)</i>	
Fig. 1.39: original (comp. 1-8)	41
Fig. 1.40: versão impressa de Andrés Segovia (comp. 1-8)	41
Fig. 1.41: fragmentos da partitura original e da versão impressa de Andrés Segovia (comp. 42-46, 60-64)	42
Fig. 1.42: original e versão impressa de Andrés Segovia (comp. 20-26)	43
Fig. 1.43: original e versão impressa de Andrés Segovia (comp. 90-95)	43
Fig. 1.44: original e versão impressa de Andrés Segovia (comp. 47-54)	44
Fig. 1.45: original - partitura orquestral (comp. 46-48)	45

CAPÍTULO 2 - CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE FRANCISCO MIGNONE (CONFRONTO DE FONTES PRIMÁRIAS)

(PRIMEIRO MOVIMENTO)

Fig. 2.1: (comp. 5-6 das Fontes A e B, à esquerda, um só compasso à direita/ comp. 5 de nossa versão)	51
--	----

Fig. 2.2: (notação do violão nos comp. 12-13 das Fontes A, B e C na figura acima, e ajuste de grafia na figura abaixo/ comp. 11-12 de nossa versão)	52
Fig. 2.3: (ajuste de acorde do violão no comp. 17 das Fontes A e B segundo Fonte C e relação com o acorde em arpejos do comp. 21 comum às fontes/ comp. 16 e 20 de nossa versão)	53
Fig. 2.4: (ajustes de nota da flauta e do clarinete no comp. 20 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 19 de nossa versão)	53
Fig. 2.5: (ajuste de nota da viola no comp. 23 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 22 de nossa versão)	54
Fig. 2.6: (ajuste de nota da viola no comp. 24 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 23-24 de nossa versão)	55
Fig. 2.7: (escrita orquestral original das Fontes A e B, comp. 40-41)/ {38-45}	57
Fig. 2.8: (intervenção na escrita orquestral original das Fontes A e B com dobramento de pulso, valores rítmicos proporcionalmente maiores e novas fórmulas de compasso/ comp. 38-45 de nossa versão)	57
Fig. 2.9: (indicação de execução e acorde resolutivo segundo Fonte C/ comp. 63-72 de nossa versão)	58
Fig. 2.10: (ajuste de cluster [violoncelo e contrabaixo] no comp. 49 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 75-76 de nossa versão)	59
Fig. 2.11: (ajustes de notas a partir dos comp. 51 e 53 da Fonte C, aplicados na viola entre os comp. 81-85, e no violoncelo no comp. 89, respectivamente, em nossa versão)	60
Fig. 2.12: (ajuste de nota do violão no comp. 51 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 84-85 de nossa versão)	60
Fig. 2.13: (ajustes de acordes do violão nos comp. 59-60 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 111-116 de nossa versão)	61
Fig. 2.14: (comp. 68-70 das Fontes A e B)/ {130-132}	62
Fig. 2.15: (comp. 68-70 da Fonte C)/ {130-132}	62
Fig. 2.16: (comp. 71-73 das Fontes A, B e C)/ {133-135}	63
Fig. 2.17: (celesta nos comp. 71-73 das Fontes A e B, com setas indicando notas correspondentes à melodia do violão)/ {133-135}	63
Fig. 2.18: ([comp. 72 das Fontes A, B e C]/ comp. 134 de nossa versão, com manutenção das três notas iguais no segundo tempo)	63

Fig. 2.19: (acréscimo de linha melódica para a flauta segundo Fonte C, acima, e sua reprodução em partitura orquestral com ajustes de articulação segundo Fonte A, abaixo/ comp. 143-145 de nossa versão)	65
Fig. 2.20: (ajuste da grafia do clarinete nos comp. 83 e 84 das Fontes A e B segundo Fonte C, comp. 150 do 3º Mov./ comp. 145-146 de nossa versão)	65
Fig. 2.21: (duas opções de execução para o violão nos comp. 91e 93 da Fonte A)/ {153 e 155}	66
Fig. 2.22: (adoção da segunda opção, de arpejos, nos comp. 91e 93 da Fonte C, reproduzida na Fonte B)/ {153 e 155}	66
Fig. 2.23: (comp. 95-96 da Fonte B) / {157-158}	67
Fig. 2.24: (comp. 95-96 das Fontes A e C/ comp. 157-158 de nossa versão)	67
Fig. 2.25: (contorno melódico resultante do comp. 97 no comp. 95)/ {157-158}	67
Fig. 2.26: (ajustes de notas da celesta nos comp. 106-107 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 167-169 de nossa versão)	68
Fig. 2.27: (escrita orquestral das Fontes A e B, comp. 117-118)/ {179-184}	70
Fig. 2.28: (intervenção na escrita orquestral original das Fontes A e B com dobramento de pulso, valores rítmicos proporcionalmente maiores e nova fórmula de compasso/ comp. 179-184 de nossa versão)	70
Fig. 2.29: (escrita violonística e orquestral das Fontes A e B, comp. 120)/ {190-191}	71
Fig. 2.30: (ajustes da escrita violonística e orquestral original das Fontes A e B: bariolage, trêmulos e readequações de pulso e valores rítmicos/ comp. 190-191 de nossa versão)	71
Fig. 2.31: (escrita orquestral das Fontes A e B, comp. 124-125)/ {198-207}	73
Fig. 2.32: (intervenção na escrita orquestral original das Fontes A e B com dobramento de pulso, valores rítmicos proporcionalmente maiores e nova fórmula de compasso/ comp. 198-207 de nossa versão)	73
Fig. 2.33: (demonstração de contexto harmônica nos comp. 126-127 das Fontes A e B, com priorização de tríades perfeitas/ comp. 210-214 de nossa versão)	74
Fig. 2.34: (ajustes de notas do violão no comp. 128 das Fontes A, B e C para execução uniforme e em tríades perfeitas/ comp. 218-220 de nossa versão)	75

Fig. 2.35: (uma possibilidade de ajuste para os acordes da celesta no comp. 128 das Fontes A e B)/ {comp. 218-220}	75
Fig. 2.36: (acréscimo de terminação melódica nos primeiro e segundo trompetes no comp. 129 segundo Fonte C, e ajuste da mesma pelo fagote segundo Fonte A/ comp. 223-227 de nossa versão)	76
Fig. 2.37: (ajustes de notas do violão no comp. 132 segundo Fonte C/ comp. 225-230 de nossa versão)	77
Fig. 2.38: (ajuste de nota da celesta no comp. 149 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 258 de nossa versão)	78
Fig. 2.39: (fragmentos do violão da Fonte A, com contornos melódicos resultantes do tema 1B)	79
Fig. 2.40: (ajuste de nota da flauta no comp. 161 das Fontes A e B segundo Fonte C e sua coerência harmônica/ comp. 270-271 de nossa versão)	79
Fig. 2.41: (ajustes de notas da viola no comp. 169 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 278 de nossa versão)	80
Fig. 2.42: (ajustes de notas do segundo violino e do violão no comp. 178 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 286-287 de nossa versão)	81
Fig. 2.43: (ajustes de notas dos violinos no comp. 183 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 292 de nossa versão)	82
(CONFRONTO DE FONTES PRIMÁRIAS - SEGUNDO MOVIMENTO)	
Fig. 2.44: (ajuste de nota da viola no comp. 183 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 16-18 de nossa versão)	83
Fig. 2.45: (ajuste de nota do primeiro violino no comp. 20 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 19-21 de nossa versão)	84
Fig. 2.46: (ajustes de acordes do violão no comp. 39 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 38-39 de nossa versão)	85
Fig. 2.47: (ajustes de notas do violão segundo Fonte C, comp. 43-44)/ {sugestão de Sérgio Abreu em nossa versão}	86
Fig. 2.48: (ajuste de nota do violão segundo Fonte C, comp. 46-47) {sugestão de Sérgio Abreu em nossa versão}	86
Fig. 2.49: (ajuste de nota do violão segundo Fonte C, comp. 50)/ {sugestão de Sérgio Abreu em nossa versão}	87

Fig. 2.50: (ampliação e ajuste do primeiro violino solo [A] segundo Fonte C, e sua notação junto do segundo violino solo [B]/ comp. 50-53 de nossa versão)	87
Fig. 2.51: (ajuste de nota do clarinete nos comp. 60-61 das Fontes A e B segundo Fonte C, com manutenção de Dó#[Si]/ comp. 60-63 de nossa versão)	88
Fig. 2.52: (supressão desnecessária dos baixos do violão nos comp. 64-65 das Fontes A e B segundo Fonte C)	89
(CONFRONTO DE FONTES PRIMÁRIAS - TERCEIRO MOVIMENTO)	
Fig. 2.53: (comp. 29-32 das Fontes A e B, acima, e ajuste de escrita segundo Fonte C, abaixo)	91
Fig. 2.54: (apojaturas da viola nos comp. 29-32 e 34, acima, e ajuste de grafia da apojatura do fagote, segundo Fonte C, abaixo/ comp. 38-42 de nossa versão)	91
Fig. 2.55: (comp. 70-73/ Fontes A e B)	92
Fig. 2.56: (ajuste da parte orquestral a partir do acompanhamento do piano da Fonte C, que imita o violão dos comp. 62-65 de todas as fontes/ comp. 70-73 de nossa versão)	93
Fig. 2.57: (padrão rítmico da Fonte B, à esquerda, e das Fontes A e C, à direita/ comp. 85-102)	93
Fig. 2.58: (comp. 91-95/ Fontes A e B)	94
Fig. 2.59: (ajuste de nota no comp. 94 pelo compositor segundo Fonte C/ comp. 91-95 de nossa versão)	94
Fig. 2.60: (comp. 95-98/ Fontes A e B)	94
Fig. 2.61: (contorno melódico da anacruse do comp. 95 no comp. 97 segundo Fonte C/ comp. 95-98 de nossa versão)	94
Fig. 2.62: (comp. 98-102/ Fontes A e B)	95
Fig. 2.63: (ajuste de acorde do violão no comp. 99 segundo Fonte C/ comp. 98-102 de nossa versão)	95
Fig. 2.64: (comp. 112-113/ Fontes B e C)	96
Fig. 2.65: (ajustes no segundo trompete a partir do contexto do naipe e do modo mixolídio em Dó no trecho/ comp. 112-113 de nossa versão)	96

Fig. 2.66: (ajustes de duração no fagote, à esquerda, e no oboé, à direita, segundo Fonte C/ comp. 142-143 e 146-147 de nossa versão)	96
Fig. 2.67: (final e início de frase com as notas Mi segundo Fonte A e com as notas Mi e Fá segundo Fonte B/ comp. 146-147 das Fontes A e B, respectivamente)	97
Fig. 2.68: (ajuste de nota do violão no comp. 147 segundo Fonte C/ comp. 146-149 de nossa versão)	97
Fig. 2.69: (Fontes A e B, acima, e revisão do comp. 150 segundo Fonte C, abaixo/ comp. 148-151 de nossa versão)	98
Fig. 2.70: (ajuste de nota do segundo violino no comp. 157 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 155-157 de nossa versão)	98
Fig. 2.71: (comp. 170-174/ Fontes A e B)	99
Fig. 2.72: (comp. 170-174/ Fonte C)	99
Fig. 2.73: (sugestão de grafia inspirada na Fonte C/ comp. 170-174 de nossa versão)	99
Fig. 2.74: (comp. 182-184/ Fontes A e B)	100
Fig. 2.75: (ajustes de notas e de notação segundo Fonte C/ comp. 182-184 de nossa versão)	100
Fig. 2.76: (nota Sib possivelmente equivocada no comp. 198 das Fontes A e B)	100
Fig. 2.77: (revisão de nota no comp. 198 segundo Fonte C/ comp. 198-199 de nossa versão)	101
Fig. 2.78: (material musical do 1º Mov./ tema principal com notas Si e Sib no acorde à esquerda, comp. 1, e no arpejo à direita, comp. 11 {10})	101

CAPÍTULO 3 – ESTUDO DA VERSÃO DE SÉRGIO ABREU

(PRIMEIRO MOVIMENTO)

Fig. 3.1: original (comp. 22-23)/ {21-22}	105
Fig. 3.2: (versão SA, com baixo, melodia, arpejos e pequenos ajustes harmônicos/ comp. 21-22 de nossa versão)	105
Fig. 3.3: original (conjunto orquestral e harmonia resultante/ comp. 21-22 de nossa versão)	106

Fig. 3.4: original (comp. 25)/ {24}	106
Fig. 3.5: (parte da versão SA, com padrão intervelar distinto/ comp. 24, não adotada)	106
Fig. 3.6: (sugestões a partir da versão SA, mantendo o padrão inicial de sua escrita para o trecho/ comp. 24 de nossa versão)	107
Fig. 3.7: original (comp. 29)/ {28}	107
Fig. 3.8: (versão SA, com supressão e substituição de notas/ comp. 28 de nossa versão)	107
Fig. 3.9: original (comp. 51-57)/ {81-101}	108
Fig. 3.10: (primeira opção SA, com intervenções sutis nos contornos a partir do comp. 89, não adotada)/ {81-101}	108
Fig. 3.11: (segunda opção SA/ comp. 81-101, predominantemente adotada [exceto terceiro padrão])	109
Fig. 3.12: (segunda opção SA/ primeiro e segundo padrões e transição/ comp. 81-82, 84-85 e 86-87)	109
Fig. 3.13: (segunda opção SA/ terceiro padrão/ comp. 89-97, não adotada)	110
Fig. 3.14: (segunda opção SA/ terceiro padrão/ acréscimo da nota Fá# no comp. 93, antecipando o Fá# do comp. 96 [comum à terceira opção], ambos conciliados ao ajuste do compositor)	110
Fig. 3.15: (segunda opção SA/ quarto padrão/ comp. 98-101 de nossa versão)	111
Fig. 3.16: (terceira opção SA/ comp. 81-101 de nossa versão)	111
Fig. 3.17: (segunda opção SA/ terceiro padrão/ parte dos comp. 90 e 93, e relação melódica com os compassos 2-3)	112
Fig. 3.18: (terceira opção SA/ terceiro e quarto padrões/ relação com os compassos iniciais do tema principal)	112
Fig. 3.19: F. Mignone, <i>Valsa de Esquina N^o 5</i> (comp. 1-8)	113
Fig. 3.20: original (comp. 62-70)/ {124-132}	114
Fig. 3.21: (versão SA, ajustes de padrão de acompanhamento, planos sonoros, durações e notação/ comp. 124-132, predominantemente adotada)	115
Fig. 3.22: (sugestões a partir da versão SA/ comp. 124-127, 130-133 de nossa versão)	115
Fig. 3.23: original (comp. 75-76)/ {137-138}	116

Fig. 3.24: (versão SA, com ajuste de notas e arpejos de mão direita/ comp. 137-138 de nossa versão)	116
Fig. 3.25: original (comp. 91-92)/ {153-156}	117
Fig. 3.26: (versão SA, com ajuste melódico e na tessitura e execução dos acordes/ comp. 153-156, predominantemente adotada)	117
Fig. 3.27: (sugestões a partir da versão SA, com preenchimento de acordes para execução semelhante nos comp. 154-155/ comp. 153-156 de nossa versão)	117
Fig. 3.28: original (comp. 95-98)/ {157-160 de nossa versão}	118
Fig. 3.29: (versão SA, com melodia principal oitava acima/ comp. 157-160, não adotada)	118
Fig. 3.30: original (comp. 99-100)	119
Fig. 3.31: (versão SA, com ajuste do arpejo oitava acima e reposicionamento da melodia resultante nos tempos fortes/ comp. 161-162, predominantemente adotada)	119
Fig. 3.32: (sugestão a partir da versão SA, com acréscimo da primeira nota da melodia na quarta corda/ comp. 161-162 de nossa versão)	119
Fig. 3.33: original (comp. 101-107)/ {163-169}	120
Fig. 3.34: (versão SA, com ajustes do trecho oitava acima, planos sonoros, reposicionamento da melodia na quarta corda e adoção do baixo Mi/ comp. 163-169 de nossa versão)	120
Fig. 3.35: original (manutenção da nota pedal Mib no naipe de cordas/ comp. 108-110)/ {170-172}	121
Fig. 3.36: original (comp. 108-113)/ {170-174}	121
Fig. 3.37: (versão SA, com preenchimento por acordes, baixos e contraponto melódico/ comp. 170-174, parcialmente adotada)	121
Fig. 3.38: (textura original predominante e harmonizações a partir das notas-pedais desta e da versão SA/ comp. 170-172 de nossa versão)	122
Fig. 3.39: (duas sugestões de SA para o ponto culminante da frase: manuscrito de 1997, e a revisão de 2012 para a presente tese, adotada em nossa partitura)	122
Fig. 3.40: original (comp. 119)	123

Fig. 3.41: (versão SA, com supressão da nota pedal Mi entre comp. 187-189, não adotada)	123
Fig. 3.42: (original em escrita readequada/ comp. 185-189 de nossa versão)	123
Fig. 3.43: original (comp. 120)/ {190-191}	124
Fig. 3.44: (versão SA, com rasgueios ascendentes, descendentes e preenchimento dos acordes ascendentes/ comp. 190-191, não adotada)	124
Fig. 3.45: (proposição de ajuste de notação para a bariolage/ comp. 190-191 de nossa versão)	125
Fig. 3.46: (tema 1A: notas repetidas e finalizações em colcheias aproveitadas na pequena cadenza de SA/ comp. 223-228 de nossa versão)	125
Fig. 3.47: original (comp. 135-136)	126
Fig. 3.48: (versão SA, com ampliação da escala original à maneira de uma pequena cadenza/ comp. 236-237 de nossa versão)	126
Fig. 3.49: original (comp. 141-142)	127
Fig. 3.50: (versão SA, melodia com supressão de acordes/ comp. 242-243, parcialmente adotada)	127
Fig. 3.51: (partitura original e ideias de articulação e conclusão da versão SA/ comp. 242-243 de nossa versão)	127
Fig. 3.52: original (comp. 143)/ {244}	128
Fig. 3.53: (versão SA, com estrutura menor, mudança de textura e direcionamento harmônico para variação do tema 1A no compasso seguinte/ comp. 244-245 de nossa versão)	128
Fig. 3.54: original. (comp. 144-145)	129
Fig. 3.55: (versão SA, acréscimo dos baixos Ré nos rasgueios/ comp. 245-250 de nossa versão)	129
Fig. 3.56: (comp. 147-148 em fragmentos e comp. 149)/ {256-258}	129
Fig. 3.57: original (comp. 147-151)	130
Fig. 3.58: (versão SA, com dois padrões de textura e uniformização dos pequenos contornos melódicos/ comp. 256-260 de nossa versão)	130
Fig. 3.59: (versão SA, detalhe de condução entre texturas distintas)	131
Fig. 3.60: (outra possibilidade a partir da versão SA, não adotada)	131

Fig. 3.61: original (comp. 154-158)/ {comp. 263-267}	133
Fig. 3.62: (versão SA, com preenchimento da melodia, ajustes de harmonia e do acompanhamento/ comp. 263-267, parcialmente adotada)	133
Fig. 3.63: (sugestões a partir da versão SA, com harmonia original e incremento dos planos sonoros/ comp. 263-267 de nossa versão)	133
Fig. 3.64: original (comp. 159-162)/ {263-267}	134
Fig. 3.65: (versão SA, com grupos regulares de semicolcheias, intervalos de escala menor melódica e ajuste de oitava/ comp. 268-271 de nossa versão)	134
Fig. 3.66: original (comp. 163-167)/ {272-276}	135
Fig. 3.67: (versão SA, com baixo, melodia, arpejos e, especificamente nesta recapitulação, acréscimos de notas [acordes] como variação/ comp. 272-276 de nossa versão)	135
Fig. 3.68: original (comp. 173-176)/ {282-285}	136
Fig. 3.69: (versão SA, com equivalência de planos sonoros na representação variada do mesmo material/ comp. 282-285 de nossa versão)	136
(ESTUDO DA VERSÃO DE SÉRGIO ABREU - SEGUNDO MOVIMENTO)	
Fig. 3.70: original (comp. 1-3)	137
Fig. 3.71: (versão SA, em registro mais agudo e intervalos maiores/ comp. 1-3 de nossa versão)	137
Fig. 3.72: original (comp. 4-18)	138
Fig. 3.73: (versão SA, com planos diferenciados na bariolage e registro mais agudo de tessitura em todo o trecho/ comp. 4-18, predominantemente adotada)	138
Fig. 3.74: (trecho da versão SA, acima, e nossa sugestão com supressão da nota Ré/ comp. 4-6 de nossa versão)	138
Fig. 3.75: original (comp. 22-29)	
Fig. 3.76: (versão SA, com ajustes de notas e informações de execução que inspiraram proposições nossas semelhantes [setas 3, 6, 7, 8 e 10]/ comp. 22-29 de nossa versão)	139
Fig. 3.77: original (comp. 30-39)	140

Fig. 3.78: (versão SA, com arpejos ornamentais como segundo plano da melodia executada pela orquestra/ comp. 30-39 de nossa versão)	140
Fig. 3.79: original (comp. 43-51, ritornelo nosso)	141
Fig. 3.80: (versão SA, com arpejo tradicional descendente-ascendente em sextinas, em fórmula de compasso 4/4, comp. 43-51 de nossa versão)	142
Fig. 3.81: (comp. 44/ relação rítmica entre violão e orquestra na partitura original e na versão SA)	142
Fig. 3.82: (comp. 51, anacruse curta e ágil na versão SA)	143
Fig. 3.83: original (comp. 52-60)	144
Fig. 3.84: (versão SA, com supressões e uniformização das texturas nas duas frases: melodia em oitavas na primeira e melodia em uma corda na segunda/ comp. 52-60, parcialmente adotada)	144
Fig. 3.85: (sugestões a partir do original com soluções pontuais de SA/ comp. 52-60 de nossa versão)	145
Fig. 3.86: F. Mignone, <i>Estudos Nº 3 e Nº 9</i> : cadências na Tônica em Sol maior junto a cordas soltas	146
Fig. 3.87: original (comp. 64-66 de nossa versão)	146
Fig. 3.88: (versão SA/ comp. 64-66, com resolução no baixo, acordes graves com duas notas e acordes agudos com três/ não adotada)	146
Fig. 3.89: original (comp. 67-72)	147
Fig. 3.90: (versão SA/ comp. 67-72, com acorde inicial em harmônico, melodia dobrada e conclusão em acorde/ não adotada)	147
Fig. 3.91: (partitura original, com acorde inicial preenchido e notação padronizada dos harmônicos/ comp. 67-72 de nossa versão)	147
 (ESTUDO DA VERSÃO DE SÉRGIO ABREU - TERCEIRO MOVIMENTO)	
Fig. 3.92: original (comp. 1-4)	148
Fig. 3.93: (versão SA, com início oitava abaixo em bloco de duas notas, ascensão gradual destes blocos e ostinato com movimento melódico contrário das notas extremas/ comp. 1-4 de nossa versão)	148

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: As intervenções de Sérgio Abreu e suas fontes específicas	103
Tabela 2: Síntese do Capítulo 2	168
Tabela 3: Síntese do Capítulo 3	171-172
Tabela 4: Síntese estrutural do primeiro movimento	173
Tabela 5: Síntese estrutural do segundo movimento	174
Tabela 6: Síntese estrutural do terceiro movimento	174

CAPAS DAS VERSÕES DO CONCERTO

Manuscrito Orquestral – Fonte A	46
Associação Brasileira de Música – Fonte B	47
Redução para violão e piano (RIOARTE) – Fonte C	48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. REVISÃO CRÍTICA DO REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO: FUNDAMENTAÇÃO TENDO A PRÁTICA COMO REFERÊNCIA	9
1.1. <i>GRAN SOLO OP. 14</i> POR DIONÍSIO AGUADO – DOCUMENTO REPRESENTATIVO	9
1.1.1. Conceitos estruturalistas de análise	9
1.1.2. Análise comparativa	13
1.2. TRANSCRIÇÕES DE <i>CÁDIZ</i> DE ISAAC ALBÉNIZ – A INVENÇÃO COMO DIFERENCIAL	21
1.2.1. Apontamentos históricos	21
1.2.2. Análise comparativa	23
1.3. SÉCULO XX: ESTUDO DE INTERVENÇÕES REPRESENTATIVAS EM DOIS GRUPOS BÁSICOS	35
1.3.1. Partituras originárias de compositores violonistas	35
1.3.2. Partituras originárias de compositores não violonistas	39
2. CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE FRANCISCO MIGNONE	46
2.1. CONFRONTO DE FONTES PRIMÁRIAS	46
2.1.1. Apresentação das fontes	46
2.1.2. Critérios de análise	49
2.2. PRIMEIRO MOVIMENTO	51
2.3. SEGUNDO MOVIMENTO	83
2.4. TERCEIRO MOVIMENTO	90
3. ESTUDO DA VERSÃO DE SÉRGIO ABREU	102
3.1. PRIMEIRO MOVIMENTO	105
3.2. SEGUNDO MOVIMENTO	137
3.3. TERCEIRO MOVIMENTO	148
3.4. PARTES SOLÍSTICAS ORIGINAL E REVISADA	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
PARTITURA - CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE FRANCISCO MIGNONE	175
REFERÊNCIAS	318

INTRODUÇÃO

Diferentemente da ampla recepção dos concertos para violão e orquestra já integrados ao repertório dos principais intérpretes internacionais, a exemplo dos de Villa-Lobos (1887-1959) e Joaquín Rodrigo (1901-1999), foram poucas as apresentações públicas do *Concerto para violão e orquestra* (1975) de Francisco Mignone (1897-1986). Segundo Vasco Mariz (1997, p.91), sua estreia ocorreu no Kennedy Center, em Washington (EUA), em 4 de Maio de 1977, com o solista Carlos Barbosa-Lima (*1944), a quem a obra é dedicada, frente à Orquestra Sinfônica de Louisville, sob regência de Leonard Meister¹. Carlos Barbosa-Lima nos informa – sem mencionar com precisão datas ou locais – sobre uma segunda apresentação nos Estados Unidos e outras na América Latina². Seus planos atuais incluem gravação e novas apresentações da obra no Brasil. Em 31 de Julho de 1995, Nicolás de Souza Barros apresentou em concerto a partitura reduzida para piano e violão (violão solista acompanhado com redução para piano), ao lado da pianista Maria Teresa Madeira, no Espaço Cultural Sergio Porto no Rio de Janeiro. Trata-se de uma partitura supostamente original de Mignone, preservada na cópia de Ermelinda Couto³ – infelizmente não pudemos localizar o autógrafo de Mignone desta versão. Em 02 e 03 de Agosto de 1997, em homenagem ao centenário do compositor, Paulo Martelli apresentou o *Concerto para violão e orquestra* de Mignone frente à Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas na Sala Luiz Otávio Burnier, sob regência de Benito Juarez. No mesmo dia 03 de Agosto de 1997, Barros apresentou-se como solista frente à Orquestra Sinfônica Nacional da UFF, sob regência de David Ashbridge (Inglaterra), no Teatro Municipal Caetano de Campos de Niterói.

Em sua tese Edelson Gloeden já chamava a atenção para o fato do *Concerto* de Francisco Mignone ser ainda uma obra pouco conhecida entre nós (2002, p.50). O trabalho recente de Allan Kolodzieiski, com foco na análise formal desta obra, aponta que a atual inclinação dos intérpretes brasileiros em resgatar nomes esquecidos e obras inéditas não se estendia a este concerto, com exceção de alguns violonistas (2010, p.47).

¹ Conforme também Flávio Silva (2007, p.82).

² Em entrevista a Flávio Apro, Carlos Barbosa-Lima cita apresentações da obra em Bogotá (1979), em Londres com a English Chamber Orchestra (1992) e outra também na Europa (APRO, 2004, Anexo C).

³ MIGNONE, Francisco. *Concerto para violão e orquestra*. Redução para piano e violão. Rio de Janeiro: Rio-Arte Editora, 1975. Conforme detalhamos em nosso Capítulo 2, na apresentação das fontes, a Biblioteca Nacional arquivou, por engano, uma cópia da versão RIOARTE no lugar do manuscrito.

Fábio Zanon, a partir de 2005, passa a apresentar o *Concerto* de Mignone, ressaltando numa entrevista à Radio Cultura FM de São Paulo que, “para vexame de nossas instituições”, tal obra não constava correntemente nas agendas dos concertos (ZANON, 2007). Suas seis apresentações do *Concerto* até o momento, se iniciam com a OSESP, sob regência de John Neschling, na Sala São Paulo, em São Paulo, em 2005, com transmissão pela mesma Rádio Cultura FM de São Paulo. Zanon apresentou-se ainda frente à Orquestra Sinfônica da Bahia, sob regência de Luiz Fernando Malheiro, no Teatro Castro Alves, em Salvador, em 2009, e frente à Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, em Brasília, sob regência da maestrina Elena Herrera. Zanon atua ainda três vezes com este *Concerto*, em 2010, com Luiz Fernando Malheiro em Manaus e com Rodrigo Vitta junto à Orquestra Metropolitana em São Paulo (Sesc Santana) e em Guarulhos (Sesc Guarulhos).

A volta gradativa do *Concerto para violão e orquestra* de Francisco Mignone ocorre em meio ao fomento de outros dois ciclos importantes de composições do autor: seus *12 Estudos* e suas *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos para Violão*, ambos de 1970, estando os estudos visivelmente mais adiantados neste processo. Além do número crescente de recitais com os estudos, sobretudo, tivemos paralelamente trabalhos acadêmicos com inusitada abordagem prática, seguindo tendências atuais dos trabalhos de revisão crítica, a partir da interpretação de fontes históricas para proposições de intervenções pertinentes (ajustes, supressões e acréscimos)⁴.

Edelton Gloeden redimensionou as *12 Valsas* pra que se tornassem mais idiomáticas ao instrumento, utilizando os seguintes recursos em suas intervenções: “1- exclusão de notas; 2 - inclusão de notas; 3 - mudanças de posicionamento de acorde; 4 - uso de outras inversões de acorde e; 5- colocação de dedilhado” (2002, p.89).

⁴ Nossa tese se insere nesta linha de pesquisa, sem qualquer interface com os modelos da indústria da cultura, cujo alicerce é o fonograma descartável, na maior parte dos casos sem qualquer necessidade de notação musical. Portanto, todo nosso presente estudo de revisão crítica do *Concerto para violão e orquestra* de Francisco Mignone pressupõe a *conditio sine qua non* da partitura musical, evidenciando, como afirma nosso orientador, Rubens R. Ricciardi, “o caráter grafocêntrico (centrado na escritura) da linguagem musical” (RICCIARDI, 2013, p.16). Seguimos aqui a mesma filosofia de trabalho de J. S. Bach, que considerava de alta importância as “vozes todas elas escritas”, ou ainda, numa outra tradução mais literal, a “*execução obrigatória das partes*” (*obligaten Partien*) (apud RICCIARDI, *op. cit.* p.16-17). Este princípio se aplica também às análises de gravações da literatura violonística, presentes em nosso Capítulo 1, todas transcritas para demonstrar claramente os processos diversos de revisão ou soluções em transcrição por intérpretes referenciais do instrumento frente ao rendimento das respectivas obras ao violão, mesmo quando originárias de compositores violonistas.

Flávio Apro parte de uma reflexão sobre os fundamentos da interpretação para rever os manuscritos dos *12 Estudos* e as alterações de Carlos Barbosa-Lima (a quem estes estudos foram dedicados), propondo soluções inventivas que abrangessem os detalhes sutis da partitura. Suas formulações buscam recursos não previstos na técnica tradicional segoviana, a exemplo dos “harmônicos duplos e triplos” (2004. p.81-85)⁵.

O *Concerto para violão e orquestra* de Francisco Mignone em suas várias performances no país apresenta, também, a característica comum da revisão em sua partitura, semelhantes à abordagem de Edelson Gloeden nas *12 Valsas*. Nos bastidores das primeiras apresentações do *Concerto* no Brasil, o violonista e luthier Sérgio Abreu (*1948) surge como figura de auxílio na preparação da obra. Ele realiza diversas sugestões na partitura violonística e as envia a Martelli e a Barros⁶. Veremos que se trata de alternativas para trechos isolados, com ajustes de notas e texturas para prover fluência e sonoridade ao violão, de modo geral. Sérgio deixa claro em mais de uma oportunidade em nossos contatos, que suas sugestões constituíram na ocasião apenas um material de apoio e não uma revisão, tal como as de Andrés Segovia em vários concertos da literatura violonística, podendo ser acatadas ou não.

Nossas análises da versão de Sérgio Abreu iniciaram-se com a partitura-colagem compilada por Martelli, incorporando posteriormente as partituras originais então reunidas e enviadas pelo autor para o nosso trabalho. À medida que estudávamos as partituras, víamos que se tratava de um material representativo do exercício de revisão crítica pelo intérprete violonista e que as mesmas norteariam uma edição crítica do *Concerto* por nossa parte. Apesar do período de tempo exíguo em que foram feitas para as primeiras apresentações brasileiras do *Concerto*, as proposições de Sérgio Abreu revelam coerência entre si, embora não as tenhamos acatado integralmente, como veremos do Capítulo 3. O aspecto inventivo destas intervenções é contemplado nas palavras de Luciano Morais ao definir o processo de transcrição a partir da análise de transcrições representativas de Sérgio Abreu⁷:

⁵ Em uma temática distinta, podemos apontar uma abordagem crítica complementar na dissertação de Gustavo Costa (2006), com a revisão do próprio conceito de transcrição visando preservar a essência de *Tempo di Ciaccona e Fuga* de Béla Bartok ao violão. Neste caso o autor propõe soluções inusitadas e inventivas no instrumento para efeitos análogos aos da escrita e execução originais do violino.

⁶ A gravação de Fábio Zanon (2007) traz também vários pequenos ajustes, predominando adequações de oitavas e preenchimentos e/ou reformulações de acordes visando melhor sonoridade do violão.

⁷ Ao leitor interessado em aprofundar sua reflexão sobre transcrições representativas de Sérgio Abreu e o processo em si, terminologias e conceitos, recomendamos a dissertação de Luciano Cesar Morais (2007).

Não basta o trabalho de transferir algumas das notas de uma obra do instrumento original para o violão. Há problemas de adaptação de textura, de disposição de acordes e tessitura (geralmente a transposição de linhas melódicas), implicando em escolhas que precisam ser assumidas pelo transcritor. Essas soluções precisam ser engenhosas e criativas, levam muitas vezes à mudança da tonalidade original e pressupõem um conhecimento profundo da estrutura da obra, bem como do resultado causado por qualquer alteração. (...) Não seria um trabalho de precisão da transposição literal do texto, mas um trabalho que envolve algum nível de criação. Em certos casos trata-se de um trabalho de reelaboração do material (MORAIS, 2007, p.23-4)

Sobre a inventividade, especificamente quando da revisão de obras originais para violão, Abel Carlevaro (1916-2001) expõe seu pensamento no texto introdutório de uma publicação de caráter didático a partir de estudos de Fernando Sor (1778-1839) – como veremos também em uma das análises do Capítulo 1 – destacando-a como um recurso a serviço da partitura original, para preservá-la:

O importante é que a criação não perca o seu valor permanente e que a mensagem que nos legaram músicos da categoria de Fernando Sor, tenha vigência e seja tão eficaz e exuberante como quando foi concebido (CARLEVARO, 1985, Prólogo).

Voltando a Sérgio Abreu, vejamos em sua transcrição do primeiro movimento da *Gran Sonata em Lá maior* de Niccolò Paganini (1782-1840) – um de seus trabalhos mais conhecidos – três momentos representativos, dentre tantos, da inventividade oportunamente conciliada a necessidades musicais no processo de redimensionamento das partes de violão e violino para violão solo.

O primeiro exemplo reproduzido abaixo mostra o aproveitamento da textura de alternância entre baixos e linha melódica dos compassos 29 e 31, da transição entre o tema principal e tema subordinado da Sonata, nos compassos 57-60 e 67-68 do tema subordinado. Com estes ajustes Sérgio proporciona a mesma agilidade a todo o trecho, igualando-o às escalas descendentes que o precede (como ocorre também na Recapitulação da obra, compassos 154-157 e 164-165). Sérgio se apropria, portanto, de um material já presente na partitura original, reaproveitando a textura com a alternância citada que, embora de execução trabalhosa, é proporcionalmente fácil em vista do efeito sonoro obtido:

N. Paganini (original):

Violão

Violão

Violino

S. Abreu (versão para violão):

Violão

56 57 58

Fig. I.1: Niccolò Paganini, *Grand Sonata* - 1º Mov. e transcrição de Sérgio Abreu (com manutenção da textura em semicolcheias com baixos entremeados/ comp. 56-58)

O segundo exemplo que apresentaremos é representativo de ajustes violonísticos que passam despercebidos em apresentações ou gravações, tamanho alinhamento alcançado com a ideia musical da partitura.

Notemos nas setas 1 e 2 assinaladas na figura I.2., as resoluções das cadências em acordes sem baixos, porém seguidas destes mesmos baixos como reforço e também como parte da escalas ascendentes que se iniciam. Estas escalas prosseguem com os graus seguintes às resoluções das cadências, com a nota Si (seta 1), e nota Fá# (seta 2). Estas intervenções sutis facilitam a execução ao proporem conclusões das cadências de modo a se aproveitar o tempo dos baixos ressoantes para o deslocamento da mão esquerda. Além de evitarem qualquer cesura na execução, estes ajustes propiciam finais impactantes das escalas em seus registros agudos, facilitando a execução ao mesmo tempo em que aumentam o efeito virtuosístico da escrita redimensionada. Notemos também que o ajuste indicado pela seta 2 se diferencia do ajuste da seta 1 em relação à partitura original. Embora com a mesma execução ao violão, o acorde de Dominante do compasso 122 da transcrição de Sérgio Abreu é um acréscimo, que contempla a linha melódica do violino e sua sensível Sol#, em uma conciliação simples e inventiva com a versão original.

N. Paganini (original):

S. Abreu (versão para violão):

Fig. I.2: Niccolò Paganini, *Grand Sonata* - 1º Mov. e transcrição de Sérgio Abreu (com baixos após cadências reforçando-as e facilitando a execução/ comp. 120-122)

No último exemplo abaixo notamos ajustes básicos de contraste musical, representativos de numerosas intervenções que visam dar variedade ao discurso musical de compositores violonistas do passado, sobretudo do período clássico, como veremos oportunamente. Em relação à partitura original abaixo, a versão de Sérgio Abreu apresenta as codetas do compasso 82 variadas em relação às do compasso 81, assim como a textura do fragmento descendente na segunda metade do compasso 83 em relação à primeira metade. Os dois ajustes de contrastes musicais, assinalados na figura abaixo em colchetes, estão presentes também na Recapitulação desta obra, nos compassos 179-180.

N. Paganini (original):

S. Abreu (versão para violão):

Fig. I.3: Niccolò Paganini, *Grand Sonata* - 1º Mov. e transcrição de Sérgio Abreu (com princípio da variação ao invés da repetição/ comp. 81-84)

Nossa tese é constituída de duas partes, a primeira com três capítulos de análise e considerações finais de caráter também analítico; e a segunda com nossa partitura crítica do *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone.

No primeiro capítulo, a primeira análise estuda os vários procedimentos da revisão crítica inerente à versão de *Gran Solo* op. 14 de Fernando Sor por Dionisio Aguado (1784-1849), de modo a classificá-los em três tipos básicos: por variação; redução e/ou extensão; e justaposição de materiais novos ou reorganização dos originais. É neste momento que apresentamos nossa apropriação de conceitos estruturalistas a partir de princípios de Arnold Schönberg (*Fundamentos da Composição Musical*, 1993[1967]) e William Caplin (*Classical Form*, 1998), em uma aplicação sistemática neste presente tópico. Deixaremos que as análises seguintes do mesmo capítulo e dos próximos apontem vínculos ou dados novos a estes conceitos, a partir de novos ajustes em partituras por outros violonistas. A segunda análise, de transcrições da obra *Cádiz* de Isaac Albéniz (1860-1909), visa demonstrar a inventividade neste processo secular como um diferencial na partitura violonística resultante. Ao mesmo tempo, estudamos soluções representativas pelos intérpretes abordados, vislumbrando, por meio destas, a potencial influência da transcrição na instauração do senso crítico do intérprete violonista. O terceiro momento de análise retoma a literatura do instrumento em exemplos representativos de ajuste em obras originárias de compositores violonistas e de compositores não violonistas. Este segundo caso, liderado pelo intérprete espanhol Andrés Segovia (1893-1987) e exemplificado com um de seus trabalhos, finaliza nossa contextualização pela prática deste presente capítulo, ao simular situação análoga às proposições de Sérgio Abreu para o *Concerto* de Francisco Mignone.

O segundo capítulo traz o confronto das fontes primárias da obra. Este é o momento em que nos aproximamos das ideias do compositor e das particularidades das fontes. Veremos que a partitura da redução pianística revela inúmeros ajustes de nota, notação e expressões, embora com informações discrepantes em torno das indicações de andamento e expressão. Trata-se, portanto, de um documento essencial e complementar ao manuscrito orquestral, que nos motiva a uma abordagem segundo James Grier (*The critical editing of Music*, 1996), cuja intervenção do intérprete que edita é intrínseca. Deste modo, propomos interpretações e soluções às discrepâncias, ajustes pontuais de grafia e, especificamente ao primeiro movimento, readequações de escrita no intuito de facilitar e dinamizar a leitura, conservando a mesma execução.

No terceiro capítulo analisamos as proposições de Sérgio Abreu para o *Concerto*, realizadas para auxiliar os solistas quando das primeiras apresentações da obra no país, em 1997. Mantivemos aqui o mesmo posicionamento crítico do capítulo anterior, contextualizando estas proposições frente às fontes primárias ou aos dados obtidos nas análises destas quando discrepantes, ao mesmo tempo em que propomos nossos ajustes.

Em nossas considerações finais reiteramos as informações principais dos três capítulos, enquadrando em tabelas as referentes ao *Concerto*, dos Capítulos 2 e 3, como síntese dos ajustes em nossa versão crítica. Enquadramos, ao final, a estrutura geral da obra também em tabelas, como apoio às consultas em nossa partitura, na sequencia.

Ressaltamos que parte das análises do Capítulo 1 realiza-se a partir de partituras e gravações sem prejuízo para a pesquisa, pois nosso interesse é o entendimento dos ajustes de notas em obras para violão e, no caso das transcrições, algumas soluções de adaptação, para contextualização das proposições de Sérgio Abreu ao *Concerto* de Mignone⁸. Os exemplos extraídos de gravações de Agustin Barrios (1885-1944), Carlos Barbosa-Lima, Narciso Yepes (1927-1997), Andrés Segovia e, no caso de Julian Bream (*1933), também suas digitações, representam uma escrita aproximativa das respectivas soluções.

Ao conceito de idiomatismo, recorrente nas análises, entendemos genericamente a realização de uma partitura e/ou o ajuste proposto à mesma segundo o funcionamento técnico do instrumento, apontando-os como mais ou menos idiomáticos⁹.

A terminologia das poucas análises harmônicas desta tese provém da edição revisada e ampliada de *Princípios de Harmonia Funcional* de Cyro Brisolla, por Mário Ficarelli (2006 [1979]). Temos assim T, S, D para tonalidades maiores e menores; sinal “+” para funções de origem maior; “o” para origem menor; e “<” e “>” para alteração ascendente e descendente, respectivamente, nos acréscimos dissonantes às funções¹⁰.

Esclarecemos, por fim, que não faremos os tradicionais relatos biográficos dos violonistas e compositores, inclusive de nossos biografados Francisco Mignone e Sérgio Abreu, personagens musicais conhecidos e relevantes, acessíveis em fontes numerosas.

⁸ O uso de gravações como meio de se identificar alterações de notas pelos intérpretes abordados se enquadra no modo como Nicholas Cook concebe o estudo da música erudita, com exploração acadêmica deste recurso (2006, p.15, tradução de Fausto Borém).

⁹ Ao leitor interessado neste tópico sugerimos os trabalhos de Fábio Scarduelli (2007), Marcelo Fernandes Pereira (2011) e Marcus Facchin Bonilla (2013).

¹⁰ Oportunamente utilizaremos definições de Miguel Roig-Francollí (*Harmony in Context 2*. ed/ 2011).

1. REVISÃO CRÍTICA DO REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO: FUNDAMENTAÇÃO TENDO A PRÁTICA COMO REFERÊNCIA

Iniciaremos nossa contextualização prática dos procedimentos de revisão crítica por intérpretes violonistas com a análise de *Gran Solo* op. 14 de Fernando Sor, na versão de Dionísio Aguado, alicerçada por conceitos estruturalistas. Com ela expomos nosso entendimento de que as alterações realizadas por Aguado nunca nos pareceram com o propósito de somar apenas virtuosismo.

1.1. GRAN SOLO OP. 14 POR DIONÍSIO AGUADO – DOCUMENTO REPRESENTATIVO

1.1.1. Conceitos estruturalistas de análise

O espanhol Fernando Sor (1778-1839), ilustre compositor e violonista do período clássico, publicou em 1830 seu *Méthode pour la Guitare* que, de acordo com Camargo (2005, xii), ajuda a entender a importância deste autor, representativo da transição da guitarra de cinco ordens – relegada ao papel de instrumento acompanhante ou solista sem interesse musical (SOR, 1830, p.26, *apud* CAMARGO, 2005, p.xii), para a guitarra de seis cordas simples, cujo funcionamento é basicamente o do violão atual. Segundo Camargo:

[...] Sor definiu-se como personagem fundamental para a estruturação de uma nova linguagem, associada imediatamente ao novo instrumento do século XIX. Para isso o autor demonstra-se profundamente apegado ao passado relacionado à técnica de execução dos instrumentos de cordas duplas, mas também pioneiro e profundo inovador na concepção do instrumento como solista de alto nível, para o qual o estilo de composição passou a se igualar ao dos compositores não guitarristas do período (*ibidem*, p.xiii).

No método de Sor, portanto, a técnica mantém vínculos com a guitarra de cinco ordens, como pela indicação do uso dos dedos “p”, “i”, “m” da mão direita, estando o dedo “a” a serviço somente de acordes a quatro vozes (*ibidem*, p.18). Dados como este se tornam irrelevantes diante da revolução na linguagem que o instrumento passa a experimentar. A nova realidade das seis cordas simples proporciona-lhe recursos físicos, dando-lhe condições de atender às características do estilo emergente no século XIX.

Veremos adiante em nossa análise, dentre outros apontamentos, que a revisão de *Gran Solo op. 14* de Fernando Sor por seu contemporâneo e conterrâneo Dionísio Aguado (17840-1849) aponta alguns indícios desta mudança qualitativa especificamente na obra em questão. Nosso intuito, no entanto, é entendermos esta revisão sob nosso foco de pesquisa. Aguado publicou sua versão após o falecimento do autor, registrando na dedicatória a seu então aluno Agustin Campo, as seguintes palavras iniciais:

Esta composición de SOR (que es la obra 14 de las que publicó en Paris Mr. Meissonier), me ha parecido a propósito para dar a entender en la guitarra ciertos efectos de la orquesta. He hecho en ella algunas adiciones, que, sin tocar a lo esencial, juzgo la darán más brillantez. (AGUADO, 1994 [1849], p.109).

Pelo exposto acima não podemos supor qualquer intenção consciente de uma revisão crítica por Aguado, senão seu próprio desejo de prover uma versão virtuosística da obra. No entanto, embora não tenha realizado nenhuma alteração estrutural na partitura e se mantendo fiel à harmonia original, Aguado modifica substancialmente a obra com medidas sutilmente distintas nas seções, variações locais e entre reapresentações das partes, texturas distintas em alguns momentos e diversos detalhes menores. Partindo da análise de suas intervenções e tendo em vista parâmetros básicos de classificação, elaboramos três grupos de procedimentos:

- 1- Reapresentação variada de materiais
- 2- Redução ou extensão de materiais
- 3- Justaposição de materiais novos ou reorganização dos originais

Estes grupos, destinados também a fornecer parâmetros gerais ao entendimento das revisões em partituras para violão nesta tese, foram inspirados direta ou indiretamente nas teorias estruturalistas de análise de Arnold Schönberg, em *Fundamentos da Composição Musical* (1993) e William Caplin, em *Classical Form* (1998). Para ambos os autores, o princípio da monotonia na repetição e do interesse na variação é inerente, seja na abordagem didática de Schönberg e seu viés para a composição ou na pesquisa de Caplin para elaboração de sua teoria das funções formais. Schönberg sintetiza este princípio de modo abrangente ao afirmar que:

A repetição satisfaz o desejo de ouvir, novamente, aquilo que fora agradável numa primeira escuta, e, ao mesmo tempo, auxilia a compreensão. Entretanto, o contraste é útil, a fim de se evitar a possibilidade de monotonia (1993 [1967], p.151)

A síntese deste pensamento, presente também nas palavras: “A pura repetição [...] engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*” (*ibidem*, p.35), constitui, portanto, a base para a delimitação do grupo “reapresentação variada de materiais”.

Em Caplin, encontramos um detalhamento dos conceitos e conteúdos estruturais e, sobretudo, da relação entre eles. Para isso o autor delimita exhaustivamente os aspectos musicais, como apresentação de um material, continuidade, contraste e tipos de cadências, dentre outros, que constituem e articulam entre si as funções formais de uma estrutura musical, sua principal tese. Estas compreendem as hierarquias e inter-relações de complementaridade das partes de uma obra em todos os níveis, da menor à macroestrutura. Na forma sonata, em que se enquadra o *Gran Solo op. 14*, as funções principais são: Introdução, Exposição, tema principal, transição, tema subordinado, seção de fechamento, Desenvolvimento, Recapitulação e Coda. Trata-se, em síntese, de uma teoria de análise estrutural abrangente, não circunscrita à mera identificação do conteúdo melódico-superficial, harmônico e medidas das estruturas, como em uma análise formal tradicional (1998, p.9). O autor complementa sua ideia básica com uma distinção aprofundada entre “processos formais” pelo qual se forma uma estrutura, a exemplo de procedimentos primários como fragmentação, liquidação, extensão e expansão; e os “tipos formais”, que são as estruturas finais, resultantes dos processos formadores (*ibidem*), a exemplo de sentenças, períodos, forma ternária simples, sonata e rondó.

Das delimitações de Caplin de processos formais, funções formais e tipos formais resultantes, vislumbramos a adaptação do conceito intrínseco da relação processo-material resultante para nossos três grupos de procedimentos. O “processo” em nossa apropriação designa o modo “como” o intérprete violonista trabalha em uma revisão crítica, e o “material resultante” é o próprio resultado musical final, ou seja, a estrutura em si ajustada. A analogia com a teoria de Caplin reside, sobretudo, na averiguação das relações entre ajuste local e o contexto geral em *Gran Solo* inicialmente, e também em análises subsequentes. O primeiro grupo acima delineado compreenderá ajustes locais por variação, mas também aqueles que promovam variações em partes maiores de uma obra, independentes de constituírem ou não uma variação local.

No segundo grupo, de “redução ou extensão de materiais”, aos processos ou ajustes locais equivalem os procedimentos que reduzam ou ampliam um determinado fragmento da obra, em analogia direta às citadas fragmentação, liquidação, extensão e expansão¹¹. O material resultante, neste segundo grupo, diz respeito ao tamanho final do fragmento ajustado, se maior ou menor que o original, analisado, quando necessário, em relação ao tipo de ajuste que o originou. As denominações adotadas em nossas análises serão as mencionadas, redução ou extensão de materiais e, eventualmente, sinônimos, conforme as necessidades em nossa narrativa.

O terceiro grupo, “justaposição de materiais novos ou reorganização dos originais” surge como complemento aos dois primeiros grupos para aspectos musicais que se apresentam desprovidos de um processo formador gradual. Trata-se, sobretudo, de alterações significativas nas texturas originais ou substituição destas por outras completamente distintas, presentes ou não em momentos diversos de uma mesma partitura. Nestes casos, igualmente, buscamos compreender as relações entre ajustes locais e materiais resultantes. Embora presente, este procedimento é menos representativo em *Gran Solo* de Fernando Sor por Dionisio Aguado. Veremos em outras análises desta tese procedimentos frequentes atribuíveis a este terceiro grupo, nas buscas dos intérpretes por variedade ou uniformidade nas texturas originais de uma obra, sobretudo quando oriunda de compositor não violonista¹².

Como complemento aos três grupos de ajustes delimitados acima, quando necessário, nossas análises abordarão os contrastes concebidos em meio às soluções de revisão crítica pelos violonistas estudados com o intuito de compreender as relações e pertinências com respectivos contextos nas partituras. A ideia básica de contraste em Schönberg pressupõe coerência em sua formulação, entendendo-o como gerado a partir de elementos já contidos nas ideias musicais básicas de uma obra, motivos e frases de um tema (1993, p.151). Em Caplin esta premissa se repete, sendo de interesse em nossas análises o dado comum do conceito geral de contraste, de elaboração consideravelmente solta (livre) em relação à ideia musical inicial a qual se opõe (1998, p.13).

¹¹ Estritamente, a liquidação é a eliminação de partes de uma estrutura, enquanto a fragmentação refere-se à redução do tamanho destas partes (*ibidem*, p.255). Inversamente, extensão é a adição de unidades extras similares de uma estrutura e, expansão, o aumento das medidas das unidades internas (*ibidem*, p.254).

¹² Este é o principal recurso em transcrições tradicionais, como é o caso de *Cádiz*, de Isaac Albéniz, analisada no tópico seguinte.

1.1.2. Análise Comparativa

Versões utilizadas: Fernando Sor – Fascímile/Tecla, v. 2 (1982) e Dionisio Aguado – Facsimile/ Chanterelle, v. 4 (1994).

Iniciemos nossa análise de *Gran Solo* com o estudo de um ajuste representativo do primeiro grupo, “reapresentação variada de materiais”, na maneira mais comum identificável na partitura de Dionisio Aguado em uma análise superficial: a da variação local de um fragmento da obra. Este é sem dúvida o principal tipo de ajuste aparente em *Gran Solo*, podendo ou não englobar procedimentos dos segundo e terceiro grupos delimitados anteriormente e estabelecer relações de variação com outras partes.

No primeiro confronto a seguir é flagrante o caráter virtuosístico tanto apontado pelos que tomam contato com a revisão em questão. De fato, as semicolcheias do compasso 18, relativas à parte do tema principal, confirmam esta impressão (seta 1), de acordo, portanto, com a intenção de Aguado em sua dedicatória, como vimos.

Fig. 1.1: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14* (comp. 15-20, ritornelos nossos)


Fig. 1.2: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14*, versão de Dionisio Aguado (comp. 15-20)

Atentando aos detalhes, porém, detectaremos uma cuidadosa intensificação gradual do ritmo geral da estrutura:

- No compasso 15, cujo material podemos denominar motivo “a”, Aguado retira os ornamentos originais para iniciar um movimento rítmico crescente e gradativo, adicionando-os aos compassos 17 e 19, originalmente constituídos com material musical reincidente;
- No compasso 16, relativo ao motivo “b”, temos o acréscimo de tercinas nos terceiro e quarto tempos que geram variação em relação aos seus primeiros tempos em colcheias regulares. Este compasso passa então a representar um nível intermediário do aumento do movimento deste motivo, em direção às semicolcheias do compasso 18 da versão de Aguado, citadas inicialmente;
- O compasso 17 traz os ornamentos de uma nota para esta primeira repetição do motivo “a”, tornando-o também um nível intermediário no movimento deste motivo em específico e corroborando para a aceleração gradual do ritmo geral;
- No compasso 18 temos as semicolcheias relativas à segunda apresentação do motivo “b”, como o último nível na aceleração rítmica deste;
- No compasso 19 Aguado adota então ornamentos de duas notas para o motivo “a”, (aumentando uma em relação ao compasso 17), concluindo o aumento gradativo do movimento rítmico do trecho.

Vejam os a seguir uma síntese da intensificação rítmica de Aguado em relação à partitura original:

Motivo "a" (comp. 15, 17 e 19/ ornamentos)

<p>Sor:</p> 	<p>Aguado:</p> 
---	---

Motivo "b" (comp. 16 e 18/ aceleração rítmica)


<p>Sor:</p> 	<p>Aguado:</p> 
---	---

Fig. 1.3: Figura comparativa do tratamento rítmico dos motivos por Fernando Sor e Dionisio Aguado

Portanto, ao invés de um precipitado ganho virtuosístico no compasso 18 em um exame superficial da partitura, temos variações pequenas e sucessivas, incorporando gradativamente maior velocidade a cada reapresentação dos motivos.

A segunda análise abaixo se dá a partir de um ajuste representativo do segundo grupo, especificamente da redução de materiais. Transcrevemos abaixo as codetas que finalizam a seção de fechamento da Exposição de *Gran Solo*, depois de já transcorridos doze compassos desta estrutura. Trata-se de uma simples confirmação da Dominante da tonalidade em Ré Maior, reduzida em dois compassos na versão de Aguado.

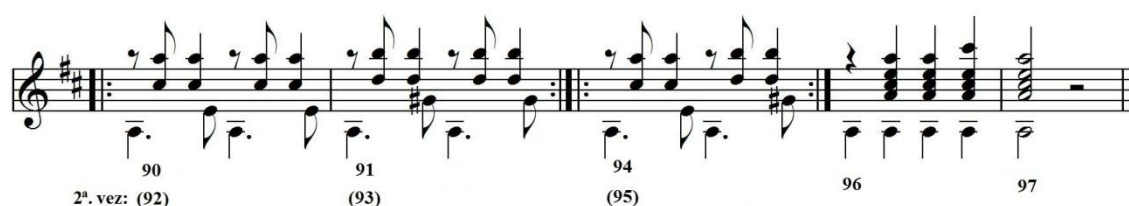


Fig. 1.4: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14* (comp. 90-97, ritornelos nossos)

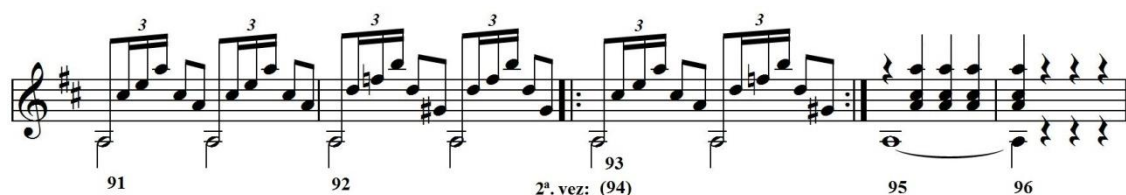


Fig. 1.5: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14*, versão de Dionisio Aguado (comp. 91-96, sem a primeira repetição do texto original nesta versão/ ritornelos nossos)

Na versão de Aguado, além da citada extensão menor, podemos notar também um movimento rítmico mais desvolto com a inserção de semicolcheias em tercinas junto das colcheias originais, dinamizando as cadências com discreto aumento virtuosístico. Estes ajustes alteram a funcionalidade da seção de fechamento ao torná-la compacta, fazendo desta estrutura uma ligação eficiente para a modulação à tonalidade de Ré bemol maior iniciada logo a seguir, rumo ao Desenvolvimento. O próprio compositor chegou a editar outra versão desta obra uma década antes, aproximadamente, pela mesma Meissonnier, com o Desenvolvimento sem o início em “Ré bemol maior”¹³. À parte das

¹³ Brian Jeffery comenta o mistério sobre a origem desta obra, reproduzindo a versão de Castro de 1810 e da Meissonnier como de 1822, com a seção de Desenvolvimento (JEFFERY, 1982, Notes on the pieces). Anthony Glise traz três versões: Castro de 1810, uma distinta datada de 1822, sem o início da seção de Desenvolvimento em Ré bemol maior e a terceira, com o Desenvolvimento completo (equivalente à da Meissonnier, adotada por Aguado), situada entre os anos de 1825-1839 (GLISE, 2000 p.15-6).

possibilidades de estruturação desta obra em suas fontes primárias, esta intervenção por Aguado diminui distâncias harmônicas e acelera o movimento das cadências que leva a obra ao Desenvolvimento, tendo sido talvez sua solução para o caso. Em síntese, supomos que Aguado optou por não deixar que o excesso de cadências esmorecesse o discurso durante a longa seção de fechamento original.

Ajustes classificáveis como redução de materiais são encontrados em outros momentos de *Gran Solo* na versão de Dionísio Aguado, dos quais cabe ressaltar também a eliminação de toda a repetição do principal momento virtuosístico do tema subordinado na Recapitulação da obra, quando de volta à Tônica em Ré maior:

Fig. 1.6: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14* (comp. 188-204, ritornelos nossos)

Fig. 1.7: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14*, versão de Dionísio Aguado (comp. 178-185, ritornelos nossos)

Esta eliminação na versão de Aguado é um ajuste aparentemente local, de redução de materiais, que altera, porém, o resultado final da obra por variação, em relação à sua primeira aparição no tema subordinado integralmente repetido na Dominante (Exposição), entre os compassos 64-79 da partitura original. Na Recapitulação esta reaparição abreviada evita redundância de material, em conformidade com as recapitulações de obras pianísticas que alicerçam as teorias dos autores estruturalistas de que nos servimos, sendo indicativa, portanto, da anteriormente citada elevação do nível do repertório do instrumento frente aos dos demais no mesmo período. À propósito, enfatizamos a liquidação da repetição de um dos trechos de maior virtuosismo da partitura original por Aguado, justamente em sua versão supostamente virtuosística.

Não poderíamos seguir sem comentar quanto à mesma Recapitulação e as abreviações de Aguado; a reapresentação, na Tônica, de parte do tema principal, abordado na figura 1.2 da presente análise. Vemos abaixo que o mesmo reaparece com dois compassos a menos e sem a aceleração gradual do movimento. Notemos também os baixos Sol da terceira corda nos compassos 151 e 153 (setas 1 e 3) e as semicolcheias integralmente entre ligados descendentes, agilizando ainda mais esta curta reapresentação do tema principal em relação à Exposição.

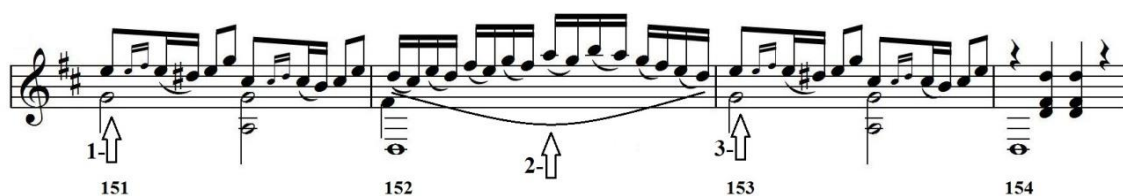


Fig. 1.8: Recapitulação da estrutura referente à figura 1.2 da Exposição, menor e mais ágil, como variação resultante na Recapitulação, na versão de Aguado (comp. 151-154)

Este ajuste, portanto, altera igualmente o resultado final da obra por meio de variação de tamanho e tratamento deste fragmento na Recapitulação. A partitura original apenas o repete com os mesmos seis compassos e ornamentos, à exceção dos baixos de ligação no último compasso, irrelevantes em nossa análise comparativa (razão pela qual não a reproduzimos – ver figura 1.1).

Analisaremos a seguir um ajuste relativo à “extensão de materiais”, que ocorre em menor número na versão de *Gran Solo* por Aguado. Um exemplo representativo é o da duplicação e intensificação virtuosística da penúltima frase da Coda.



Fig. 1.9: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14* (comp. 236-239)



Fig. 1.10: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14*, versão de Dionisio Aguado (comp. 225-232)

Inicialmente, constatamos que Aguado se utiliza das colcheias intercaladas com semicolcheias em tercinas concebidas por ele mesmo para a seção de encerramento da Exposição (Fig. 1.5). Por meio de um ajuste local por variação Aguado provê a citada extensão de material, rerepresentando na sequencia ao equivalente à frase original e suas tercinas intercaladas (frase1), outra frase com tercinas contíguas (frase 2).

Aguado ajusta a Coda em um processo inverso e complementar em relação a seu ajuste na seção de fechamento da partitura original, com parte das codetas liquidadas. Naquele momento Aguado diminui a seção, estimulando a continuidade do discurso e a conseqüente surpresa da modulação por vir, conforme análise anterior em torno da figura 1.5. Na presente Coda, as mesmas figurações de semicolcheias em tercinas aumentam o virtuosismo em sua duração então duplicada, propiciando um final impactante, coerente com o desfecho da obra. A relação entre estas partes nos permite visualizar o âmbito local do ajuste na Coda, com a extensão da frase original em duas, e seu resultado final como variação do mesmo material em relação à seção de fechamento. Em síntese, Fernando Sor apresenta o fechamento da Exposição e a Coda em tamanhos aproximados, enquanto Dionisio Aguado encurta a primeira para continuidade do discurso e estende a segunda para um final inequívoco de *Gran Solo*, equilibrando-as em uma relação de variação.

Vejamos a seguir o último exemplo, representativo do terceiro grupo de procedimentos “justaposição de materiais novos ou reorganização dos originais”. Trata-se da transição entre os temas principal e subordinado da Exposição, que leva a tonalidade inicial de Ré maior à Dominante, Lá Maior.

Fig. 1.11: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14* (comp. 21-28, ritornelos nossos)

Fig. 1.12: Fernando Sor, *Gran Solo op. 14*, versão de Dionisio Aguado (comp. 21-29, ritornelos nossos)

A partitura original apresenta o primeiro contraste de textura no segundo compasso da frase (seta 2), diferenciando a Dominante e, em seguida, uma nova textura para sua resolução (seta 3), com sextinas repetidas, num total de três texturas (a, b, c) para a relação antecedente e consequente. Em sua versão, Aguado unifica a primeira textura “a” nos quatro primeiros compassos, adotando a mesma figuração de colcheias (seta 4). Em seguida, apresenta colcheias e semicolcheias em tercinas como textura contrastante “b” (seta 5), aumentando gradualmente as reincidências das tercinas de acordo com a tensão harmônica. A frase culmina com a extensão do último compasso da

partitura original em dois, dos quais o segundo, que abriga um acorde diminuto – (D^{5<7/9<})D sem fundamental em Ré Maior – é constituído somente por tercinas, que induzem o discurso à resolução na Dominante da tonalidade com maior ênfase.

Caplin em seu conceito de funções formais a partir de análises dos clássicos prevê para a função formal da transição um tipo de estrutura pouco mais livre, estando nela prevista, dentre outras características, a assimetria (1998, p.17). É exatamente o que encontramos ao final desta transição de *Gran Solo* na versão de Aguado, com seus nove compassos ao invés dos oito originais. Presumimos que a intenção de Aguado nesta sua reorganização de texturas na transição tenha sido a de aguardar em uma única textura de quatro compassos (considerando o ritornelo da Fig. 1.12), para prover um contraste maior em seguida, inclusive com ganho virtuosístico em relação ao original¹⁴.

Em suma, mesmo não podendo considerar esta versão de Aguado como um trabalho intencionalmente crítico de revisão pelas razões apontadas no início de nossas análises, suas intervenções despertam interesse pela coerência entre si, dos âmbitos locais aos resultados finais em toda a obra. Não é exagero, portanto, apontar este documento como um referencial de revisão crítica ao menos em nossa perspectiva¹⁵.

Vejamos agora alguns procedimentos em transcrições para violão de *Cádiz*, de Isaac Albéniz, também representativas de soluções inventivas em revisões críticas de partituras originais, como identificaremos em análises posteriores.

¹⁴ Na Recapitulação na Tônica em Ré maior, este mesmo tratamento na estrutura correspondente, compassos 155-163, proporciona certa surpresa com a não modulação, após a ênfase no acorde diminuto em fusas.

¹⁵ Neste sentido podemos citar também, a título de exemplo, a revisão de Fernando Sor em uma pequena peça de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), com co-autoria atribuída a Mauro Giuliani - op. 38, por Brian Jeffery (CAMARGO, 2005, p.143). Nesta peça, presente na última página do *Méthode pour la Guitare* (1830) de Sor, a versão deste autor suprime os poucos acordes e baixos do acompanhamento de Giuliani. Curiosamente, Sor assume certa limitação de sua técnica em passagens de velocidade ao comentar sua versão, porém, questiona o virtuosismo como uma característica intrínseca do instrumento (*ibidem*).

1.2. TRANSCRIÇÕES DE *CÁDIZ* DE ISAAC ALBÉNIZ – A INVENÇÃO COMO DIFERENCIAL

1.2.1. Apontamentos históricos

Segundo Gloeden & Morais (2008, p.73 et seq.), mesmo já presente nas primeiras publicações para cordas dedilhadas do século XVI, é nos primórdios do violão moderno no século XIX que podemos apontar com maior ênfase o procedimento da transcrição na evolução do repertório violonístico. Este fato ocorre junto da edição maciça de composições e métodos por intérpretes-compositores, como os acima estudados, Fernando Sor e Dionisio Aguado, dentre outros nomes referenciais, como os dos italianos Mauro Giuliani (1781-1829) e Ferdinando Carulli (1770-1841). O conceito de transcrição, neste momento, encontra-se também atrelado a processos de composição, a exemplo das *Variações sobre a Flauta Mágica* de Fernando Sor, publicada em 1825 e as *Seis Rossinianas* op. 119-124 de Mauro Giuliani, publicadas entre 1820 e 1828.

Os autores acima dividem a evolução da transcrição na história do violão em quatro fases, dentre as quais a primeira, conforme as obras exemplificadas de Fernando Sor e Mauro Giuliani, se caracteriza pela influência da ópera; a segunda, conduzida pelo intérprete e compositor espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), evidencia a influência do repertório pianístico do segundo quartel do século XIX às duas primeiras décadas do século XX; a terceira, que ocorre em parte junto à segunda, é representada pelo intérprete espanhol Andrés Segovia (1893-1987) e sua ênfase na música barroca; e na última, atual, o violão já difundido amplia sua atuação a repertórios novos, transitando entre releituras da música popular a obras modernas e contemporâneas.

A fixação do processo de transcrição exclusivamente como redirecionamento instrumental ocorrerá, portanto, com o trabalho sistemático de Tárrega, cujo legado principal é o repertório pianístico espanhol de Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916), que permaneceram no repertório violonístico mundial. Tárrega apresenta uma meticulosa abordagem técnica do instrumento em suas composições e transcrições, sem, no entanto, elaborar um método específico de suas ideias, que represente sua escola. No que tange ao nosso trabalho, suas transcrições revelam uma escrita difícil, mas, também, denotam o alcance de sua imaginação no trato do repertório dos compositores espanhóis citados.

Os procedimentos normalmente utilizados em uma transcrição diferem-se consideravelmente dos vistos na análise de *Gran Solo* op. 14 de Fernando Sor. Os procedimentos delimitados em 1.1.1., “reapresentação variada de materiais” e “justaposição de materiais novos ou reorganização dos originais”, respectivamente, representam um enquadramento aproximativo para os ajustes que encontraremos. Os procedimentos de “redução ou extensão de materiais”, está associado, em geral, a transcrições livres ou arranjos, cujos conceitos e práticas se desviam de nossos objetivos de contextualização. Independentemente, por meio de um exemplo típico de transcrição, nosso foco é a inventividade nas soluções de adaptação da obra de outro instrumento ao violão, cuja relação com a revisão crítica em repertórios originais no século XX pode ser empiricamente apontada. Dois fatores principais, segundo nossas hipóteses de trabalho, se encontram de certa maneira atrelados: a continuidade da transcrição como recurso para novos repertórios no século XX, permanentemente em expansão; e o repertório produzido a partir de então por compositores não violonistas ligados a Andrés Segovia, que requer a intervenção do intérprete para torná-lo mais eficiente ao instrumento. A busca contínua pela ampliação do repertório, portanto, seria contemplada pelo mesmo senso crítico gradualmente incorporado ao intérprete violonista, a partir de então, cada vez mais habituado em lidar com adaptações e obras originais tecnicamente lacunares.

Analisaremos a seguir, portanto, duas transcrições de *Cádiz* da *Suíte Espanhola Op. 47* de Isaac Albéniz (1860 - 1909): a pioneira, de Francisco Tárrega e a do violonista inglês Julian Bream (*1933) extraída de sua gravação, uma vez que esta transcrição não foi editada. Oportunamente acrescentaremos trechos da transcrição do violonista cubano Manuel Barrueco (*1952), elucidativos e complementares nos embates entre uma suposta proposta de fidelidade e o exercício inventivo na transcrição.

A escolha desta peça dentre tantas do compositor espanhol deveu-se a três fatores: pertencer à maturidade artística de Francisco Tárrega, já que o manuscrito desta transcrição data de 1905, portanto, quatro anos antes de seu falecimento (RIUS, 2002, p.247); ser uma peça representativa do repertório violonístico, o que empiricamente nos permite presumir suas inúmeras soluções e adaptações como de conhecimento do meio violonístico; e a ligação com o gênero flamenco que, comum às obras de Albéniz, é concebido em *Cádiz* em meio a um aumento gradual de tensão até a instauração do momento mais intenso da obra, o que requer grande observação de suas sutilezas.

1.2.2. Análise Comparativa

Fontes utilizadas de *Cádiz*: Francisco Tárrega/ Bérben (1978); gravação de Julian Bream no CD “Music of Spain: Granados e Albéniz”, BMG Classics/ Vol. 25 (1993 [1982]); partitura pianística de Isidor Philipp/ International Music Company (1952); e Manuel Barrueco/ Belwin Mills (1981).

A publicação da partitura pianística traz o subtítulo “Saeta” que, de acordo com Israel Katz, é um gênero de devoção religiosa por excelência da Andaluzia (Espanha) e venerável constituinte do “Cante Hondo” (2001-2002, In: SADIE/ v.22, p.84)¹⁶. Dentre suas características ela “conota um profundo sentimento com o qual o cantor expressa seus mais íntimos pensamentos, enfatizando o lado trágico da vida” (TREND & KATZ, 2001-2002. In: SADIE/ v.5 p.42). Excepcionalmente a saeta prevê a participação do público, encorajando-o com o grito “olé”, relativo à transformação do termo arábico “Allah” que, por sua vez, aponta influência mourisca (*Ibidem*, p.43).

Estes dados acima podem sugerir uma compreensão inicial, em *Cádiz*, de uma gama extensa de intensidades entre as harmonias tonais iniciais em contextos amenos até o momento de maior tensão, baseada na cadência frígia “Lá, Sol, Fá, Mi” (KATZ, 2002, In: Sadie/ v. 8, p.923). Esta cadência típica dos “tocaes flamencos” normalmente sustenta as eufóricas escalas descendentes e os presumíveis “olés” em suas resoluções. *Cádiz* inicia-se com alternâncias entre Tônica e Dominante em dinâmica “p”, apresentando desde este momento, porém, uma alusão sutil à cadência frígia em função do sentido descendente, especificamente, nas tercinas no acompanhamento pianístico¹⁷:

Fig. 1.13: Isaac Albéniz, *Cádiz*, partitura original (comp. 1-2)

¹⁶ Os subtítulos variam conforme as publicações, a exemplo: *Serenata Española* em Tárrega; *Célebre Serenata Española* como título e *Cádiz* como subtítulo em Llobet e *Canción* como subtítulo em Barrueco.

¹⁷ Estas tercinas integram um contexto maior de figurações ternárias do gênero flamenco. No violão ela é também adotada nos rasgueios, podendo ser executadas com os dedos “i, m,a” em movimento de dentro para fora, com o uso dos músculos extensores da mão direita (BARCELÓ, 1995, p.72-3).

Um primeiro aspecto exclusivo da versão de Francisco Tárrega é a tonalidade de Ré maior, coincidentemente ou propositalmente adotada em vista de duas possibilidades, em separado ou conjuntamente: em função da tonalidade original da obra ao piano, Ré maior, portanto uma tonalidade próxima; e/ou associada ao momento histórico em que foi concebida esta transcrição, 1905, com o violão ainda provando suas potencialidades para reproduzir o repertório de outros instrumentos consagrados. Nesta tonalidade, como veremos em Tárrega, a tessitura do violão é amplamente explorada, do baixo Ré, da sexta corda solta (em scordatura), à nota Lá do décimo sétimo traste. Constatemos abaixo, com relação a este aspecto, a comodidade das versões de Julian Bream e Manuel Barrueco, ambas em Lá maior, em oposição à obrigatoriedade das pestanas na versão de Tárrega.

A versão de Bream sinaliza uma linha uniforme de baixos, com as mínimas marcando os inícios nos compassos 1-3, como na versão pianística. Observemos que a realização dos compassos 3-4 na quinta posição do instrumento de sua versão, com a melodia resultante na segunda corda é um procedimento análogo ao de Tárrega e sua opção por harmônicos. Ambos buscam variação na repetição do motivo. Barrueco, no entanto, adota as dinâmicas “p” e “pp” da partitura original, reproduzindo também os acordes preenchidos até a quarta corda, além de detalhes de acentos e articulação¹⁸.

F. Tárrega:

Fig. 1.14: Isaac Albéniz, *Cádiz*, transcrição de Francisco Tárrega (comp. 1-4)

J. Bream:

Fig. 1.15: Isaac Albéniz, *Cádiz*, transcrição de Julian Bream (comp. 1-4)

¹⁸ Esta publicação de Barrueco informa que “o estudante, professor ou concertista encontrarão nela transcrições fiéis das obras originais”, e que “as intenções originais destas foram integralmente mantidas” (ALBÉNIZ, 1981, Preface/ Ron Purcell).

M. Barrueco:

The image shows the first four measures of a musical score for M. Barrueco's version of 'Cádiz'. The music is written on a single treble clef staff in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'poco rit.'. The dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). The score includes fingerings (1-4) and accents (>) over the notes. The notes are: M1: G4, A4, B4, C5; M2: G4, A4, B4, C5; M3: G4, A4, B4, C5; M4: G4, A4, B4, C5.

Piano:

The image shows the first four measures of a piano accompaniment for 'Cádiz'. The music is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). The score includes fingerings (1-4) and accents (>) over the notes. The notes are: M1: G2, A2, B2, C3; M2: G2, A2, B2, C3; M3: G2, A2, B2, C3; M4: G2, A2, B2, C3.

Fig. 1.16: Isaac Albéniz, *Cádiz*, semelhanças entre a versão de Manuel Barrueco e o original (comp. 1-4)

Nos trechos abaixo transcritos podemos constatar, na versão de Tárrega, novamente a presença dos harmônicos nos compassos 5, 9 e 12 (seta 1), como um efeito local e a exploração de registros mais agudos do violão a partir do compasso 7, chegando à nota Sol do décimo quinto traste no compasso 12 (seta 4). Ainda no compasso 7, Tárrega dobra as notas Si e Ré da melodia (seta 2), impulsionando a melodia em seu sentido ascendente e encorpendo-a, provavelmente atento à melodia pianística em oitavas no trecho (Fig. 1.19). Observemos no compasso 8 a dificuldade de execução inerente à adaptação da peça, com a fusão de planos sonoros junto de uma ineficiente articulação induzida pela digitação proposta. Nesta, a nota Sol do acompanhamento precede a nota Lá da melodia na mesma segunda corda (seta 3).

Na versão de Bream temos a padronização dos acordes nos contratempos ao invés de harmônicos e a melodia no compasso em uma única linha, ao invés de notas em oitavas como na versão de Tárrega. A solução de Bream culmina na separação dos planos sonoros em diferentes cordas entre os mesmos nos compassos 7 e 8. As quintinas dos compassos 6 e 10 (seta 5) evocam o gênero flamenco, inerente à *Cádiz*, assemelhando-se a um rasgueio. Sua acomodação em cordas contíguas possibilita uma execução intensa, típica do gênero, exatamente como demonstra sua gravação¹⁹.

¹⁹ A figuração em quinta adotada por Bream é semelhante à encontrada em uma partitura atribuída a Severino García Fortea (? - 1931), cujos dados editoriais não pudemos levantar com exatidão. A versão de S. G. Fortea apresenta quatro fusas ascendentes, estando ausente a nota Dó# da segunda corda, o que impede uma execução em cordas contíguas. Domingo Prat em seu *Diccionario de guitarristas* (1934) sem precisar a data de nascimento fornece um verbete relativamente extenso sobre S. G. Fortea com ênfase à sua intensa amizade com Tárrega e a dedicação de sua “vida violonística por inteiro a transcrição” (*ibidem*, p.140). Prat destaca também a autoria de S. G. Fortea em mais de cinquenta transcrições de obras de Albéniz bem como sua intenção inicial em transcrever todo o repertório deste compositor.

F. Tárrega:

The score for Francisco Tárrega's transcription of 'Cádiz' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex melodic line with numerous triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chords for C7 and C#6 are marked. A 'harm. 7-1' marking is present. A first ending bracket spans measures 11 and 12, with a second ending marked '1. 2.' above it. Measure numbers 5, 6, 7, 8, and 12 are indicated below the staff. A '2ª. vez:' (second time) bracket covers measures 9, 10, 11, and 12.

Fig. 1.17: Isaac Albéniz, *Cádiz*, transcrição de Francisco Tárrega (comp. 5-12, ritornelos nossos)

J. Bream:

The score for Julian Bream's transcription of 'Cádiz' is written in treble clef with a key signature of two sharps. It includes a melodic line with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chords for C7 are marked. A 'i m a' marking is present. A first ending bracket spans measures 11 and 12, with a second ending marked '1. 2.' above it. Measure numbers 5, 6, 7, 8, and 12 are indicated below the staff. A '2ª. vez:' (second time) bracket covers measures 9, 10, 11, and 12.

Fig. 1.18: Isaac Albéniz, *Cádiz*, transcrição de Julian Bream (comp. 5-12, ritornelos nossos)

Piano:

The original piano score for 'Cádiz' is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats (Bb and Eb). The right hand features a melodic line with slurs and a first ending bracket over measures 11 and 12. The left hand features a complex accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include 'dolce' and 'p' (piano), and 'cresc.' (crescendo). Measure numbers 5, 6, 7, 8, 11, and 12 are indicated below the staff. A '2ª. vez:' (second time) bracket covers measures 9, 10, 11, and 12.

Fig. 1.19: Isaac Albéniz, *Cádiz*, partitura original (comp. 5-12, ritornelos nossos)

Na próxima frase em análise, podemos perceber na comparação entre as versões que Tárrega torna a escrita gradativamente mais densa, com planos sonoros próximos a partir do compasso 15 e uma textura densa e de difícil execução entre os compassos 17 e 19, com o baixo Mi sendo pressionado pelo dedo 2.

Bream em sua versão insere os baixos pianísticos dos compassos 14 e 15 (setas 1 e 2) e com isso separa e equilibra os planos sonoros novamente, facilitando a execução ao diminuir as mudanças de posição no instrumento. No compasso 17 e 19 sua proposição simplifica o contorno melódico com a supressão de notas e de consequentes mudanças de posição em tempo de colcheia (seta 3), ao mesmo tempo em que insere harmônicos (setas 4 e 5), alusivos aos baixos pedais do piano. A resolução da melodia Si-Dó# na mesma oitava (seta 6), tem sequencia na frase seguinte uma oitava abaixo (seta seta 8), por meio de um glissando (seta 7). Esta última solução chama-nos a atenção pela inventividade de

Bream ao conciliar a resolução da cadência Dominante-Tônica dos compassos 20-21 e fazer do $D\acute{o}\#$ agudo o início da frase subsequente, diferentemente do piano, atendendo ao caráter e dinâmica “f” do retorno da melodia inicial no compasso 21.

Da versão de Barrueco incluímos aqui dois momentos onde a manutenção da textura mais aproximada à partitura original proporciona um resultado questionável. No primeiro (seta 9), os baixos pedias Si assinalados não duram o que a notação indica. No segundo momento (seta 10), sua proposição de melodia em uma única oitava desde a retomada do tema no início do compasso 21, como na partitura original, leva à quebra abrupta do contorno anterior pela troca de oitavas.

F. Tárrega:

Fig. 1.20: Isaac Albéniz, *Cádiz*, transcrição de Francisco Tárrega (comp. 13-20)

J. Bream:

M. Barrueco:

Fig. 1.21: Isaac Albéniz, *Cádiz*, transcrições de Julian Bream (comp. 13-21) e Manuel Barrueco (comp. 17-18, 20-21)

Piano:

13 14 15 16

17 18 19 20 21

Fig. 1.22: Isaac Albéniz, *Cádiz*, partitura original (comp. 13-21)

Antes de prosseguirmos em nossas análises comparativas, sugerimos uma pequena reflexão: os três trechos da versão de Tárrega até agora analisados, sobretudo o último (Fig. 1.20), mesmo que pouco significativos frente ao trabalho extenso de transcrições deste autor, apontam a predominância do trato minucioso, quer seja pelas anotações abundantes de execução, ou pelas soluções engenhosas nas adaptações ao violão. É flagrante a exploração das potencialidades melódica, harmônica e polifônica do instrumento. Não podemos deixar de destacar, contudo, as dificuldades excessivas resultantes das densidades desequilibradas como as apontadas, intrínsecas, a nosso ver, à atividade precursora de Francisco Tárrega. Acrescentamos, a seguir, outro exemplo, proveniente dos compassos 54-56, cuja deficiência técnica de realização ao instrumento é ainda mais nítida. Sua execução não é de dificuldade intransponível, mas dificilmente a desenvoltura das tercinas do compasso 54 será alcançada nas tercinas do compasso 55, na quarta corda. No compasso 54, temos dedos 3 e 4 alterando-se em intervalo de semitom na décima posição do instrumento. Esta execução em registro agudo ocorre em região do braço do violão cujas casas são pequenas em relação à região das tercinas do compasso 55, na sexta posição. Neste segundo momento, além de casas maiores, o movimento alternante é proposto para os mesmos dedos 3 e 4 em intervalo de tom inteiro, mantendo-se ainda uma pestana na sexta posição²⁰:

²⁰ Este exemplo analisado, mesmo que somado aos exemplos semelhantes anteriores, leva-nos a um número ínfimo de inconsistências em relação à produção de Tárrega como um todo. No entanto, na perspectiva crítica de nosso trabalho, estas inconsistências são representativas de soluções inerentes a um processo crítico-dinâmico de revisão, no qual são aperfeiçoadas continuamente em novas abordagens.

F. Tárrega:

Fig. 1.23: Isaac Albéniz, *Cádiz*, transcrição de Francisco Tárrega e trecho original abaixo (comp. 54-56)

Para as próximas análises, apresentaremos as soluções pelos intérpretes abordados iniciando com as de Francisco Tárrega, mas seguido das de Manuel Barrueco e então, de Julian Bream, para melhor compreensão das densidades de texturas empregadas no contexto da obra. Este foco em texturas e sua relação com o contexto alinham-se a preocupação de Bream ao se escrever para o instrumento, na qual “textura e caráter de som são os itens mais importantes” (BREAM, 2003 [1957], p.2).

Na frase a seguir em análise, em momento ainda tonal da peça, transcrevemos separadamente o antecedente e consequente (compassos 29-36). Quanto aos aspectos gerais, primeiramente, no antecedente (compassos 29-32), a tessitura tem seu ponto mais agudo na versão de Tárrega com a nota Lá do décimo sétimo traste (compasso 30, seta 1), sendo rerepresentada em oitavas no compasso 32 (seta 2). Com esta variação, Tárrega sinaliza uma solução inventiva para a melodia original, cuja rerepresentação na partitura pianística é diferenciada apenas pela execução em arpejos. Barrueco mantém a repetição melódica integral com o dobramento em oitavas das duas últimas colcheias e inserção dos baixos Sol da terceira corda solta, relativos aos acordes do piano (setas 4 e 6). Bream, na mesma linha de Tárrega, intensifica o contraste na rerepresentação do motivo (seta 10).

Notemos a manutenção das tercinas nos compassos 30 e 32 por Bream e Barrueco, ausentes na versão de Tárrega. Temos uma solução idiomática em Barrueco ao somente finalizar estas tercinas com a nota correspondente do contorno melódico original (setas 3 e 5). A solução de Bream busca o contorno original integral das três notas das tercinas, por meio de digitações que as mantêm na quarta corda (setas 7 e 9).

Quanto à densidade nas texturas, as versões de Tárrega e Barrueco tendem a mantê-la, como na partitura pianística. Como já vimos em parte, Tárrega suprime as tercinas dos compassos 30 e 32, mas mantém os baixos junto da melodia em cada tempo destes, enquanto Barrueco mantém as tercinas em contornos idiomáticos, passando pela melodia em uma só corda no segundo tempo e oitavada-a no terceiro junto aos baixos Sol. Bream, diferentemente, promove uma perda sutil de densidade no primeiro membro, compassos 29 e 30, abrاندando sua chegada ao registro agudo com a nota Ré, isolada (seta 8). No segundo membro, compasso 32, a melodia apresenta-se em uma nota no segundo tempo, Si, que induzirá o glissando ao pico da tessitura. O desfecho, porém, em acorde denso conduz a harmonia à resolução da tensão criada (seta 10). A busca de Bream aponta os aspectos da partitura original, mas também o gênero flamenco pela leveza proporcionada nos registros agudos apontados, em oposição às ênfases nos registros graves das escalas em modo frígio quando de suas conclusões, conforme contextualizamos no início de nosso texto (p.23).

Antecedente:

F. Tárrega:

M. Barrueco:

J. Bream:

Fig. 1.24: Isaac Albéniz, *Cádiz*, antecedente de frase transcrito por Francisco Tárrega, Manuel Barrueco e Julian Bream (comp. 29-32)

Piano:

29 30 31 32

Fig. 1.25: Isaac Albéniz, *Cádiz*, partitura original (comp. 29-32)

No membro conseqüente transcrito a seguir, compassos 33 a 36, a diferença entre as relações de densidades nas texturas ascendentes ou descendentes do trecho e o gênero flamenco é ainda mais nítida entre os autores abordados. Tárrega mantém a densidade geral ao adotar oitavas paralelas na melodia, nos compassos 34 e 35 (seta 2), distinguindo-se do piano ao fazer o violão cantar com a mesma intensidade no fragmento ascendente. Barrueco realiza discreta diminuição na densidade com acordes descendentes de duas e três notas no compasso 34 (seta 3), para melodia em uma só corda no compasso 35. Em Bream o contraste é intenso, com quatro notas constantes nos acordes descendentes do compasso 34 (seta 5), e melodia também em uma corda no compasso 35 (seta 6)²¹.

A influência do flamenco é, portanto, evidente em Bream, que intensifica com clareza a densidade da melodia descendente, amenizando-a repentinamente em sentido ascendente. Em sua versão, ao final do compasso 33, temos o momento da inversão dos sentidos da melodia, com o baixo Mi em harmônico oitavado somado ao acorde de função (D)S – em Lá maior – e a nota Si# posicionado como melodia (oitava acima da partitura pianística), para a resolução no compasso 34 (seta 4). Tárrega procede de modo semelhante, acrescentando o baixo Ré – fundamental da Tônica em Ré maior de sua versão – na resolução do compasso 35 (seta 1). A versão de Bream sem o baixo equivalente de Tárrega torna homogêneo o sentido descendente de seus acordes de quatro notas (seta 5). Bream fornece-nos, portanto, um modelo simples e intrigante de solução, cujas proposições não parecem propriamente livres ou suscitadas somente pela partitura do piano, mas embasadas também do contexto maior do gênero na obra.

²¹ Esta textura de acordes uniformes e contraste evidente entre sentidos ascendentes ou descendentes nos remete à versão atribuída a Severino Garcia Fortea – à qual já nos referimos em nota de rodapé – com suas três notas constantes nos acordes descendentes seguidos de melodia em uma corda.

Consequente:

F. Tárrega:

M. Barrueco:

J. Bream:

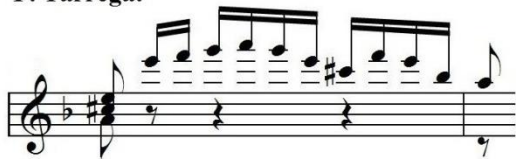
Fig. 1.26: Isaac Albéniz, *Cádiz*, consequente de frase transcrito por Francisco Tárrega, Manuel Barrueco e Julian Bream (comp. 33-36)

Piano:

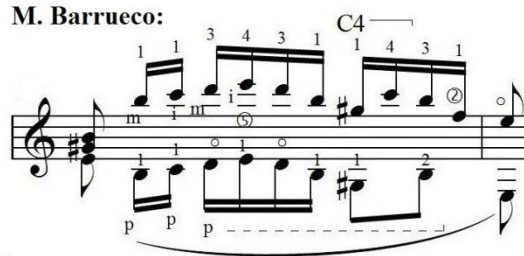
Fig. 1.27: Isaac Albéniz, *Cádiz*, partitura original (comp. 33-36)

Em nossa última análise a seguir, novamente dividida em dois grupos de partituras, temos o momento de maior tensão da obra. Os compassos 66-72 apresentam a exploração do modo frígio por Albéniz, através de escalas descendentes típicas do gênero flamenco. Observemos primeiramente, no compasso 66, a textura das versões de Tárrega e Bream com escalas em uma linha melódica simples, em oposição às escalas dobradas da versão de Barrueco, alinhada musicalmente com a partitura do piano, à direita:

F. Tárrega:



M. Barrueco:



comp. 66

J. Bream:

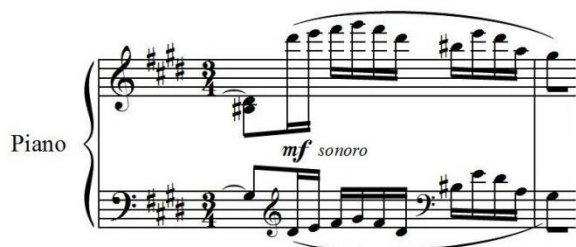
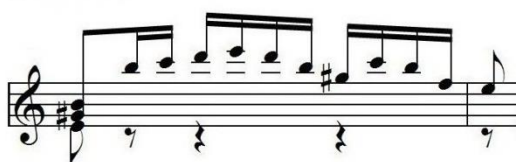


Fig. 1.28: Isaac Albéniz, *Cádiz*, transcrições de Francisco Tárrega, Manuel Barrueco e Julian Bream, e o original pianístico à direita, abaixo (comp. 66)

Este material acima é reapresentado no compasso 68. A partir do compasso 69, temos o desfecho com a escala descendente e a cadência na Dominante. Constatemos na próxima figura que as escalas conservam a oitava do contorno transcrito pelos violonistas conforme exemplo acima (Fig. 1.28), exceto no caso de Barrueco, que adota a oitava intermediária entre as duas de sua versão. No compasso 71 as três versões enfatizam a resolução no registro grave, inclusive em relação à partitura do piano, cuja escala do pentagrama inferior conduz o discurso à Dominante com ênfase no registro grave somente na colcheia do primeiro tempo (seta 5).

Tárrega transcreve o conteúdo do pentagrama superior da partitura pianística repetindo o baixo fundamental da Dominante nos segundo e terceiro tempos fortes (setas 1 e 2). Barrueco é quase literal, marcando o primeiro tempo com a fundamental da Dominante e alternando os acordes seguintes próximos à linha melódica (seta 3). Bream, diferentemente, altera a linha melódica original, substituindo as notas Ré, Mi, Fá das tercinas das partes fracas dos tempos pelas notas Lá, Si, Lá, (seta 4), as quais por sua vez alternam-se com as notas Mi, Fá, Mi relativas às notas originais das tercinas dos segundo e terceiros tempos, que permanecem então transcritas na quarta corda. Sua intervenção prioriza novamente o gênero flamenco ao propor alterações na linha melódica que estendem a reverberação do registro grave do instrumento, conciliando suas características com a ênfase dada à resolução também grave da escala frígia descendente.

F. Tárrega:

M. Barrueco:

J. Bream:

Fig. 1.29: Isaac Albéniz, *Cádiz*, transcrições de Francisco Tárrega, Manuel Barrueco e Julian Bream (comp. 69-72)

Piano:

Fig. 1.30: Isaac Albéniz, *Cádiz*, partitura original (comp. 69-72)

Como conclusão parcial das análises de transcrições representativas de *Cádiz* de Isaac Albéniz apresentadas, como já deixamos entrever, consideramo-las como parte de um processo histórico cujo refazer crítico em cada nova abordagem traz sempre novas soluções na tentativa de aperfeiçoar um determinado resultado musical. Nesse processo é natural que tenhamos soluções reformuladas como as observadas em relação à versão pioneira de Francisco Tárrega. À parte disto, procuramos demonstrar diferentes soluções de tratamento das texturas pelos autores abordados – procedimento típico em revisões de obras originais para violão do século XX – e, principalmente, ressaltar a inventividade como recurso instrumental e expressivo na versão de Julian Bream. Vejamos a seguir, revisões no repertório original do instrumento pelos intérpretes violonistas do século XX, algumas também consideravelmente inventivas.

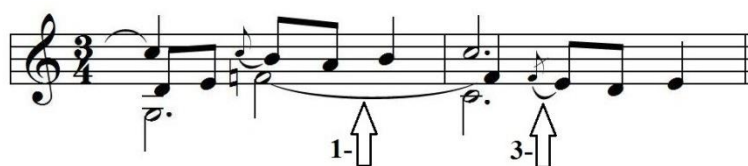
1.3. SÉCULO XX: ESTUDO DE INTERVENÇÕES REPRESENTATIVAS EM DOIS GRUPOS BÁSICOS

1.3.1. Partituras originárias de compositores violonistas

Grande parte das intervenções realizadas por violonistas do século XX em partituras originais de autores do passado, intérpretes-compositores, ocorre de modo semelhante ao que veremos nos cinco exemplos representativos adiante, onde temos uma prevalência da ideia musical, uma vez que seus autores dominavam seus instrumentos com desenvoltura.

No trecho do *Estudio op.6 n. 8* em Dó maior de Fernando Sor (1778-1839) que transcrevemos abaixo, revisado por Abel Carlevaro (1916- 2001) para o álbum *Técnica Aplicada - Volumen I*, o rendimento sonoro da partitura é revisto independentemente de qualquer ideal didático. Carlevaro evidencia no texto inicial de sua publicação o aspecto inventivo nas resoluções de “muitos problemas ‘digito-mecânicos’ a um nível de criação musical”, e reforça que “abrir um caminho novo não é nada fácil, assim também como projetar no futuro uma ideia nova” (1985, Prólogo), deixando claro seu pensamento. Suas alterações são três ao final deste estudo: supressão da ligadura de valor que une as duas notas Fá da voz intermediária nos dois compassos (seta 1); acréscimo da nota Sol no primeiro tempo do compasso 39 (seta 2); e supressão da apojetura sobre a nota Mi no mesmo compasso (seta 3):

F. Sor (original):



A. Carlevaro (versão impressa):

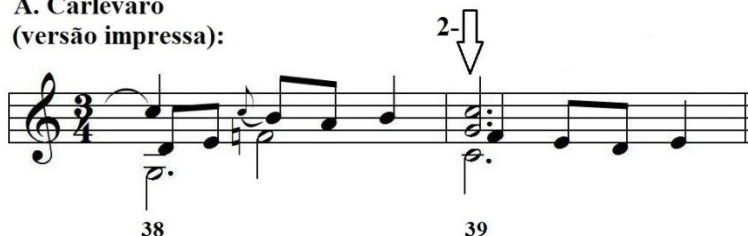


Fig. 1.31: Fernando Sor, *Estudio op. 6 n. 8* em Dó maior, partitura original e versão impressa de Abel Carlevaro (comp. 38-39)

De posse de argumentos provenientes da linguagem musical do período clássico e de seu conhecimento violonístico, o autor em sua análise alega “se aproximar ainda mais à ideia musical de Sor” ao repetir a nota Fá no compasso 36 (1985, p.9), pois a mesma tocada somente no compasso anterior, como no original, não teria sua reverberação mantida para caracterizar o ritardo harmônico na resolução à Tônica. Com o acréscimo da nota Sol, Carlevaro reforça esta dissonância no início do compasso 39, proporcionando um intervalo audível de segunda maior entre a nota acrescentada e a dissonância Fá, tocadas então simultaneamente. Estas duas alterações por sua vez dispensariam o uso da apojatura empregada por Sor no segundo tempo do compasso 36, cuja função seria, de acordo com Carlevaro, apenas recuperar a nota Fá que na escrita original, já se teria perdido. Portanto, para Carlevaro estas três alterações propiciam uma projeção clara das dissonâncias e consonâncias desta cadência final.

Outra possibilidade comum em intervenções nestes repertórios parece-nos ser a busca de variedade nas repetições literais. O exemplo abaixo ilustra um ajuste típico de Julian Bream no primeiro movimento da *Sonata op. 15* de Mauro Giuliani, ao alterar a cadência que antecede a retransição para a Recapitulação em Dó Maior, no Desenvolvimento, conforme sua gravação (BMG Classics 1993 [1959-83]). Sua intervenção propõe a condução da primeira parte da cadência à Dominante em Lá menor, compasso 126, por meio de baixos oitava acima do original (seta 1) e nota Ré ao invés de Ré# (seta 2). Este ajuste permite um aumento gradual da tensão harmônica no trecho, com a Subdominante ao invés da subentendida $DD^{5<}$ que, no compasso seguinte, é reforçada com o acréscimo da nota Lá (seta 3), junto dos baixos e melodia originais.

M. Giuliani (original):

J. Bream (gravação):

Fig. 1.32: Mauro Giuliani, *Sonata op. 15* - 1º Mov., partitura original e gravação de Julian Bream (comp. 126-129)

O terceiro exemplo de ajuste em partituras originais que apresentaremos a seguir é o obtido a partir da observância de padrões musicais recorrentes em uma obra para averiguação de suas relações com outros momentos da mesma partitura, típica da construção de uma interpretação ou mesmo de uma revisão crítica. O próximo ajuste foi extraído da gravação de *Capricho Árabe* de Francisco Tárrega por Agustin Barrios (1885-1944), realizada entre 1922 e 1924 (Chanterelle Historical Recordings). Nesta gravação, Barrios realiza diversas intervenções das quais a selecionada – talvez intuitiva – ajusta a colcheia dissonante da melodia (sobre a Tônica em Ré maior), em semínima, seguindo o padrão do início da mesma frase, comum a toda a peça. Este ajuste proporciona também maior ênfase na dissonância, tornando-a talvez mais expressiva em função de resolução não precipitada na nota Lá, em seguida. Vejamos:

F. Tárrega (original):

(A. Barrios (gravação):
resolução no padrão melódico →

45 53 46 54

Fig. 1.33: Francisco Tárrega, *Capricho Árabe*, partitura original e gravação de Agustin Barrios (comp. 45-46, 53-54)

A alteração de algum aspecto da partitura que reconfigure a obra como um todo é também representativo. Nos casos onde a ideia musical alinha-se satisfatoriamente ao ajuste realizado, a percepção da execução alterada é amenizada ou até imperceptível. É o que ocorre em *El Abejorro* de Emilio Pujol (1886-1980), conforme exemplo abaixo, cuja fórmula de arpejos em fusas e em andamento *Vivace* é substituída por semicolcheias em sextinas na gravação de Narciso Yepes (1927-1997), lançada em 1992 (Grammophon). A conhecida agilidade de Yepes ao violão nos remete à ideia de que sua proposição tenha sido originada a partir de uma necessidade musical somente, embora a execução se torne nitidamente fácil com seu ajuste. Sua proposição de arpejo simplifica o original ao suprimir a reincidência do dedo indicador após dedos indicador e médio nos grupos originais de três fusas Lá#, Si, Lá, no início da obra. Seu arpejo, portanto, apenas alterna os dedos indicador e médio nas notas Lá#, Si, entre baixos em colcheias.

E. Pujol (original):

Vivace

N. Yepes (gravação):

Fig. 1.34: Emilio Pujol, *El Abejorro*, partitura original e gravação de Narciso Yepes (comp. 1-3)

Para finalizar esta breve apresentação de ajustes representativos em partituras de compositores violonistas, vejamos um exemplo que nos remete ao anterior de Agustín Barrios e sua observância do padrão musical recorrente, mas neste caso com acréscimo de compassos. Carlos Barbosa-Lima em sua gravação de *Junto a tu Corazón* de Agustín Barrios (1995), duplica a seção “D” de dezesseis compassos originais para trinta e dois compassos, com a melodia reapresentada oitava abaixo “para dar variedade”, segundo suas próprias palavras²². Sua proposição aproxima as medidas das seções A, B, A’, C, D, C’, B, A da obra, predominantemente com trinta e dois compassos²³.

A. Barrios (original):

Andante

(breve)

C2 C2 C2

C. Barbosa-Lima (gravação):

[trecho equivalente oitava abaixo antes da melodia original, ambos com 16 compassos]

Fig. 1.35: Agustín Barrios, *Junto a tu corazón*, partitura original e gravação de Carlos-Barbosa Lima (comp. 118-122)

²² Como nos informou o concertista após seu recital em 24/04/2013, em Ribeirão Preto.

²³ As seções A’ e C’ têm dezesseis e dezenove compassos, respectivamente, na partitura original. Carlos Barbosa-Lima reapresenta a seção A ao invés de A’, duplicando também para trinta e dois compassos a medida desta primeira parte em sua primeira recapitulação.

1.3.2. Partituras originárias de compositores não violonistas

A atuação de Andrés Segovia no início do Século XX promoveu uma mudança profunda no repertório violonístico, com a figura do intérprete-compositor cedendo lugar ao compositor não violonista e o intérprete especialista. A história do instrumento demonstra a associação das figuras de ambos na produção predominante do repertório original para o instrumento a partir de então (Gloeden, 1996, p.91). O processo de revisão crítica passará a ser, então, um trabalho previsível e necessário pelo qual Segovia, o pioneiro, adequará o repertório ao funcionamento técnico do violão.

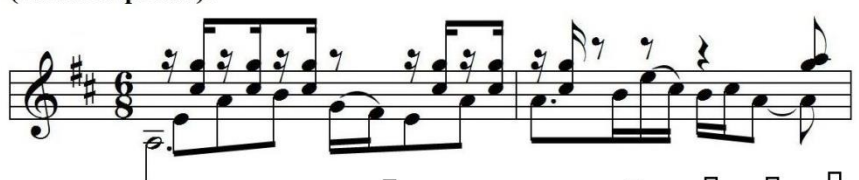
Uma das características principais da arte de Andrés Segovia é sem dúvida sua sonoridade, fato por ele declarado e de conhecimento do meio violonístico, sendo esta a causa do fascínio que este violonista exerce sobre quem o ouve pela primeira vez, segundo Gloeden (*ibidem*, p.85). Numerosos exemplos da aplicabilidade desta habilidade de Segovia podem ser detectados em suas interpretações, transcrições e revisões de obras dos compositores a ele ligados. Sua busca por um melodismo claro é nítida, com o qual projeta momentos de destaque evidente e também outros de pouca importância, por vezes evidenciando-os inusitadamente. Somente para ilustrar, vejamos um ajuste secundário extraído da gravação de Segovia (Grammophon 1991 [1952-69]), do Desenvolvimento do primeiro movimento da *Sonata op. 15* de Mauro Giuliani, cujos contrapontos dos compassos 96 e 108 são substituídos por fragmentos melódicos simples:

The image displays a musical score for Mauro Giuliani's *Sonata op. 15*, 1st movement. It compares the original manuscript (top) with Andrés Segovia's recording (bottom). The score is in 4/4 time and G major. The original manuscript shows measures 95-97 and 107-109, featuring complex contrapuntal textures with multiple voices and ornaments. Segovia's recording simplifies these textures into single melodic lines with ornaments, making them more accessible. Labels include 'M. Giuliani (original:)' and 'A. Segovia (gravação:)'.

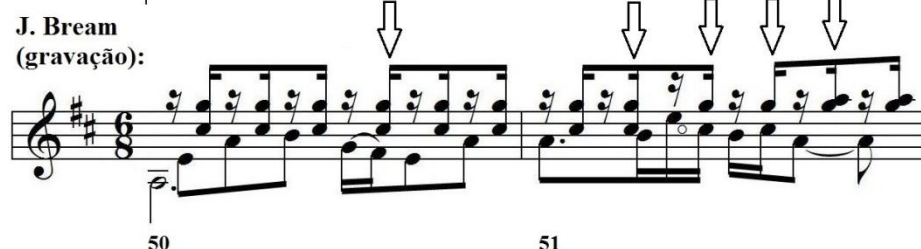
Fig. 1.36: Mauro Giuliani, *Sonata op. 15* - 1º Mov., partitura original e gravação de Andrés Segovia (comp. 95-97, 107-109)

Na transcrição de *Mallorca* op. 202 de Isaac Albéniz por Segovia é flagrante sua intenção em prover oportunidades para se expressar em melodias desacompanhadas²⁴. Na comparação abaixo temos a versão gravada de Julian Bream (BMG Classics 1993 [1982]), com setas indicando os acordes suprimidos por Segovia, presentes na partitura pianística:

A. Segovia
(versão impressa):



J. Bream
(gravação):



A. Segovia
(versão impressa):



J. Bream
(gravação):

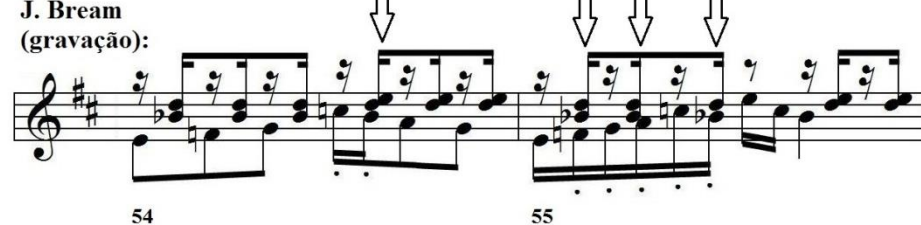


Fig. 1.37: Isaac Albéniz, *Mallorca* op. 202, versão impressa de Andrés Segovia e gravação de Julian Bream (comp. 50-51, 54-55)

Piano:

a tempo



cantando dolce

rit.

Fig. 1.38: Isaac Albéniz, *Mallorca* op. 202, partitura original (comp. 50-51, 54-55)

²⁴ Eventuais discrepâncias entre versões impressas e gravadas por Andrés Segovia representam, em parte, outra manifestação do próprio exercício crítico de que tratamos. Entretanto, não nos aprofundaremos nesta questão por entendê-la demasiadamente específica em vista de nossos objetivos gerais de contextualização dos procedimentos de revisão crítica.

Apresentaremos adiante, um confronto entre a partitura de *Canario* da *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo (1901-1999), publicada pela Guitar Review nº 25 em Fevereiro de 1961, e a versão de Andrés Segovia (a quem a obra foi dedicada), publicada pela Schott em 1964. Veremos alguns procedimentos típicos da abordagem de Segovia em uma partitura representativa das originárias de compositores não violonistas (como é o caso de Joaquín Rodrigo), à exceção de ajustes métricos ausentes nesta revisão²⁵. Podemos entender a versão da Guitar Review aqui como original, pelo fato de não ter sofrido a interferência de Segovia. Notemos inicialmente que a melodia principal da obra foi concebida uma oitava acima em relação à versão de Segovia. A execução desconfortável foi solucionada com a execução nas primeiras posições do violão, tal como conhecemos:

J. Rogrigo (original):

Fig. 1.39: Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre-Canario*, partitura original (comp. 1-8)

A. Segovia (versão impressa):

Fig. 1.40: Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre-Canario*, versão impressa de Andrés Segovia (comp. 1-8)

²⁵ Referimo-nos a eventuais supressões e acréscimos de compassos por Segovia em suas revisões, e não à inclusão posterior da Cadenza solista em *Canário*, conforme atesta a versão sem a mesma da revista Guitar Review, utilizada na presente análise junto da versão Schott.

Nos dois fragmentos comparados a seguir, podemos observar a ênfase do tratamento melódico por Andrés Segovia ao diminuir a densidade das texturas melódicas originais para uma linha melódica simples e melodia acompanhada por acordes, respectivamente.

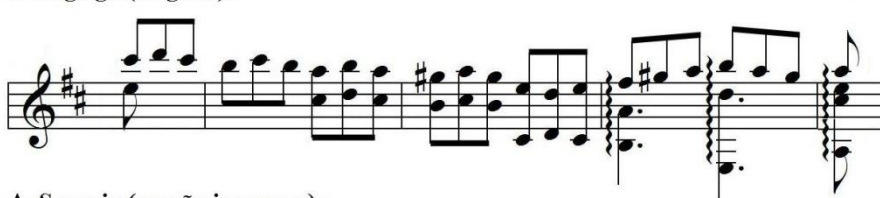
J. Rogrigo (original):



A. Segovia (versão impressa):



J. Rogrigo (original):



A. Segovia (versão impressa):

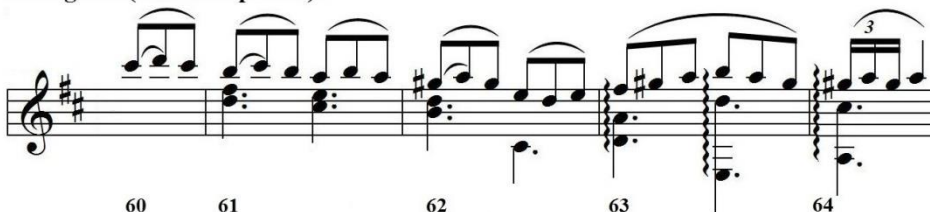


Fig. 1.41: Joaquín Rodrigo, *Fantasia para um gentleman-Canario*, fragmentos da partitura original e da versão impressa de Andrés Segovia (comp. 42-46, 60-64)

A mesma ênfase melódica está presente também no exemplo a seguir, com a supressão das notas mais graves dos tempos fortes dos grupos de colcheia, resultando uma linha melódica conduzida em uma corda. Notemos também a manutenção dos baixos pedais ausentes entre os compassos 22 e 25 da partitura original. O aspecto principal deste ajuste, no entanto, é a solução musical inventiva pelo aproveitamento oportuno da frase em três oitavas na versão de Segovia, ao invés de uma oitava como na partitura original. Com este ajuste, portanto, a repetição do fragmento dá lugar a uma melodia ascendente contínua, pertinente por sua vez com o ajuste de oitava inicial da obra e a exploração ampla da tessitura no violão a partir de seu registro inicialmente grave.

J. Rodrigo (original):



A. Segovia (versão impressa):

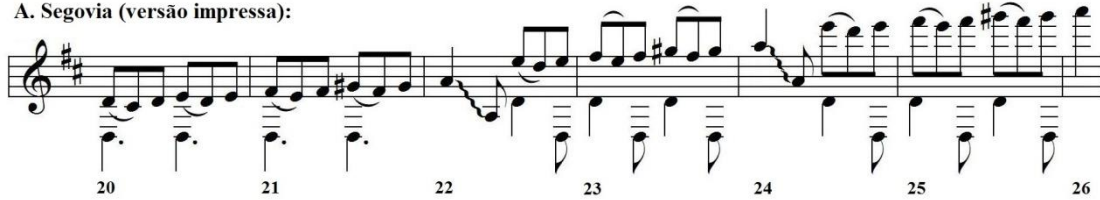


Fig. 1.42: Joaquín Rodrigo, *Fantasia para um gentilhombre-Canario* e versão impressa de Andrés Segovia (comp. 20-26)

No próximo trecho comparado, Segovia facilita a execução das semicolcheias originalmente concebidas em notas repetidas e entremeadas por ligados descendentes. Notemos a execução desconfortável em função do registro agudo nos compassos 92-93 da partitura original. A proposição de Segovia alia ajuste técnico e inventividade musical, neste caso, adicionando não apenas variedade com o tratamento em três oitavas distintas, mas compensando, com elas, o interesse da frase, ao proporcionar uma curva gradualmente definida – grave-agudo-grave – de exploração de tessitura ao longo das reincidências do motivo.

J. Rodrigo (original):



A. Segovia (versão impressa):

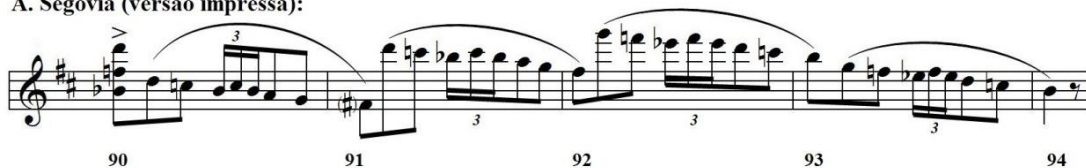


Fig. 1.43: Joaquín Rodrigo, *Fantasia para um gentilhombre-Canario* e versão impressa de Andrés Segovia (comp. 90-95)

A próxima intervenção de Segovia substitui a figuração original de escalas predominantes por uma textura completamente distinta, composta por arpejos descendentes deslizantes de um dedo sobre as cordas do violão.

J. Rodrigo (original):

The image shows the original musical score for measures 47-54. It consists of two staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and 6/8 time. The notation features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, often grouped under slurs. Measure numbers 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, and 54 are printed below the notes.

A. Segovia (versão impressa):

The image shows Andrés Segovia's printed version of the same musical passage. It uses the same notation as the original but includes several editorial changes. Notably, the first notes of measures 47 and 51 are marked with a sharp sign (#) above them, indicating a change from G natural to G sharp. The overall structure and notation are otherwise identical to the original score.

Fig. 1.44: Joaquín Rodrigo, *Fantasia para um gentilhombre-Canario* e versão impressa de Andrés Segovia (comp. 47-54)

Com a adoção deste recurso do violão, Segovia enfatiza os tempos fortes do tema principal pela orquestra de maneira que as escalas originais jamais poderiam fazê-lo, tornando este acompanhamento uma sonoridade presente. Notemos também que Segovia adota a nota Sol# ao invés de Sol nos compassos 47 e 51 (primeiros tempos), colocando-a em relação intervalar de sétima maior com a nota Sol do fagote. Esta característica é recorrente na escrita de Joaquín Rodrigo e apresenta-se também entre a flauta e o oboé neste mesmo trecho, conforme a figura a seguir. As cadências resultantes destes ajustes de nota simulam o encadeamento DD, D, T em Ré maior, junto dos baixos soltos do violão, ao invés da cadência predominante S, D, T de *Canario* e especificamente deste trecho da partitura original. Em outras palavras é o acorde de Mi maior com 7^a maior junto a pedais que inicia a cadencia, ao invés do acorde de Sol maior. Portanto, trata-se novamente de um ajuste inventivo que concilia questões técnicas e musicais entre o instrumento e a obra.

Fig. 1.45: Joaquín Rodrigo, *Fantasia para um gentilhombre-Canario*, partitura orquestral (comp. 46-48)

A partitura original pela revista *Guitar Review* não traz a conhecida Cadenza deste último movimento, conforme antecipamos em nota de rodapé. A julgar pelos arpejos descendentes deslizantes presentes na versão de Segovia, figura 1.44, e os arpejos presentes na Cadenza – tecnicamente iguais – trata-se de uma co-autoria do violonista espanhol, ou como podemos também considerar, um acréscimo à obra decorrente da influência de Segovia sobre o compositor.

Veamos a seguir, no Capítulo 2, uma abordagem crítica a partir de fontes primárias do *Concerto para violão e Orquestra* de Francisco Mignone, com foco na interpretação das informações musicais reunidas em torno da obra. Esta próxima análise é decisiva para a obtenção de uma partitura desprovida de equívocos na medida do possível, bem como para a formulação de soluções de escrita que facilitem sua leitura, sem alterar o resultado musical. A partir das reflexões realizadas no Capítulo 1 e da partitura obtida no Capítulo 2, faremos a análise da versão de Sérgio Abreu, no Capítulo 3, com eventuais supressões e acréscimos de nossa parte. É neste momento que constataremos proposições similares às analisadas neste capítulo que agora se encerra.

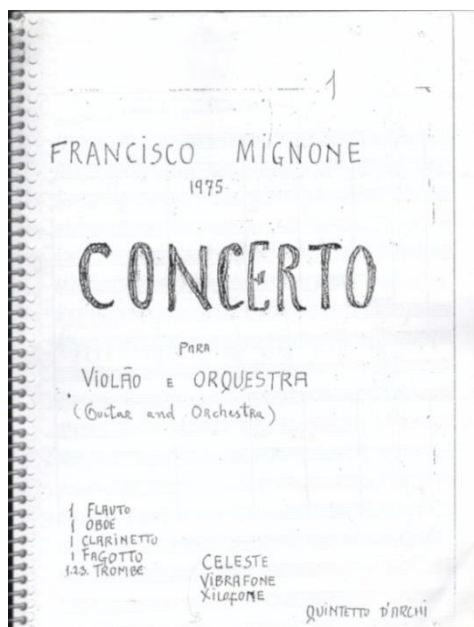
2. CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE FRANCISCO MIGNONE

2.1. CONFRONTO DE FONTES PRIMÁRIAS

2.1.1. Apresentação das Fontes

As fontes relativas ao *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone estudadas em nosso trabalho são três: o manuscrito orquestral de 1975, denominado a partir deste momento como Fonte A; a edição da Academia Brasileira de Música (ABM), editada em 2005, a qual chamaremos Fonte B; e a redução para violão e piano editada pela RIOARTE, 1975, que nomearemos Fonte C²⁶.

A Fonte A traz na capa ao alto o nome do compositor junto da data, do título em letras maiúsculas e indicação de instrumento solista e orquestra em português e inglês. Abaixo segue a instrumentação da obra em italiano. Este manuscrito apresenta cinquenta e sete (57), quinze (15) e vinte e cinco (25) páginas de partitura relativa aos três movimentos da obra, respectivamente, numeradas na sequência, sem interrupção.

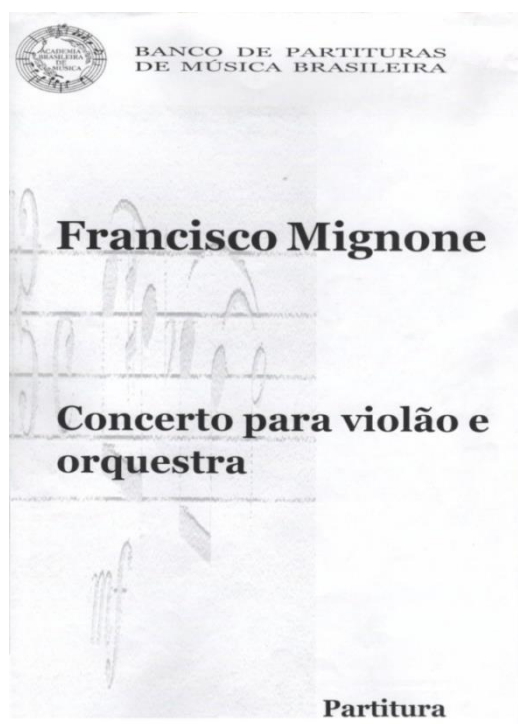


Capa do manuscrito orquestral – Fonte A

²⁶ Conforme antecipamos na Introdução, não pudemos localizar o manuscrito desta redução pianística do *Concerto*. Seu código nos arquivos de obras raras da Biblioteca Nacional, M785.1676 M-I-1 (microfilme), traz em seu lugar uma cópia da redução publicada pela RIOARTE em 1975. Outros dois códigos de localização, M785.1676 M-I-1^a e MS M-IV-73, referem-se a uma cópia deste material e ao manuscrito da copista Ermelinda Couto, respectivamente, da edição RIOARTE, em papel vegetal e nanquim (doado ao acervo por Maria Josephina Mignone). A localização G-I-180 indica corretamente uma cópia do manuscrito orquestral, em microfilme.

O manuscrito, Fonte A, constitui nossa diretriz, para a qual a apreciação das demais fontes contribui na averiguação de seus detalhes de escrita, orquestração, notação e intenções musicais, além de nos auxiliar na identificação de trechos ilegíveis ou apagados da partitura²⁷.

A Fonte B apresenta capa, contracapa e uma terceira página com pequeno resumo biográfico do compositor em português e inglês. Apresenta quarenta e uma (41), dez (10) e vinte e cinco (25) páginas para os três respectivos movimentos.



Capa do concerto (ABM) – Fonte B

Esta fonte busca retratar o manuscrito, porém, com diversos pequenos equívocos de notação em vários instrumentos, como veremos, sendo que poucos são perceptíveis a um exame superficial. Sua função principal em nosso trabalho é o de suporte ao entendimento das informações da Fonte A visando a elaboração de nossa versão. Por se tratar de uma partitura orquestral, portanto, com a instrumentação original da obra (análoga ao manuscrito) e, por estar em circulação, vislumbramos a importância de elencar seus equívocos à parte.

²⁷ A visualização em equipamento apropriado do manuscrito orquestral em microfilme fornecido pela DINF/ Biblioteca Nacional (RJ), foi decisiva para detalhes da partitura que passaram despercebidos na Fonte B, bem como outros averiguados, conforme apontaremos nas análises.

A Fonte C traz capa, contracapa, e apresenta dezessete (17), cinco (5) e dez (10) páginas para os três movimentos.



Capa do concerto, redução para violão e piano (RIOARTE) – Fonte C

Esta fonte, já esgotada (fora de circulação), constitui-se um material intrigante. Preparada pelo próprio compositor, apresenta, por um lado, inúmeros equívocos de notação de fácil identificação, mas contém também alterações de notas que fazem sentido como uma revisão da Fonte A propriamente. Com estes ajustes de nota pudemos verificar melodias e harmonias na orquestra, no violão e na relação entre ambos.

Além de algumas soluções simplificadas de escrita, esta fonte apresenta também informações de andamento e caráter que detalham as da Fonte A e outras relativas a andamentos mais baixos, pulso sutilmente flexível e fragmentado, sobretudo no primeiro movimento. A adoção ou não destas informações baseou-se em nossa análise estrutural sintetizada nas tabelas que antecedem nossa partitura crítica, junto às nossas considerações finais. No primeiro movimento especificamente, a ausência de uma modulação comparável em extensão e importância à tonalidade de Mi menor reforça nossa opção pelos andamentos pouco mais fluentes da Fonte A, a fim de evitarmos monotonia. No segundo movimento, as discrepâncias diminuem e a tendência a andamentos lentos se alinha à expressividade local e ao contraste deste em relação ao primeiro movimento. No terceiro este aspecto não é significativo.

À parte das análises comparativas, salientamos em notas de rodapé alguns dados exclusivos da Fonte C constatados na gravação de estreia deste *Concerto* em 1977, que contou com a presença do compositor, como nos informa Maria Josephina Mignone.

2.1.2. Critérios de Análise

Nosso confronto a partir das fontes primárias acima apresentadas buscou alinhar-se ao conceito geral de James Grier, que prevê, nesta tarefa, uma atividade de interpretação na qual o editor assume o papel de mediador para “transmitir o texto que melhor representa as evidências históricas das fontes” (1996, p.156).

Em nossas análises nos propusemos não somente a interpretar as partituras em seus embates de informações, mas, também, à medida que as fontes tornavam-se familiares, encontrar alternativas de notação que facilitassem o resultado musical da obra. O primeiro movimento gerou o maior número de proposições de nossa parte. São muitas as alternâncias de compassos e figurações em fusas decorrentes das variações do primeiro tema. A escrita é desnecessariamente complexa, praticamente um entrave a uma leitura dinâmica por orquestras profissionais com grande fluxo de obras. Nos segundo e terceiro movimentos predominam os ajustes pontuais.

Esta maneira de proceder, conciliando a mensagem da obra com a notação, coincide também com o pensamento de Grier, sintetizado na ideia de que o dever do editor em relação à edição é buscar a “fidelidade à substância da música e a fácil compreensão em seu uso” (*ididem*). O autor, em relação à prática editorial acredita tratar-se de uma “oportunidade de revisar e/ou corrigir as novas partituras de acordo com a investigação crítica das fontes das quais se dispõe” (*ibidem*, p.148), apontando a intervenção pessoal como procedimento intrínseco²⁸.

²⁸ Não podemos deixar de mencionar a orientação de caráter crítico que tivemos em nosso doutorado em favor destas condutas e também um apontamento de nosso biografado Sérgio Abreu na mesma direção, ambos importantes para o reforço de nossa postura na revisão da escrita orquestral. Em dado momento de nosso trabalho, ao visualizar uma aglutinação de compassos por parte de nosso orientador, Sérgio Abreu nos indagara a respeito de nosso conhecimento sobre a problemática da leitura deste *Concerto* em meio à orquestra e regente, sobretudo do primeiro movimento por sua escrita repleta de alternâncias de fórmulas compassos e texturas de acordes em fusas, reforçando a sugestão de repensá-la.

Além das letras A, B e C para designar as fontes, sugerimos uma pré-classificação no início de cada análise no intuito de dinamizar a identificação do aspecto principal confrontado, com números entre colchetes relativos aos critérios a seguir:

- [1] – Discrepâncias gerais entre informações relativas à concepção musical, expressões, indicações e equívocos de notação nas fontes, em separado ou conjuntamente, com interpretação do contexto e soluções de nossa parte, quando necessário. É com este número que indicaremos também os equívocos da Fonte B.
- [2] – Adoção de informações da Fonte C que constituam detalhamento, revisão ou mesmo informações discrepantes, pelo compositor, em relação à Fonte A, plausíveis no contexto orquestral e transcritas em nossa versão crítica mediante análise.
- [3] – Não adoção de informações da Fonte C, sinônimas ou pouco discrepantes de andamento, caráter, execução e escrita, bem como de informações irrelevantes para orquestra, intrínsecas ou não à formação violão-piano, incluindo ajustes de notas.
- [4] – Informações do manuscrito orquestral, Fonte A, ausentes na Fonte B e, inversamente, informações ausentes na Fonte A, porém, presentes na Fonte B, neste caso, apontando possibilidade do suporte prestado pela Fonte C.
- [5] – Ajustes diversos de nossa parte incluindo nossas proposições para readequação da escrita orquestral visando facilitar a leitura sem alterar o resultado final.

Adotamos o critério de transcrever as partituras relativas aos ajustes de notas provenientes da Fonte C, quando denotam revisão do manuscrito orquestral, bem como de nossa parte oriunda do confronto entre as fontes, propiciando a visualização imediata do original e da proposição adotada em seu lugar na elaboração de nossa versão crítica. Ajustes diversos de notação provenientes dos confrontos ou de nossa parte são transcritos conforme julgamos necessário. Os equívocos da Fonte B apresentam-se apenas descritos junto da verificação pelas demais fontes.

Para evitar acúmulo desnecessário de material gráfico optamos por suprimir instrumentos em pausa nas figuras com partituras de orquestra ou somente transcrever parte da instrumentação, por exemplo, o naipe de cordas. Ajustes em um só instrumento são transcritos separadamente, a não ser que o contexto orquestral seja necessário para explicá-lo. Parte da grande quantidade de ajustes realizados, como veremos, é exemplificada por meio de compassos representativos, e não pelo trecho inteiro.

2.2. PRIMEIRO MOVIMENTO

Somente neste movimento, devido à discrepância na numeração dos compassos das fontes diversas e de nossa versão crítica, indicaremos o(s) compasso(s) equivalente(s) de nossa partitura entre chaves, {}, sempre após a numeração original em cada item.

[3] – (1) C – **compasso 1**: traz “semínima igual a 100” ao invés das indicações de “semínima igual a 104” das Fontes A e B. Conforme antecipamos na apresentação das fontes, constataremos andamentos mais baixos em vários momentos da Fonte C, em contraposição às indicações mais ágeis das fontes orquestrais que proporcionam dinamismo e contraste a este primeiro movimento, sem modulação efetiva.

[5] – (2) ABC – **compassos 5-6, {5}**: apresentam-se grafados originalmente em 2/8. Alteramos ambos para um único compasso em 2/4 no intuito de facilitar a leitura por orquestra, regente e solista, evitando compassos reiterados de curta duração.

Fig. 2.1: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(comp. 5-6 das Fontes A e B, à esquerda, um só compasso à direita/ comp. 5 de nossa versão)

[1] – (3) A e B – **compasso 11, {10}**: apresentam indicações “semínima pontuada igual a 54”. Fonte C traz “semínima pontuada igual a 116” em discrepância considerável, revelando um possível equívoco com a figura de semínima no lugar da de colcheia, segundo nos parece. Como hipótese de trabalho, o ajuste na Fonte C para a figura de

“colcheia igual a 116”, revelaria um andamento proporcionalmente mais lento frente às fontes orquestrais, com semínima pontuada igual a “38,6” (aproximadamente 40). Este raciocínio seria condizente com a expressão *calmo, quase preludiando* de todas as fontes no compasso, revelando uma intenção de andamento mais lento, não adotado em nossa versão. Mantivemos, porém, a indicação “dim e rall” da Fonte C, como passagem gradual ao andamento de “colcheia igual a 104” do compasso seguinte, comum a todas as fontes.

[1] – (4) B – **compasso 12, {11}**: apresenta nota equivocada Ré ao invés de Mi no terceiro grupo de semicolcheias do violão, como trazem as Fontes A e C.

[5] – (5) ABC – **compassos 12-13, {11-12}**: apresentam baixos como base de figurações de arpejos em semicolcheias, grafados sem diferenciação nestas mesmas figurações. Neste trecho em questão adotamos semínimas pontuadas nos baixos e colcheia ligada à última semicolcheia Sol aguda, aproximando assim, escrita e realização²⁹.

Fontes A, B e C:



grafia aproximada ao resultado sonoro:



Fig. 2.2: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(notação do violão nos comp. 12-13 das Fontes A, B e C na figura acima,
e ajuste de grafia na figura abaixo/ comp. 11-12 de nossa versão)

[2] – (6) C – **compasso 14, {13}**: apresenta a indicação *molto cantado*, adotada em nossa versão por se alinhar ao melodismo do tema 1B, em substituição, no compasso 13 {12}, aos termos *espres.* e *calmo* (reduntantes), comuns às fontes.

[2] – (7) C – **compasso 16, {16}**: apresenta acorde revisado com nota Fá# ao invés de Lá, o que não altera a função harmônica Dominante deste. Com este ajuste, este acorde torna-se idêntico ao da reapresentação variada (em arpejos) deste tema ao violão, no compasso 21 {20}, deixando de conter a abertura que tornava sua execução incômoda.

²⁹ Demais itens adiante relativos a ajustes de grafia serão exemplificados em partituras somente se com ajustes distintos aos do presente item.

baixo Fá# ao invés de Lá

ajuste de acorde a partir da Fonte C:

17 {16} 23

21 {20} mesma constituição

Fig. 2.3: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajuste de acorde do violão no comp. 17 das Fontes A e B segundo Fonte C e relação com o acorde em arpejos do comp. 21 comum às fontes/ comp. 16 e 20 de nossa versão)

[2] – (8) C – **compasso 17, {16}**: apresenta expressão *legato sotto voce* junto da dinâmica “p” para a melodia da flauta, indicando uma execução suave e em segundo plano³⁰. Fonte A e B trazem a mesma dinâmica junto do termo *fantasioso*. Em nossa versão unimos estas informações complementares de dinâmica e caráter, adotando a expressão *suave e fantasioso* após a dinâmica “p”.

[2] – (9) C – **compasso 20, {19}**: apresenta pequeno ajuste nas melodias da flauta e do clarinete, com Lá# ao invés de Lá das Fontes A e B, que as tornam alinhadas ao percurso cromático Si, Sib, Si do tema 1B em arpejos no violão (na Dominante em Mi menor), evitando o choque das notas originais Sib e Lá.

ajuste melódico a partir da Fonte C:

**Lá# ao invés de Lá,
com flauta e clarinete
alinhando-se ao violão**

20 {19}

Fig. 2.4: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajustes de nota da flauta e do clarinete no comp. 20 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 19 de nossa versão)

³⁰ O termo *sotto voce*, originário da aplicação em música vocal, subentende uma execução em sonoridade baixa, suave (BLOM, Eric & FALLOWS, David, 2002. In: SADIE/ v. 23, p.753-754).

[2] – (10) C – **compasso 22, {21}**: acrescenta a indicação *con calore*, transcrita em nossa versão por se alinhar à melodia expressiva do violão, dobrada na orquestra também em registro agudo. Por meio do último tempo do compasso anterior, o compositor indica pela primeira vez nesta formação com piano a expressão *colla parte* para o grupo irregular de fusas do violão – que atua desacompanhado. Esta indicação recobra atenção à partitura e à sincronia quando do retorno dos dois instrumentos à ação, que ocorre sob a indicação “colcheia igual a 112” do atual compasso, comum às fontes. Não adotaremos esta expressão em nossa versão orquestral³¹.

[2] – (11) C – **compasso 23, {22}**: apresenta ajuste de nota na viola, com Sol ao invés de Fá# das Fontes A e B. Com esta alteração o violoncelo e a viola se complementam sem quebra no padrão ascendente que já apresentavam – em contraponto com movimento contrário em relação às melodias descendentes de outros instrumentos.

ajuste de nota a partir da Fonte C:

23 {22} ao invés de Fá#

Fig. 2.5: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra - 1º Mov.*
(ajuste de nota da viola no comp. 23 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 22 de nossa versão)

[2] – (12) C – **compasso 24, {23}**: apresenta ajuste de nota na viola, com a nota Lá ao invés de Lá#, como trazem as Fontes A e B. Esta alteração alinha o contraponto das cordas ao violão, coincidindo o baixo Lá deste com a nota ajustada.

³¹ Esta expressão, indicativa de execução e/ou retomada precisa de tempo segundo a partitura (TIMBRELL, Charles, 2001-2002. In: SADIE, v. 6, p.112), é pertinente à versão violão e piano já que a mesma não subentende a figura do regente.

ajuste a partir da Fonte C:

24 {23} Lá ao invés de Lá# 25 {24}

alinhamento com os baixos Mi, Lá e Ré

Fig. 2.6: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajuste de nota da viola no comp. 24 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 23-24 de nossa versão)

[1] – (13) B – **compasso 26, {25}**: apresenta a primeira ocorrência da notação de apoiatura ao invés de mordente na melodia da flauta (quarto tempo), como trazem as Fontes A e C (colcheia com traço). A opção por esta grafia na Fonte B perpassa todo o *Concerto*, razão pela qual não elencaremos cada nova ocorrência. Em nossa versão preservamos o mordente das Fontes A e C no compasso atual e também nos demais, pela função melódica desempenhada no contexto da obra³².

[5] – (14) A e B – **compassos 26-28, {25-27}**: de modo semelhante ao item 5 visto anteriormente, apresentam baixos como base de figurações em semicolcheias grafados igualmente com semicolcheias. A Fonte C traz semínimas pontuadas no compasso 28 {27}. Em nossa versão grafamos todos os baixos destes compassos com semínimas pontuadas, aproximando-os da execução comumente obtida.

³² Segundo Zamacois em seu segundo livro (1992, p.19-20), o ornamento representado pela colcheia com traço pode ser denominado como mordente de uma nota, apoiatura breve ou acacciatura, sendo que a execução é a mais rápida possível, independentemente. Zamacois, porém, aponta a pertinência do termo apoiatura somente quando com função harmônica e acacciatura para a execução no teclado, com o ataque simultâneo a ambas as notas, ornamento e real, levantando-se imediatamente o dedo da nota ornamental (*ibidem*, p.160). O uso deste ornamento por Mignone no *Concerto* é nitidamente melódico, proveniente de diversos intervalos. A grafia do mesmo, preservada na Fonte C revisada (violão e piano), aponta a possibilidade da execução ao modo da acacciatura para o piano, bem como um reforço ao entendimento da execução rápida na versão orquestral.

[1] – (15) A – **compasso 30, {29}**: apresenta a indicação “I Tempo”, com “semínima igual a 102”, portanto, sutilmente mais lenta em relação ao início da obra, “104”, segundo Fontes A e B. A Fonte B retoma este exato andamento enquanto a Fonte C repete o andamento da Fonte A, “102”, partindo, porém, de um andamento inicial inferior, de “semínima igual a 100”. Trata-se, portanto, de discrepâncias pequenas de andamento, indicando equívocos de notação ou interpretações sutilmente distintas do compositor. Em nossa versão adotamos a retomada exata do andamento, “semínima igual a 104” – como na Fonte B – por se tratar da primeira reapresentação do tema principal (de caráter enérgico), pela orquestra.

[5] – (16) ABC – **compassos 34-35, {33}**: alteramos novamente ambos os compassos originalmente em 2/8 para um único compasso em 2/4 como no item 2, para uma melhor leitura e execução.

[1] – (17) B – **compassos 36-39, {34-37}**: apresentam notas equivocadas Dó# e Mi nas apojaturas da flauta e do oboé, respectivamente, ao invés das notas Sol e Mi, ambas no âmbito de uma oitava acima como traz a Fonte A, na reapresentação do tema principal 1A pela orquestra. A Fonte C não incorpora estas apojaturas em sua redução. As apojaturas equivocadas da Fonte B reproduzem as dos compassos anteriores 30-35 {29-33}, quando do início da reapresentação deste primeiro tema. Com as notas originais nas apojaturas mais agudas, conforme a Fonte A, a segunda parte do tema torna-se variada, destacando seus processos de extensão em relação aos processos inversos de liquidação da primeira parte.

[5] – (18) A, B e C – **compassos 40-61, {38-123}**: intervimos na escrita orquestral com o dobramento da velocidade do pulso e adequação das figuras rítmicas a valores imediatamente maiores (ex.: fusa para semicolcheia, semicolcheia para colcheia etc.), de modo que a partitura se torne de fácil leitura, conservando, porém, a mesma execução. Desta maneira a alternância frequente de fórmulas de compassos a partir do compasso 40 {38}, como 5/4, 3/4, 5/4, 5/8, 3/4, 5/4, 3/4, 6/4 etc., passa a apresentar-se em uma fórmula de compasso 2/4, somente com eventuais mudanças.

Fig. 2.7: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.

(escrita orquestral original das Fontes A e B, comp. 40-41)/ {38-45}

Fig. 2.8: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.

(intervenção na escrita orquestral original das Fontes A e B com dobramento de pulso, valores rítmicos proporcionalmente maiores e novas fórmulas de compasso/ comp. 38-45 de nossa versão)

[5] – (19) A, B e C – **compasso 40, {38}**: apresentam as indicações *Meno e Deciso* com “semínima igual a 66”, readequadas para *Deciso*, com “semínima igual a 132”³³.

[3] – (20) C – **compasso 40, {38}**: traz a expressão *sostenendo* para o violão, ao invés de *stentate* das Fontes A e B. Preservamos a informação das fontes orquestrais³⁴.

³³ Informamos este ajuste de indicação de andamento em item exclusivo como reforço ao raciocínio de readequação de escrita do item 18. Outros ajustes em indicações consequentes de readequações semelhantes de escrita serão informados nos mesmos respectivos itens, em figuras e/ou textos.

³⁴ O termo *stentate*, originário de *stentare*, aponta uma execução de caráter dificultosa/angustiante (FALLOWS, David, 2001-2002. In: SADIE/ v. 24, p.352).

[3] – (21) C – **compasso 42, {48}**: traz a expressão *molto sostenuto*, ao invés de *stentate* das Fontes A e B. Preservamos a informação das fontes orquestrais.

[2] – (22) C – **compasso 43, {51}**: acrescenta a expressão *molto sostenuto e rude* para a orquestra. Esta indicação, que tende à desaceleração, conflita com as retomadas “a tempo” das Fontes A e B. Acrescentamos apenas o termo *rude* no trecho referente ao diálogo com o violão e seus acordes dissonantes e descendentes em dinâmica “*ff*”³⁵.

[3] – (23) C – **compasso 44, {52}**: traz a indicação “a tempo” com “semínima igual a 66”, para restabelecer o andamento desacelerado no compasso anterior desta fonte.

[3] – (24) C – **compasso 46, {60}**: omite a indicação “a tempo”, presente nas Fontes A e B, que anularia a indicação *molto sostenuto* do compasso anterior comum às fontes.

[4] – (25) A – **compassos 47-49, {63-72}**: não trazem a expressão *senza arpeggiare* (seta 1) assim como o acorde resolutivo (seta 2) no compasso 49 {72}, da respectiva variação do tema 1A. Estas informações, confirmadas em nossa versão e transcrita a seguir em escrita readequada, estão presentes nas Fontes B e C, originadas presumivelmente desta última, revisada pelo compositor.

Fonte A:

ajustes a partir da Fonte C,
presente em B:

Fig. 2.9: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(indicação de execução e acorde resolutivo segundo Fonte C/
comp. 63-72 de nossa versão)

[2] – (26) C – **compasso 49, {76}**: apresenta acréscimos e alterações de notas para os clusters em sentido descendentes relativo à resposta orquestral das Fontes A e B, no diálogo com o violão solista, aparentemente para intensificar estes clusters ao piano. Destas alterações parece-nos oportuno aproveitar a substituição da nota Sol por Solb no

³⁵ Constatamos este caráter na gravação da estreia desta obra em Nova Iorque em 1977, com o violonista Carlos Barbosa-Lima. As respostas da orquestra ao violão entre os compassos 40-49 {38-76} evidenciam as dissonâncias e retêm sutilmente o andamento, que é sempre restabelecido pelo violão.

penúltimo bloco do trecho, relativos ao violoncelo e contrabaixo³⁶. Esta alteração atende ao padrão de escrita do compositor, proporcionando intervalo de sétima maior desta nota alterada com outra do mesmo bloco, como nos blocos vizinhos:

ajuste a partir da Fonte C, relações de 7ª M: **Solb ao invés de Sol**

49 {75} {76}

Fig. 2.10: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajuste de cluster [violoncelo e contrabaixo] in comp. 49 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 75-76 de nossa versão)

[1] – (27) B – **compasso 49, {76}**: apresenta nota equivocada Fá# ao invés de Fá no primeiro violino (segundo tempo), como trazem as Fontes A e C (na harmonia desta).

[2] – (28) C – **compasso 51 e 53, {81-85 e 89}**: apresentam discretas diferenças no acompanhamento harmônico do piano. No compasso 51 {81} temos o acréscimo da nota Sib ao acorde (seta 1), incorporada em nossa versão, na viola. Este ajuste alinha-se à prevalência do intervalo de sétima maior entre as notas extremas dos acordes no trecho. No compasso 53 {89}, a Fonte C sinaliza Sib ao invés de Si na base do acorde (seta 2), o que atende ao padrão intervalar citado e ao cromatismo predominante³⁷. Além do contexto cromático, este ajuste é presumível, nesta fonte, pelo bequadro no baixo Si do compasso 54 {92}, possivelmente para invalidar o bemol não atribuído ao baixo Si do compasso anterior, por algum descuido. Em nossa versão adotamos esta alteração no violoncelo, que é o instrumento mais grave em execução no naipe. Vejamos abaixo o trecho em questão na própria escrita pianística:

³⁶ A Fonte C traz outras sugestões de notas para os clusters descendentes do trecho, especificamente Láb e Fáb em blocos anteriores aos retratados na figura 2.10, presumivelmente com a função de proporcionar ao piano o efeito dissonante-descendente dos blocos equivalentes das fontes orquestrais.

³⁷ A harmonia neste trecho é predominantemente atonal. O eixo tonal de Mi menor é uma referência distante, que se aproxima conforme o retorno à Tônica no compasso 57 {101}.

Piano (Fonte C):

51 {81-85} 52 {86-88} 53 {89-91} 54 {92-94} 55 {95-97} 56 {98-100} 57 {101}

baixos Dó-----Sib

blocos resultantes:
LáM-----Lá#M-----SiM-----DóM

+S-----D-----T

funções principais

Fig. 2.11: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.

(ajustes de notas a partir dos comp. 51 e 53 da Fonte C, aplicados na viola entre os comp. 81-85, e no violoncelo no comp. 89, respectivamente, em nossa versão)

[2] – (29) C – **compasso 51, {85}**: apresenta ajuste no violão com Fá# ao invés de Sol#, que o alinha à melodia do primeiro violino e, de passagem, ao intervalo de sétima maior em relação ao violoncelo, em contexto atonal predominante (ver análise do item 28)³⁸.

ajuste a partir da Fonte C: Fá# ao invés de Sol#

Chit. 4 1 3 3 3 4 1 3

VI. I 7ª M

Vc. 7ª M

51 {84} {85}

Fig. 2.12: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.

(ajuste de nota do violão no comp. 51 das Fontes A e B segundo Fonte C/ comp. 84-85 de nossa versão)

[4] – (30) A – **compasso 53, {89}**: apresenta a indicação “non divisi”, inexistente na Fonte B, sendo transcrita em nossa versão. Propomos também o acréscimo da nota Sib na viola neste compasso, conforme antecipamos na análise harmônica do item 28.

[3] – (31) C – **compasso 53, {89}**: acrescenta a indicação “semínima igual a 66” à indicação Poco Meno, comum às fontes. Esta indicação detalha a diminuição gradual de andamento em relação ao compasso 51 {81}, de semínima igual a “72” comum às fontes (“144”, em nossa readequação). Embora pertinente, descartamos esta informação por estar associada a um desfecho mais lento do tema principal no compasso 57 {101} da Fonte C, deixando o Poco Meno em aberto, como na Fonte A.

³⁸ A Fonte C apresenta também outros acréscimos e dobramentos harmônicos, não transcritos aqui por entendermo-los como parte das soluções do compositor para a adaptação da partitura orquestral ao piano.

[2] – (32) C – **compasso 57, {101}**: traz a indicação Deciso com “semínima igual a 60” (não adotada), enquanto as Fontes A e B trazem “semínima igual a 66” (“132” em nossa versão), mantida em nossa versão. Neste compasso a Fonte C traz também a indicação *marcatíssimo* para a orquestra, presumível, porém, pertinente como detalhamento do caráter do tema principal; e dinâmica “ff” no violão (já presente na orquestra), para o desfecho de sua frase solística, ambas transcritas em nossa versão.

[1] – (33) A e B – **compasso 58, {106}**: apresentam a indicação “a tempo”, inexistente na Fonte C, que mantivemos junto da expressão *dim. súbito senza rallentare* (comuns às fontes), para retomar o andamento da orquestra após o *molto sostenuto* precedente.

[1] – (34) B – **compasso 58, {107}**: apresenta nota equivocada Lá ao invés de Sol no segundo violino (segundo tempo), conforme Fonte A e escrita pianística da Fonte C.

[2] – (35) C – **compasso 59, {111-115}**: apresenta supressão da nota Réb nos rasgueios repetidos dos dois primeiros tempos do compasso, assim como das notas mais graves de cada acorde na sequência, como nas Fontes A e B³⁹. Somente o primeiro acorde contém as quatro notas da concepção inicial do compositor, em sonoridade mais cheia, portanto. Este ajuste agiliza as trocas de posição no trecho, tornando-o mais fluente. Vejamos as versões com a ajustada também em escrita readequada (conforme item 18):

Fontes A e B: seguem acordes de quatro notas

Fonte C: seguem acordes de três notas

nossa versão (com readequação de escrita):

Fig. 2.13: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajustes de acordes do violão nos comp. 59-60 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 111-116 de nossa versão)

³⁹ O acorde conclusivo com três notas no compasso 116 de nossa versão encontra-se apenas na partitura-colagem de Paulo Martelli (Fonte MA). Conforme razões expostas no início do Capítulo 3, esta fonte é válida para suas informações exclusivas (não presentes na Fonte SA).

[1] – (36) B – **compasso 60, {119}**: omite a indicação “poco rit.” que, nas Fontes A e C, desacelera o discurso musical rumo ao tema lírico 2A, iniciado no compasso 62 {124}.

[3] – (37) C – **compasso 61, {121}**: indica “semínima igual a 60”, inexistente nas demais fontes. Trata-se de uma informação questionável por reiterar o andamento “a tempo” na transição ao tema lento 2A. Independentemente, optamos por deixar em aberto esta desaceleração (ver item 36), conforme a Fonte A, como fizemos no item 31.

[1] – (38) B – **compasso 62, {125}**: apresenta nota equivocada Ré ao invés de Ré# no violão (terceiro tempo), de acordo com as Fontes A e C.

[2] – (39) C – **compassos 68-70, {130-132}**: apresentam pequenas diferenças em relação às Fontes A e B⁴⁰: ausência de articulação nos compassos 68 e 69 {130 e 131}, setas 1, 2 e 3; presença de ligadura de valor no baixo Lá#, seta 4; junção das bandeirolas entre Mi e Ré# no compasso 70 {132}, seta 6; e adoção de colcheia (faltando a pausa correspondente), ao invés de semínima do baixo Si do mesmo compasso, seta 7 (indícios da intenção do uso de portamento na melodia). A principal alteração é o acompanhamento distinto do violão no compasso 69 {131}, seta 5, com Ré natural ao invés de Si no primeiro tempo, resultando um contorno melódico que antecipa o contraponto da flauta acrescentado também na Fonte C, compassos 82-83 {144-145}⁴¹.

Fig. 2.14: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(comp. 68-70 das Fontes A e B)/ {130-132}

Fig. 2.15: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(comp. 68-70 da Fonte C)/ {130-132}

⁴⁰ À parte destas diferenças a Fonte B omite a indicação “non divisi” dos violoncelos (comp. 68 {130}).

⁴¹ Conforme Capítulo 3, Intervenção 4, Sérgio Abreu sugere outras soluções para este final de frase a partir da Fonte C, incorporando o contorno do acompanhamento (seta 5 acima) e demais informações apontadas, bem como efeitos e sinais de articulação da Fonte A por meio de outros ajustes de escrita.

[1] – (40) B – **compasso 71, {133}**: apresenta notas equivocadas Dó# repetidos ao invés de Dó natural no violão (segundo tempo), como trazem as Fontes A e C.

[1] – (41) A, B e C – **compasso 72, {134}**: apresentam no segundo tempo um desvio do padrão rítmico-melódico do compositor, com duas notas Dó seguidas de uma nota Si ao invés das três notas iguais (sempre em duas fusas e uma semicolcheia).

Este padrão de três notas iguais abrange doze grupos em quatro compassos ternários e sua harmonia representa uma extensão da Dominante da tonalidade em Mi menor. O único instrumento a atuar com o violão neste trecho é a celesta, cuja partitura reproduz a linha melódica do violão nas notas mais graves de seu pentagrama superior. Acreditando tratar-se de um descuido do compositor, adotamos as três notas iguais seguindo o citado padrão. Vejamos a relação entre as partes e o nosso ajuste proposto:

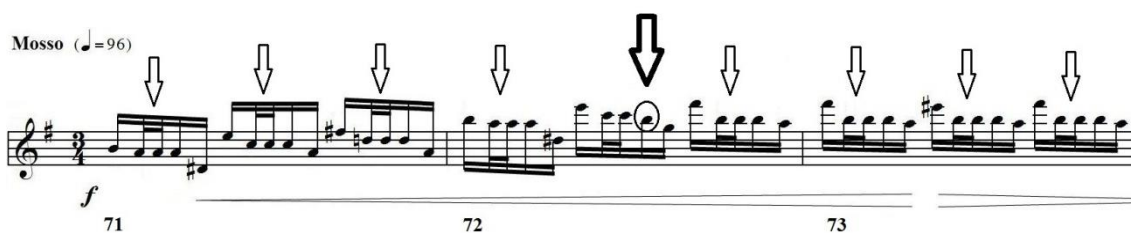


Fig. 2.16: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 71-73 das Fontes A, B e C)/ {133-135}

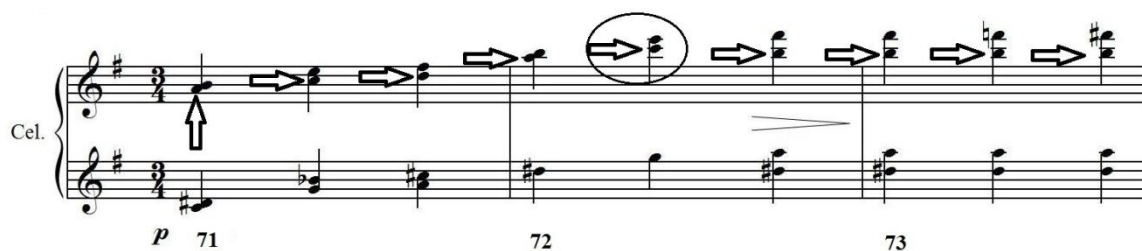
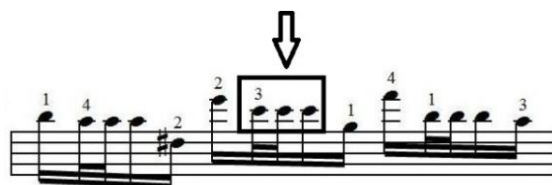


Fig. 2.17: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (celesta nos comp. 71-73 das Fontes A e B, com setas indicando notas correspondentes à melodia do violão)/ {133-135}



134

Fig. 2.18: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. ([comp. 72 das Fontes A, B e C]/ comp. 134 de nossa versão, com manutenção das três notas iguais no segundo tempo)

[2] – (42) C – **compasso 73, {135}**: apresenta sinais de diminuição de dinâmica para a celesta e o violão, ao invés da indicação *cedendo* somente para a celesta das Fontes A e B. O papel da celesta no trecho é enfatizar os tempos fortes do violão solista com blocos de semínimas, razão pela qual a diminuição conjunta dos instrumentos conforme a Fonte C é pertinente, sendo adotada em nossa partitura. A indicação *cedendo* do compasso seguinte 74 {136}, comum às fontes, permanece para sinalizar o desfecho da respectiva frase.

[1] – (43) B – **compasso 74, {136}**: traz a dinâmica “p” aparentemente precipitada no início do compasso, pouco após o auge da frase do violão, portanto, não adotada. A Fonte A traz a expressão *cedendo* rumo ao “pp”, mantida em nossa versão.

[2] – (44) C – **compasso 75, {137}**: acrescenta a indicação Calmo, de tempo e caráter, adotada em nossa versão por reforçar o melodismo do trecho ligado ao tema 2A. Esta indicação se alinha também ao caráter dos arpejos acompanhantes do violão, sobretudo após a proposição de Sérgio para os mesmos, que os torna mais leves e contínuos em um efeito alusivo à harpa, como veremos oportunamente⁴².

[2] – (45) C – **compassos 82-83, {144-145}**: acrescentam contrapontos realizados pela flauta em torno da melodia principal do clarinete (setas 1 e 2), com as notas Mi, Dó, Lá# e Mi no compasso 82, e notas Ré, Ré# e Lá no compasso 83, incorporados em nossa versão. Estes contrapontos reproduzem algumas das notas da melodia do violão dos compassos 68-69 {130-131}.

Aproveitamos para acrescentar uma ligadura no primeiro fragmento, compasso 82 {144}, deixando-o equivalente ao fragmento do compasso 83 {144}, (seta 2), da Fonte C. Para o clarinete mantivemos o arco contínuo de articulação, conforme Fonte A (seta 3). Vejamos o acréscimo na melodia da flauta pelo compositor na Fonte C, e o trecho correspondente de nossa versão com articulação ajustada e dinâmica “p” (seta 4), correspondente à adotada no compasso 76 {138}, no início do solo do clarinete:

⁴² Conforme Capítulo 3, Intervenção 5, Sérgio Abreu modifica este arpejo com a inserção de uma nota a mais na fórmula e consequente modificação de sua execução: da articulação nota por nota pela mão direita para o deslizar de um dedo. Esta técnica e seu efeito musical resultante são extremamente idiomáticos no violão e comum em seu repertório, a exemplo de *Canario* da obra *Fantasia para um Gentillombre* de Joaquin Rodrigo, que analisamos no Capítulo 1 (ver figura 1.44).

Fonte C:

1- FL. (linha adicional) 2- FL. (linha adicional com articulação definida)

Piano

81 82 83

trecho de nossa partitura orquestral:

Fl.

Cl. Sib.

81{143} 82{144} 83{145}

Fig. 2.19: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (acréscimo de linha melódica para a flauta segundo Fonte C, acima, e sua reprodução em partitura orquestral com ajustes de articulação segundo Fonte A, abaixo/ comp. 143-145 de nossa versão)

[5] – (46) C – compassos 83-84, {145-146}: apresentam melodia do clarinete grafada em semínimas e colcheias em tercinas, como antecipamos na figura do item anterior, podendo ser simplificadas com grafia de semínimas em tercinas para o mesmo resultado musical. Este ajuste específico foi detectado no compasso 150 do terceiro movimento da obra nesta mesma fonte⁴³.

Fontes A, B e C:

Cl. Sib.

grafia inspirada na Fonte C/ 3º Mov:

Cl. Sib.

83 {145} 84 {146}

Fig. 2.20: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (ajuste da grafia do clarinete nos comp. 83 e 84 das Fontes A e B segundo Fonte C, comp. 150 do 3º Mov./ comp. 145-146 de nossa versão)

[1] – (47) B – compasso 86, {148}: apresenta nota equivocada Ré# ao invés de Ré no primeiro violino (segundo tempo), como na Fonte A. Fonte C não reproduz as cordas em sua redução.

⁴³ Este ajuste, inspirado na grafia da Fonte C pelo compositor, coincide com ajustes de Sérgio Abreu nos compassos 69 e 70 {131 e 132}, conforme Capítulo 3, Intervenção 4, setas 13 e 15.

[1] – (48) C – **compassos 91 e 93, {153 e 155}**: apresentam a opção do compositor pela escrita em arpejos para o violão, como ocorre na Fonte B, dentre as duas concebidas inicialmente na Fonte A. O manuscrito orquestral traz os acordes em semicolcheias no pentagrama principal do violão, com uma linha pontilhada junto das semínimas dos compassos 91 {153} e 93 {155}, reforçando esta subdivisão. Em um pentagrama vazio abaixo temos uma espécie de ossia, com somente cabeças das notas Sol, Si, Mi, por cuja ordem e repetição inicial da nota Sol se deduz, pela Fonte C, o acorde em colcheia para o início do motivo e os arpejos em semicolcheias e tercinas para as demais⁴⁴:

primeira opção

⇒ **segunda opção**

Fig. 2.21: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(duas opções de execução para o violão nos comp. 91 e 93 da Fonte A)/ {153 e 155}

Fig. 2.22: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(adoção da segunda opção, de arpejos, nos comp. 91 e 93 da Fonte C,
reproduzida na Fonte B)/ {153 e 155}

[2] – (49) C – **compasso 94, {156}**: acrescenta um “rit.” como gradação à “semínima igual a 92” junto da indicação *Assai Meno* comuns às fontes no compasso seguinte, para uma variação amena do tema 1A. Indicação transcrita em nossa versão.

[1] – (50) B – **compasso 95, {157}**: apresenta equivocadamente os três acordes iguais no violão (primeiro tempo), com as notas Sol, Si, Ré, Sol. As Fontes A e C trazem o primeiro acorde constituído por estas notas e os dois seguintes com Fá#, Lá#, Ré, Sol.

⁴⁴ Conforme Capítulo 3, Intervenção 6, Sérgio Abreu, em sua proposição, parte da primeira opção (Fonte A), em blocos, dando origem a rasgueios com subdivisões regulares em quatro semicolcheias por tempo.

Assai Meno (♩=92)

Fig. 2.23: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(comp. 95-96 da Fonte B)/ {157-158}

Assai Meno (♩=92)

Fig. 2.24: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(comp. 95-96 das Fontes A e C/ comp. 157-158 de nossa versão)

Ambas as proposições acima, porém, não induzem ao salto de quarta justa da melodia resultante dos baixos, ao menos do modo mais previsível, pela compensação do semitom Fá#-Sol rumo à nota Dó. Veremos oportunamente que Sérgio Abreu reescreve este trecho a partir de contornos melódicos iguais para os compassos 95 {157} e 97 {159}⁴⁵, com os baixos resultantes Sol, Fá#, Sol, Dó, como na hipotética figura abaixo:

Assai Meno (♩=92)

Fig. 2.25: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(contorno melódico resultante do comp. 97 no comp. 95)/ {157-158}

Apesar do sentido melódico delineado nesta última figura, seguiremos o critério da priorização das informações da Fonte A, reproduzidas neste momento da Fonte C. Nestas, o primeiro contorno dos baixos “Sol, Fá#, Fá#, Dó” (compasso 95 {157}/ Fig. 2.24), prepara o salto melódico para a nota Dó sem a compensação do referido semitom, conferindo certo caráter rústico à presente variação do tema 1A.

⁴⁵ Conforme Capítulo 3, Intervenção 7. Carlos Barbosa-Lima realizou esta alteração na estreia da obra em 1977, e esta foi também a escolha de Fábio Zanon quando do início de suas apresentações em 2005.

[3] – (51) C – **compasso 100, {162}**: apresenta a dinâmica “pp” no início do compasso. As Fontes A e B trazem *pp súbito*, mantida em nossa versão em função do contraste imediato a ser conferido à repetição exata do motivo apresentado no compasso anterior.

[1] – (52) B – **compasso 104, {166}**: apresenta nota equivocada Fá# ao invés de Fá bequadro no violão (segundo tempo), conforme Fontes A e C.

[2] – (53) C – **compassos 106, {168}**: apresenta ajuste em acorde da celesta, extensível ao compasso seguinte, com adoção de Fá (bequadro) ao invés do Fá# das Fontes A e B. No compasso 107 {169} este bequadro não é diretamente reproduzido, mas subentendido no contexto das fontes com o trinado do violão nos dois compassos e indicação *lascia vibrare* do vibrafone, que estende a reverberação de suas notas.

Fonte C: Fá ao invés de Fá# e evidências

105 {167} 106 {168} 107 {169}

Fig. 2.26: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajustes de notas da celesta nos comp. 106-107 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 167-169 de nossa versão)

[2] – (54) C – **compasso 107, {169}**: apresenta a indicação “poco rit.”, ausente nas outras fontes. Esta indicação torna gradual a diminuição de andamento do atual compasso para o seguinte, em sintonia com a transferência do tema 2B da orquestra ao violão em contexto lúgubre (na tonalidade de Mib menor), por isso adotada.

[1] – (55) B – **compasso 112, {174}**: apresenta nota equivocada Ré# ao invés de Ré no primeiro violino (quarto tempo), como trazem as Fontes A e C.

[1] – (56) B – **compassos 114-115, {176-177}**: apresentam erroneamente acorde do vibrafone, segundo Fonte A, transcrito no pentagrama do xilofone.

[3] – (57) C – **compasso 115, {177}**: apresenta a indicação “semínima igual a 126”, detalhando a indicação “acelerando” do compasso anterior comuns às fontes (114 {176}). Descartamos esta informação assim como outras provenientes da Fonte C que detalham a execução no trecho, em razão do caráter livre predominante do mesmo a ser interpretado pelo violonista isoladamente, como uma espécie de cadenza. Este caráter é intrínseco à aceleração ininterrupta e sem maiores detalhes, nas fontes orquestrais, em direção à retomada do tema principal 1A, enérgico, no compasso 118 {180}.

[3] – (58) C – **compasso 116, {178}**: apresenta a indicação “semínima igual a 144”, juntamente da indicação “più vivo” no detalhamento do mesmo “acelerando” analisado no item anterior, sendo descartadas pela mesma razão exposta acima.

[3] – (59) C – **compasso 117, {179}**: apresenta a indicação “rall.” com linha tracejada, inexistente nas outras fontes, propondo a desaceleração do andamento para uma retomada amena do tema principal, por isso descartada em nossa versão⁴⁶.

[3] – (60) A e B – **compasso 118, {180}**: apresentam a indicação “I. Tempo” com “semínima igual a 104” enquanto a Fonte C indica “semínima igual a 66”⁴⁷. Mantivemos o andamento das fontes orquestrais, de modo a conservar o dinamismo deste primeiro movimento.

[5] – (61) A, B e C – **compassos 118-119, {180-189}**: readequamos a escrita orquestral como fizemos anteriormente, dobrando o pulso e diminuindo à metade seus valores rítmicos em busca de uma partitura de fácil leitura, sem alterar sua execução. A indicação “semínima igual a 104” tornou-se “mínima igual a 104”.

⁴⁶ Podemos constatar na gravação de Carlos Barbosa-Lima a realização de um pequeno “rall.”, porém com retomada em andamento vivo no compasso 118 {180}, como indicado na Fonte A.

⁴⁷ Em síntese, nas Fontes A e B, o “acelerando” segue ininterrupto entre os compassos 114-118 {176-180}, partindo e retrocedendo à semínima em “104”. Na Fonte C o “acelerando” é detalhado por indicações e interrompido com um “rall.” rumo ao compasso 118 {180}, com retomada de andamento baixo, com “semínima igual a 66”.

I^o Tempo (♩ = 104) ← stentate

117 118

Fig. 2.27: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1^o Mov.
(escrita orquestral das Fontes A e B, comp. 117-118)/ {179-184}

I^o Tempo (♩ = 104) ← stentate

179 180 181 182 183 184

Fig. 2.28: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1^o Mov.
(intervenção na escrita orquestral original das Fontes A e B com dobramento de pulso, valores rítmicos proporcionalmente maiores e nova fórmula de compasso/ comp. 179-184 de nossa versão)

[5] – (62) A, B e C – compassos 120-123, {190-197}. Nestes próximos compassos de leitura relativamente confusa, além da readequação iniciada no item anterior, substituímos os sinais de repetição da escrita em trêmulos nas cordas e revisamos a notação do violão. Neste, grafamos o efeito polifônico da bariolage com sobreposições claras dos planos sonoros dos acordes ascendentes nas cordas graves e dos acordes

pedais nas três cordas soltas⁴⁸. Notemos as adequações da semínima de “40”, “56”, “88” e “92”, para “80”, “112”, “176” e “184”, respectivamente:

começa devagar e aos poucos acellerando

Fig. 2.29: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (escrita violonística e orquestral das Fontes A e B, comp. 120)/ {190-191}

começa devagar e aos poucos acellerando

Fig. 2.30: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (ajustes da escrita violonística e orquestral original das Fontes A e B: bariolage, trêmulos e readequações de pulso e valores rítmicos/ comp. 190-191 de nossa versão)

⁴⁸ O termo bariolage designa uma alternância entre dois planos melódicos distintos, de modo que a resultante seja uma justaposição de contrastes colorísticos (BOYDEN, David. D. & Walls, Peter, 2001-2002. In: SADIE/ v.2, p.730). Em uma definição sintética trata-se de uma alternância rápida entre corda solta e outra que esboça desenho melódico (ELLENDERSEN, 2012, p.62).

[5] – (63) A, B e C – **compassos 124-135, {198-236}**: apresentam polirritmia entre violão e orquestra até o compasso 128 {222}, com tercinas em semicolcheias no violão sobrepostas a figurações com predominância de semicolcheias na orquestra. Este primeiro trecho resulta, portanto, de escrita relativamente complexa em vista da execução (como o trecho em análise do item anterior), em relação aos compassos posteriores, 129-135 {223-236}, em que não há polirritmia.

A solução que experimentamos consistiu em adotar a figuração do violão como sendo a central para o pulso, em torno da qual a escrita orquestral se acomodasse. Mantivemos a mesma readequação de escrita iniciada no compasso 118 {180}, alterando a fórmula de compasso 5/4, original, para 2/4, substituindo as semicolcheias em tercinas pelas colcheias em sextinas no violão.

O grande número de subdivisões em pequenos compassos resultantes de nossa solução de escrita pode dar a impressão de um enfraquecimento no sentido das frases como um todo, em uma análise superficial da partitura, sobretudo ao observarmos algumas relações entre a fórmula de compasso original e as entradas de alguns instrumentos. Porém, a própria partitura original apresenta assimetrias e entradas relativamente confusas dos instrumentos da orquestra em relação ao violão, a exemplo do que vemos na figura 2.31 com a flauta, oboé e clarinete incidindo exatamente no meio do harpejo violonístico (seta 1), e na entrada dos trompetes na parte fraca do terceiro tempo, após pausa de colcheia (seta 2). Portanto, em síntese, as proporções são as mesmas. Temos os mesmos delineamentos das frases em pulso de semínima readequado “a 138”, com as entradas dos instrumentos pouco mais claras visualmente em relação ao violão e aos então pequenos compassos de dois tempos. Vejamos na figura 2.32, nossa versão, a entrada dos trompetes no segundo tempo do compasso 205, a título de exemplo.

Em síntese, a execução da nova partitura com o andamento dobrado é exatamente a mesma, com uma escrita em torno da figuração do violão sem qualquer alteração, porém, de leitura e entendimento facilitados. Esta readequação é coerente também com o próprio fato de ser o violão o instrumento a iniciar isoladamente o trecho em questão, no compasso 124 {198} – cinco compassos antes da orquestra em nossa partitura revisada – tornando-se uma referência de pulso para o regente.

(♩ = 69)
 Fl. *Deciso*
 Ob.
 Cl. Si^b
 Fg.
 Tb. I-II Si^b *sordina*
 Tb. III Si^b *sordina*
 Chit. *mf* *f* *molto staccatti*
molto forte e esagerando i "crescendo"
 124 125

Fig. 2.31: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (escrita orquestral das Fontes A e B, comp. 124-125)/ {198-207}

(♩ = 138)
 Fl. *f deciso*
 Ob. *f deciso*
 Cl. Si^b *f deciso*
 Fg. *mf* *f*
 Tb. I-II Si^b *sordina*
 Tb. III Si^b *sordina*
 Chit. *molto staccatti*
molto forte e esagerando i "crescendo"
 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207

Fig. 2.32: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (intervenção na escrita orquestral original das Fontes A e B com dobramento de pulso, valores rítmicos proporcionalmente maiores e nova fórmula de compasso/ comp. 198-207 de nossa versão)

[4] – (64) A – **compassos 120-121, {191 e 193}**: apresentam dinâmica “f” no violoncelo em contexto de aumento gradual de dinâmica com a entrada consecutiva das cordas nestes compassos de tensão crescente. Dinâmicas confirmadas em nossa versão.

[2] – (65) C – **compassos 122-123 {194-197}**: acrescentam a indicação “molto cresc.” aos clusters entre glissandos decorrentes da elaboração enérgica do tema 1A rumo a seu ápice, portanto, alinhada à tensão do momento e por isso transcrita em nossa versão.

[1] – (66) B – **compasso 123, {196-197}**: apresenta nota equivocada Ré natural ao invés de Ré# no violoncelo (primeiro a terceiro tempos), com a qual a Fonte A compõe o intervalo de segunda menor no divisi deste instrumento junto do cluster das cordas.

[3] – (67) C – **compasso 125, {203}**: omite a indicação *Deciso*, presente nas Fontes A e B, preservando apenas a dinâmica “f”. Mantivemos esta indicação sinônima de precisão e caráter para a entrada dos três trompetes em questão.

[5] – (68) A, B e C – **compasso 128, {218-222}**: apresentam discrepâncias no violão. A Fonte C incorpora a nota Fá# no arpejo, quando em cordas presas, a partir do segundo tempo do compasso 128 {219}, enquanto as Fontes A e B a incorporam a partir do quarto tempo {221}. O contexto harmônico geral desta estrutura polirrítmica aponta, no entanto, a predominância de tríades perfeitas nas alternâncias entre os acordes, a exemplo dos compassos anteriores 126-127 {210-214} transcritos abaixo, com os acordes Sib maior e Mi menor resultantes das partes do violão, fagote e celesta:

Sib maior Mi menor *simile...*

126 {210} {211} {212} 127 {213} {214}

Fig. 2.33: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(demonstração de contexto harmônica nos comp. 126-127 das Fontes A e B,
com priorização de tríades perfeitas/ comp. 210-214 de nossa versão)

[2] – (69) C – **compasso 130, {225}**: apresenta terminação melódica com as notas Dó# e Si para os primeiro e segundo trompetes, deixando-os equivalentes ao fagote e sua terminação melódica no compasso 129 {224}, e à orquestra, no compasso 131 {227}. Por se tratar de uma imitação direta do fagote, de acordo com Fonte A, uniformizamos a grafia diminuindo sutilmente a duração da segunda nota dos trompetes:

Fig. 2.36: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.

(acréscimo de terminação melódica nos primeiro e segundo trompetes no comp. 129 segundo Fonte C, e ajuste da mesma pelo fagote segundo Fonte A/ comp. 223-227 de nossa versão)

[4] – (70) A – **compasso 131, {227}**: apresenta indicações “non divisi” para os segundos violinos e violas, transcritas em nossa versão.

[2] – (71) C – **compasso 131, {228}**: apresenta provável ajuste de notas, com Dó natural no baixo para os dois acordes do violão ao invés de Dó# da Fonte A e baixos distintos Dó#, Dó natural da Fonte B⁴⁹.

De acordo com o padrão de acordes iguais nas duas primeiras respostas do violão à orquestra, em trecho de diálogos reiterados, a escrita pertinente seria aquela com os baixos repetidos, hipótese que nos faz descartar a Fonte B, reforçada pelas outras fontes e suas notas repetidas. Entre as Fontes A e C, a nota Dó# da primeira, em intervalo de quarta justa com o Fá# do acorde, enfraquece o efeito da dissonância resultante – e sua projeção, pelo efeito aproximadamente percussivo – na resposta do violão à orquestra, razão pela qual adotamos o baixo Dó natural da Fonte C:

⁴⁹ Notação confirmada via microfilme da Fonte A fornecido pela DINF/ Biblioteca Nacional (RJ).

Fig. 2.37: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajustes de notas do violão no comp. 132 segundo Fonte C/ comp. 225-230 de nossa versão)

[1] – (72) B – **compasso 133, {232}**: omite a nota Dó no primeiro violino, presente nas Fontes A e C, com a qual ambas uniformizam o bloco de quatro notas em todo o trecho.

[3] – (73) C – **compasso 135, {236}**: apresenta as indicações “cedendo” para o segundo tempo do compasso e “lento” para o terceiro, enquanto Fontes A e B trazem somente a indicação “rit. molto” para o final da escala no último tempo⁵⁰.

[1] – (74) A e B – **compasso 136, {237}**: trazem a indicação “semínima igual a 69”, junto da indicação *molto espressivo* para a melodia do tema 2B na orquestra. A Fonte C não especifica valor para a semínima, mas indica “accel.” junto de *espressivo*, resultando efeito semelhante de rubato. Optamos pelo andamento preciso nesta retomada lenta do tema 2B, à maneira de sua primeira aparição no compasso 101 {163}.

[1] – (75) B – **compasso 140, {241}**: apresenta notas equivocadas Mi ao invés de Mib e Solb ao invés de Sol na viola, de acordo com a instrumentação na Fonte A e escrita pianística da Fonte C. Tais equívocos são provavelmente provenientes da colocação equivocada de um único bemol (na nota Sol ao invés da nota Mi).

[5] – (76) A, B e C – **compassos 144-145, {245-254}**: readequamos a escrita destes dois compassos novamente dobrando o pulso e ajustando valores rítmicos sem alterar o resultado final. A indicação “semínima igual a 66” tornou-se “semínima igual a 132”.

⁵⁰ Conforme Capítulo 3, Intervenção 13, Sérgio Abreu amplia esta escala sob a indicação “lento, sem acelerar muito”.

[4] – (77) A – **compasso 145, {250}**: apresenta as expressões “rude al talone” para o primeiro violino e “al talone” para segundos violinos e violas, ambas transcritas em nossa versão devido às ênfases nas dissonâncias da resposta orquestral ao violão.

[2] – (78) C – **compasso 149 {258}**: apresenta pequeno ajuste de nota na celesta, com Mibb ao invés de Mib das Fontes A e B, transcrito em nossa versão como nota Ré. Este ajuste mantém o cromatismo predominante do trecho e pontual do compasso.

Fonte C: Mibb (Ré) ao invés de Mib ←
(adoção de nota enarmônica em nossa versão)

149 {258} cromatismo mantido

Fig. 2.38: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajuste de nota da celesta no comp. 149 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 258 de nossa versão)

[2] – (79) A e B – **compasso 152, {261}**: rerepresentam as indicações “Moderato” e “colcheia a 104” para a variação em arpejos do tema 1A equivalente à do início da obra. A Fonte C traz “colcheia igual a 100” junto de *preludiando* e dinâmica “p”. Adotamos o andamento exato recapitulado nas fontes orquestrais, complementando-o com as informações da Fonte C em função do caráter de transição do tema 1A para o tema 1B.

[2] – (80) C – **compasso 154, {263}**: apresenta a indicação *espressivo* juntamente de *molto cantato* e dinâmica “mf”, ao invés de somente *molto espressivo* das Fontes A e B. Embora semelhantes, adotamos as informações detalhadas da Fonte C para a execução do tema expressivo 1B, recapitulado em meio a arpejos pelo violão.

[2] – (81) C – **compasso 161, {270}**: apresenta ajuste na melodia da flauta com Fá# ao invés de Fá das Fontes A e B, conciliando-a com a melodia resultante das tríades da celesta no mesmo compasso. Este ajuste atende também ao padrão melódico das elaborações do tema 1B no primeiro movimento com os contornos Fá#, Mi, Fá e Fá#, Sol, Fá, ou seja, sempre com o percurso cromático Fá#- Fá entre as extremidades:

Fig. 2.39: (fragmentos do violão da Fonte A, com contornos melódicos resultantes do tema 1B)

Fonte C: Fá# ao invés de Fá

Fig. 2.40: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajuste de nota da flauta no comp. 161 das Fontes A e B segundo Fonte C e sua coerência harmônica/ comp. 270-271 de nossa versão)

Notemos que este cromatismo descendente abriga em diversos momentos o encadeamento da Dominante em Mi menor, acorde de Si maior, seguido de Sib maior rumo à Tônica, em uso alusivo ao acorde de 6ª Napolitana⁵¹.

⁵¹ O emprego do acorde de Sib maior em Mi menor por Mignone nos remete ao “colorido dos acordes de 6ª aumentada com função de pré-dominante”, muito utilizado pelo compositor, como aponta Marcelo N. Machado em seu estudo sobre as *Valsas de Esquina* (2004, p. 79), e ao acorde de 6ª Napolitana. Não só no trecho em análise, mas também em diversos momentos desta obra, Mignone se apropria livremente de acordes provenientes de processos cromáticos (e também de cromatismos em contextos atonais). Segundo Roig-Francolí (2011, p.400), “o termo cromaticismo é derivado do termo grego ‘chroma’, que significa cor”. Desta relação este autor elenca e define os acordes de 6ª aumentada e Napolitana. O acorde de Sib maior em Mi menor na análise em questão deriva também da escrita violonística descendente em blocos pelo compositor. Esta escrita compreende alguns encadeamentos cromáticos em uma apropriação típica do funcionamento do instrumento (via paralelismos de acordes, conforme figura 2.39). A relação estrita com os acordes de 6ª aumentada nas conformações Italiana, Germânica e Francesa se estabelece pelo 4º grau aumentado comum, que explica a nota Sib, considerando-a enarmonizada na tonalidade de Mi menor (*ibidem*, p.574). A relação com o acordes de 6ª Napolitana explica a nota Fá (*ibidem*, p.560-561).

[1] – (82) B – **compasso 162, {271}**: apresenta a nota equivocada Sol# ao invés da nota Sol na celesta (segundo tempo), como traz a Fonte A. A Fonte C não contempla a mão esquerda referente à celesta, mas sua redução harmônica indica também a nota Sol. Nesta, a nota Sol# parece somente no acorde seguinte, como passagem pela Dominante em Mi menor.

[2] – (83) C – **compasso 163, {272}**: acrescenta a indicação “colcheia igual a 112” juntamente da expressão “animando”, restabelecendo o andamento do tema 1C quando de sua primeira aparição no compasso 22 das fontes {21}, sendo por isso adotada.

[1] – (84) B – **compasso 164, {273}**: apresenta a nota equivocada Lá ao invés de Dó na viola e notação rítmica irregular entre esta nota e a seguinte, Si, com semínima e mínima, respectivamente, subdividindo os dois últimos tempos do compasso composto doze por oito. As Fontes A e C confirmam o equívoco com as notas corretas em meio a uma subdivisão usual⁵².

[2] – (85) C – **compassos 169-172, {278-281}**: apresentam o mesmo ajuste de notas pelo compositor, com Si ao invés de Sib na linha melódica grave da viola como trazem as Fontes A e B. A figura a seguir mostra exatamente a redução pianística seguida da linha da viola das fontes orquestrais:

Fonte C:

Piano

Va.

169 {278} Si ao invés de Sib

Fig. 2.41: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(ajustes de notas da viola no comp. 169 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 278 de nossa versão)

⁵² Notação confirmada via microfilme da Fonte A fornecido pela DINF/ Biblioteca Nacional (RJ).

[2] – (86) C – **compasso 178, {287}**: apresenta dois ajustes de nota. O primeiro ocorre na melodia do segundo violino (primeiro tempo), com a adoção de Ré# ao invés de Ré das Fontes A e B, fazendo-a coincidir com o movimento cromático da nota grave do contorno melódico do violão. O segundo ajuste ocorre na melodia solística do violão (segundo tempo), com a adoção de Si# ao invés de Ré# das Fontes A e B. Esta alteração nos aparece pertinente por não quebrar o processo de reincidência do mesmo material musical (sutilmente alterado), com o qual o compositor agrega tensão ao desfecho impactante da obra⁵³.

Fig. 2.42: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.

(ajustes de notas do segundo violino e do violão no comp. 178 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 286-287 de nossa versão)

[2] – (87) C – **compasso 179, {288}**: apresenta a indicação *dramático*, adotada em nossa versão por reforçar o caráter inerente do discurso na Coda.

[2] – (88) C, **compasso 183, {292}**: apresenta ajustes de nota no primeiro violino (terceiro tempo) com Sol invés de Solb; e no segundo violino (quarto tempo), com Lá ao invés de Láb das Fontes A e B. Com estas alterações o compositor alinha as quatro notas de cada tempo da melodia do violão aos respectivos blocos de pizzicatos das cordas, mantendo o mesmo padrão nos terceiro e quarto tempos do compasso.

⁵³ Este ajuste do violão coincide com a gravação da estreia do concerto por Carlos Barbosa-Lima.

Chit. **1** **2** **3** **4**
 Sol ao invés de Sob Lá ao invés de Láb

VI. I *pizz. divisi* *p*
 VI. II *pizz. divisi* *p*
 Va. *pizz* *p*
 Vc. *pizz* *p*

183 {292}

nota Sol alinhada ao violão
 nota Lá alinhada ao violão

Fig. 2.43: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
 (ajustes de notas dos violinos no comp. 183 das Fontes A e B segundo Fonte C/
 comp. 292 de nossa versão)

[3] – (89) C – **compasso 184, {293}**: acrescenta a indicação precisa de tempo “semínima igual a 126” à indicação Assai Vivo, comum às Fontes A e B. Acatamos somente a indicação das fontes orquestrais, deixando em aberto o aumento de andamento nesta última cadência da Coda para o contraste necessário à conclusão do movimento.

[2] – (90) C – **compasso 186, {295}**: apresenta a indicação *senza arpeggiare* para o violão, transcrita em nossa versão em função de seu reforço à intenção rítmico-percussiva dos baixos e acordes reiterados no desfecho da obra.

2.3. SEGUNDO MOVIMENTO

[1] – (91) A – **compasso 1**: apresenta duas indicações de andamento: semínima pontuada “igual a 52” e “igual a 60”. Fontes B e C apresentam somente a indicação “52”, que mantivemos em nossa versão por propiciar caráter mais reflexivo, alinhada à expressão Lento e Molto Romântico presente em todas as fontes.

[2] – (92) C – **compassos 16-18**: apresentam ajuste de nota na melodia da viola com Fá# ao invés de Fá (ver seta) das Fontes A e B. Esta alteração faz sentido ao constatarmos a sucessão de tríades descendentes desde o compasso 12, com as quais as notas da viola estabelecem intervalos predominantes de segunda maior. A partir do compasso 16, com o ajuste, temos a estabilização da tríade perfeita de Fá# maior, que sinaliza o término do movimento descendente na harmonia e a mesma como sensível da seção central deste segundo movimento, em Sol maior.

The image shows a musical score for three instruments: Cel. (Cello), Chit. (Guitar), and Va. (Viola). The score is in 4/4 time and G major. The Viola part is highlighted with a downward arrow pointing to a note in measure 16, with the text "Fá# ao invés de Fá". The tempo marking "assai diminuendo" is present in measures 16 and 17. The measures are numbered 16, 17, and 18 at the bottom.

Fig. 2.44: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(ajuste de nota da viola no comp. 183 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 16-18 de nossa versão)

[1] – (93) A e B – **compasso 16**: apresentam as mesmas indicações “assai diminuendo”, inexistente na Fonte C. Esta indicação constitui-se uma preparação à seção central, ainda mais lenta, sendo por isso mantida em nossa versão.

[2] – (94) C – **compasso 20**: apresenta ajuste de nota relativa a do primeiro violino (terceiro tempo), com Sib (seta 2) ao invés de Dó (seta 1), das Fontes A e B. Esta alteração propicia a manutenção do padrão cromático dos compassos 19-20, mantendo o cromatismo integral deste último nas cordas:

Fontes A e B: 1-↓ revisão a partir da Fonte C: Sib ao invés de Dó 2-↓

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

19 20 21

cromatismo, de acordo com o contexto do naipe

Fig. 2.45: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra - 2º Mov.*
(ajuste de nota do primeiro violino no comp. 20 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 19-21 de nossa versão)

[2] – (95) A e B – **compasso 22:** indicam semínima entre “60” e “63” junto da expressão *Molto Espressivo*. A Fonte C traz “semínima igual a 52” junto da mesma expressão. Embora semelhantes, adotamos o andamento da Fonte C tanto pelo caráter expressivo apontado nas fontes para a melodia que então se inicia, tema 2, quanto como adequação à melodia semelhante executada adiante pela orquestra (compassos 30-39), cujo acompanhamento violonístico é refeito com figuração ágil por Sérgio Abreu⁵⁴.

[1] – (96) B – **compasso 25:** apresenta um provável equívoco na notação do único acorde do violão no compasso, grafado com mínima e pausa de semínima. Tal acorde pode ser mantido em todo compasso como nas Fontes A e C, nas quais é grafado com mínima pontuada (de acordo com o contexto legato do tema).

[1] – (97) B – **compasso 30:** não reproduz pequena ligadura de valor entre colcheia e mínima nas notas-pedais graves Sol dos violoncelos, como nas Fontes A e C.

[2] – (98) C – **compasso 39:** apresenta outra conformação para os dois acordes realizados pelo violão, sem as notas Lá e Dó, respectivamente, em relação às Fontes A e B. Principalmente o segundo acorde das fontes orquestrais não permite uma execução confortável, exigindo grande abertura. A Fonte C ilustra, portanto, a busca do compositor por uma escrita mais idiomática ao instrumento:

⁵⁴ Conforme Capítulo 3, Intervenção 25.

Fontes A e B:

acorde não idiomático

Fonte C:

acorde possível

38 39

Fig. 2.46: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(ajustes de acordes do violão no comp. 39 das Fontes A e B segundo Fonte C/
comp. 38-39 de nossa versão)

[4] – (99) A – **compasso 40:** traz a indicação técnica “não repetir o arco” para o naipe das cordas, transcrita em nossa versão.

[2] – (100) C – **compasso 42:** apresenta as indicações “cedendo e dim.” e “poco rit.” nos primeiro e terceiro tempos, respectivamente, com as quais o compositor detalha o final de frase relativa à pequena introdução, reapresentada em arpejos como preparação ao tema 1 variado. Indicações adotadas em nossa versão.

[2] – (101) C – **compasso 43:** acrescenta as indicações Tempo e (*leve*), como reforço à retomada de tempo de semínima igual a “69” (comuns às fontes), abrandada em relação à indicação “72” quando da aparição do tema 1 no início da obra. Indicações adotadas.

[1] – (102) B – **compassos 43-44:** apresentam nota equivocada Mi ao invés de Mib no violão (segundos tempos), como trazem as Fontes A e C na linha melódica resultante dos arpejos de acompanhamento.

[2] – (103) C – **compassos 43-44:** apresentam ajustes no violão (quartos tempos), com a nota Dó# ao invés de Ré das Fontes A e B, na linha intermediária resultante dos arpejos. Além de promover conexão cromática para o compasso 45, este suposto ajuste do compositor reforça a tendência a um padrão melódico nas entrelinhas destes arpejos, com uma nota seguida de duas repetidas em um semitom ou tom abaixo ou acima⁵⁵.

⁵⁵ Trata-se de uma nova abordagem da bariolage pelo compositor, por meio de um arpejo com as notas extremas fixas, aguda e baixo pedal na quarta corda; e linha intermediária em movimento, na segunda corda. Conforme Capítulo 3, Intervenção 26, Sérgio Abreu propõe a distinção destes dois planos sonoros através de outra fórmula de arpejo para todo o trecho dos compassos 43-51.

Fontes A e B: nota Ré: desvio do padrão melódico inicial e quebra do cromatismo descendente

Fonte C: contorno recorrente, Mi, Mib - Mib; contorno mantido, Ré, Dó# - Dó#; Dó# ao invés de Ré

43 e 44

conexão cromática com o compasso 45:

Fig. 2.47: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra - 2º Mov.*
(ajustes de notas do violão segundo Fonte C, comp. 43-44)
{sugestão de Sérgio Abreu em nossa versão}

[1] – (104) B – compassos 45: apresenta nota equivocada Dó# ao invés de Ré no violão (terceiro tempo), como trazem as Fontes A e C na linha melódica resultante dos arpejos violonísticos.

[2] – (105) C – compasso 47: apresenta ajuste no violão (primeiro tempo), com a nota Lá# ao invés de Láb das Fontes A e B, na linha intermediária resultante dos arpejos, promovendo conexão cromática entre o compasso anterior e o presente.

Fonte C: Lá# ao invés de Láb

conexão cromática

46 47

Fig. 2.48: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra - 2º Mov.*
(ajuste de nota do violão segundo Fonte C, comp. 46-47)
{sugestão de Sérgio Abreu em nossa versão}

[2] – (106) C – compasso 50: apresenta ajuste no violão (primeiro tempo), com a nota Fá# ao invés de Sol das Fontes A e B, na linha intermediária resultante dos arpejos, seguindo a tendência ao padrão melódico demonstrado nos itens 103 e 105.

Fonte C:

contorno recorrente,
Fá#, Mi - Mi

sentido ascendente,
Fá#, Sol - Sol

50

Fá# ao invés de Sol

Detailed description: The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of triplets. The first triplet starts on F#4, and the second triplet starts on G4. A downward arrow points from the first triplet to the text 'Fá# ao invés de Sol'. Above the staff, two phrases describe the contour: 'contorno recorrente, Fá#, Mi - Mi' and 'sentido ascendente, Fá#, Sol - Sol'.

Fig. 2.49: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(ajuste de nota do violão segundo Fonte C, comp. 50)/
{sugestão de Sérgio Abreu em nossa versão}

[2] – (107) C – **compassos 50-51:** apresentam alterações no violino solista, com ampliação de sua linha melódica (seta 1) e ajuste na já existente com a nota Sib ao invés de Si (seta 2), em relação às Fontes A e B. Estas alterações se encontram na Fonte C sob a indicação 1º Viol. Solo. Incorporamos ambas em um único pentagrama, designando “A” para o primeiro violino solo, original, e “B” para o segundo violino solo.

A 1º violino solo, ajustado e ampliado

VI. I

50 1-↓ 51 2-↓ 52 B 53

notas acrescentadas Sib ao invés de Si 2º violino solo

Detailed description: The image shows a musical staff for Violin I (VI. I) in treble clef, key signature of one sharp, and 4/4 time. It covers measures 50 to 53. Measure 50 has a whole rest. Measure 51 has a melodic line with a downward arrow labeled '1-↓' pointing to the text 'notas acrescentadas'. Measure 52 has a melodic line with a downward arrow labeled '2-↓' pointing to 'Sib ao invés de Si'. Measure 53 has a whole rest with a box labeled 'B' and a downward arrow pointing to '2º violino solo'.

Fig. 2.50: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(ampliação e ajuste do primeiro violino solo [A] segundo Fonte C, e sua notação junto do segundo violino solo [B]/ comp. 50-53 de nossa versão)

[1] – (108) B – **compasso 51:** apresenta nota equivocada Lá ao invés de Fá# no arpejo violonístico (primeiro tempo) e pausa de colcheia excedente após escala de onze notas ao final do compasso, segundo Fontes A e C.

[2] – (109) C – **compasso 52:** traz a indicação “molto espressivo”, adotada em nossa versão por reforçar o caráter romântico implícito na melodia do violão, dobrada em oitavas (escrita tipicamente pianística, presente em muitas obras de Francisco Mignone).

[3] – (110) C – **compassos 52-53:** apresentam repetidamente a expressão *leve* para os acordes em arpejos que acompanham a melodia em oitavas em cada compasso⁵⁶.

⁵⁶ Conforme Capítulo 3, Intervenção 27, setas 1 e 2, Sérgio Abreu propõe dinâmica “pp” para os arpejos, ao invés da indicação *leve*.

[1] – (111) B – **compasso 54:** apresenta notas equivocadas Ré na voz superior e Lá na inferior, ao invés das notas Si e Sol, respectivamente, no violão (quarto tempo), como trazem as Fontes A e C. O equívoco da voz inferior pode ser checado também na antecipação deste exato fragmento melódico pelo oboé, nos compassos 46-47.

[2] – (112) C – **compasso 59:** traz a indicação “a tempo”, pertinente por propor a retomada do pulso e conseqüente fôlego para as grandes e expressivas escalas ascendentes e descendentes ao violão, rumo à finalização do segundo movimento.

[2] – (113) C – **compasso 61:** apresenta ajuste relativo ao clarinete (primeiro tempo), com a nota Dó# (nota Si, considerando a grafia transposta da Fonte C), ao invés da nota Dó (Sib real) das Fontes A e B (seta 1). Com este ajuste a nota em questão se mantém desde o compasso anterior, figurando no atual como sétima maior na Subdominante de origem menor, nas alternâncias entre esta e a Tônica em Sol maior. Esta coloração harmônica se repete no primeiro violino, compassos 62-63 (seta 2):

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. Si. *p*

Vg. *p*

Vib. *p*

Chit. $\text{♩}12$

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Sol maior: T °S T °S

Fig. 2.51: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(ajuste de nota do clarinete nos comp. 60-61 das Fontes A e B segundo Fonte C,
com manutenção de Dó#[Si]/ comp. 60-63 de nossa versão)

[3] – (114) C – **compassos 64-65:** apresentam cinco acordes graves com os baixos suprimidos em relação às Fontes A e B, provavelmente para uma escrita mais idiomática no violão, com as pestanas densas e consecutivas repensadas para uma execução confortável⁵⁷. Optamos, no entanto, em manter a escrita violonística das fontes orquestrais ao constatar a mesma tensão na execução – uma vez que as mesmas pestanas são requeridas – e um resultado musical equilibrado com os blocos de três baixos encorpando o plano sonoro grave (ao invés de blocos de dois baixos como na Fonte C), em contraposição aos harmônicos agudos duplos:

Fontes A e B:

Senza Tempo

baixos suprimidos da Fonte C

Fig. 2.52: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(supressão desnecessária dos baixos do violão nos comp. 64-65 das Fontes A e B segundo Fonte C)

[1] – (115) B – **compasso 65:** apresenta nota equivocada Mib ao invés de Mi no primeiro violino (segundo tempo), como trazem as Fontes A e C.

⁵⁷ Esta provável revisão do compositor é de raciocínio semelhante à revisão analisada no item 35 (primeiro movimento), com a supressão das notas graves dos acordes para facilitar as trocas de posições no braço do instrumento.

2.4. TERCEIRO MOVIMENTO

[2] – (116) C – **compassos 11-12:** apresentam pequenos ajustes com notas enarmônicas. No compasso 11 da Fonte C, os trompetes são grafados em altura real como Dób (mordente) e Sib. As Fontes A e B trazem Dó# e Dó bequadro (grafia original), portanto, em escrita cromática. Com o ajuste da Fonte C aplicado em nossa partitura orquestral, passamos a ter as notas Réb e Dó, propiciando a visualização da altura distinta entre ornamento e nota principal. O compasso 12 das Fontes A e C traz exatamente este padrão de escrita na flauta, com Dób (mordente) e Sib – mantida em nossa versão – diferentemente da Fonte B, que reproduz o cromatismo Si-Sib.

[1] – (117) B – **compasso 13:** apresenta finalização equivocada na melodia do fagote, com a nota da apojatura igual à nota principal da melodia. A Fonte A não traz esta apojatura e a Fonte C não a incorpora em sua redução pianística, razão pela qual não a mantivemos em nossa versão.

[1] – (118) B – **compasso 16:** traz nota equivocada Fá# ao invés de Fá no violão (segundo tempo), como nas Fontes A e C.

[1] – (119) B – **compasso 17:** acrescenta a expressão *scherzoso* no início da frase da flauta, antecipando esta expressão indicada também para o violão no compasso seguinte segundo Fontes A e C. A melodia da flauta já apresenta articulação com staccatos e ligados relativos a este caráter em todas as fontes (diferentemente do violão com sua escrita pouco detalhada), razão pela qual não a reproduzimos.

[2] – (120) C – **compassos 29-31:** apresentam padrão simplificado de grafia na melodia da viola. Nas Fontes A e B a ornamentação incorporada à figuração melódica gera valores rítmicos fragmentados com fusas e colcheias pontuadas, dentre outros. Na Fonte C a linha melódica se apresenta grafada predominantemente com mínimas e mordentes de duas notas no início de cada compasso, sendo incorporados em nossa versão.

Fontes A e B:

Fonte C:

Fig. 2.53: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(comp. 29-32 das Fontes A e B, acima, e ajuste de escrita segundo Fonte C, abaixo)

[1] – (121) B – **compasso 34:** apresenta nota equivocada Ré ao invés de Ré# na melodia do fagote (primeiro tempo), com as quais as Fontes A e C unificam os inícios dos compassos 34-36, com intervalos de segunda menor.

[1] – (122) B – **compasso 42:** apresenta provável nota equivocada Dó# no início do mordente do fagote, cujo contorno resultante é Dó#, Ré#, Ré#. A Fonte A apresenta este contorno melódico com a nota Dox (dobrado #) no início. A Fonte C, por sua vez, traz as notas Dóx, Ré#, Mib, ou seja, com o início comum à Fonte A e nota enarmônica ao final. A julgar pelos ajustes de grafia dos itens 116 e 120, vislumbramos aqui a intenção do compositor em registrar as notas cromáticas Dó#, Ré bequadro e Mib para o fagote (setas), conforme figura a seguir, que mostra também uma síntese deste ajuste na viola:

Fig. 2.54: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(apojaturas da viola nos comp. 29-32 e 34, acima, e ajuste de grafia da apojatura do fagote, segundo Fonte C, abaixo/ comp. 38-42 de nossa versão)

[1] – (123) B – **compasso 59:** apresenta acorde de Dominante da tonalidade em Lá menor no violão (segundo tempo), com a nota mais aguda Si, equivocada, reproduzindo o conteúdo do compasso 55. Fontes A e C apresentam o mesmo acorde com a nota aguda Sol# (sensível) resolvendo-se na nota Lá do acorde de Tônica em Lá menor do compasso seguinte, confirmada em nossa versão.

[1] – (124) C – **compassos 69-71:** apresentam notas Lá constituindo os acordes repetidos do violão, referentes às funções de D⁷/S e S. Fontes A e B apresentam nestes lugares as notas Sib (compasso 69) e Láb (compassos 70 e 71), tornando-os acordes diminutos. Esta tensão maior é coerente com a execução em rasgueios destes acordes em região aguda, concebidos descendente com gradual desfalecimento desta mesma tensão rumo aos acordes de D⁷ e T⁶ nos compassos 75 e 76, respectivamente. Mantivemos, portanto, as informações das fontes orquestrais.

[2] – (125) C – **compassos 70-72.** Juntamente das informações do item anterior esta fonte aponta ajustes pertinentes ao acompanhamento orquestral advindas da melodia distinta da redução pianística, que imita a melodia do violão dos compassos 62-65 comum às fontes.

A seta 1 na partitura abaixo das Fontes A e B, mostra uma quebra de padrão melódico de recorrência às notas agudas a cada dois compassos, no caso, notas Sol no compasso 70 não buscadas no compasso 71. Nos compassos 72-73, as elaborações melódicas descendentes partem da nota Fá, mas, desta vez, em contornos melódicos iguais (seta 2), diferentemente da melodia pela Fonte C e sua discreta variação no compasso 73.

Procedemos, portanto, com a revisão do acompanhamento orquestral em nossa versão a partir da imitação da melodia do violão dos compassos 62-65, respeitando os padrões melódicos e a harmonia com acordes diminutos provindos das fontes orquestrais (ver item anterior). Notemos na figura 2.56 os contornos melódicos resultantes da nota Sol, iguais; e da nota Fá, com pequena variação melódica.

The image shows a musical score for measures 70-73. It includes three staves: Chit. (Guitar), VI. I (Violin I), and VI. II (Violin II). The guitar part consists of chords. The violin parts are marked 'divisi a 4 ponticello' and 'pp'. Annotations include '1-↓' pointing to a melodic break in measure 71 and '2-→ contorno repetido' pointing to a repeated contour in measures 72-73.

Fig. 2.55: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(comp. 70-73/ Fontes A e B)

(violão: compassos anteriores, 60-65)

pequena variante melódica ↑

elaborações descendentes a partir da nota Sol

elaborações a partir da nota Fá

Chit.

VI. I

VI. II

70 71 72 73

Fig. 2.56: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.

(ajuste da parte orquestral a partir do acompanhamento do piano da Fonte C, que imita o violão dos comp. 62-65 de todas as fontes/ comp. 70-73 de nossa versão)

[2] – (126) C – **compassos 84-86:** acrescentam acentos nos três acordes em colcheias do violão, projetando-os junto à orquestra e, por isso, adotados em nossa versão.

[1] – (127) B – **compassos 85-102:** apresentam ritmo equivocado no naipe de cordas, composto por colcheia pontuada, colcheia e colcheia pontuada novamente. A marcação básica do baião nesta fonte aparece somente no compasso 84, com duas colcheias pontuadas seguida de uma colcheia⁵⁸. Fontes A e C apresentam esta divisão no compasso 84 e a Fonte A repete esta grafia em uma virada de página, no compasso 91. Para os demais compassos (até o 102), Fontes A e B reproduzem o ritmo por meio de sinais de repetição. Mantivemos a divisão segundo as Fontes A e C em nossa versão.

Fonte B:

Fontes A e C:

Fig. 2.57: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.

(padrão rítmico da Fonte B, à esquerda, e das Fontes A e C, à direita/ comp. 85-102)

[2] – (128) C – **compasso 94:** apresenta ajuste da melodia do violão (primeiro tempo), com a nota Sib ao invés de Dób das Fontes A e B, relativo ao modo mixolídio em Dó⁵⁹.

⁵⁸ Esta divisão corresponde aos contratempos da zabumba no baião, segundo Mario Frungillo (2003, p.98), sendo base, porém, de diversos gêneros nordestinos como é o caso do coco, apontado no *Estudo n. 9* para violão do compositor (APRO, 2004, p.107). Embora identifique este padrão afro-brasileiro como base do choro nas primeira e última das 3 *Peças* de Mignone (c. 1977/ piano, transcrito para flauta), Sergio Barrenechea o entende extensivo também a gêneros de salão e de dança (2000, p.82-83).

⁵⁹ Escala base de semitons entre 3º e 4º, e 6º e 7º graus, dos quais resulta acorde maior com 7ª menor, ou seja, de tipologia de Dominante, porém, sem a função desta (TINÉ, 2008, p.92).



Fig. 2.58: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(comp. 91-95/ Fontes A e B)

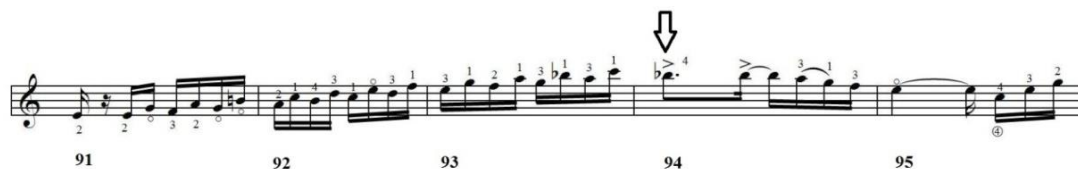


Fig. 2.59: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º. Mov.
(ajuste de nota no comp. 94 pelo compositor segundo Fonte C/ comp. 91-95 de nossa versão)

[2] – (129) C – **compasso 97:** apresenta ajuste do violão (segundo tempo), com adoção do contorno melódico ascendente Dó, Mi, Sol como anacruse para a nota Si do compasso seguinte, ao invés do arpejo Mi, Do, Mi rerepresentado no segundo tempo do compasso 97 (em repetição ao primeiro), conforme Fontes A e B.



Fig. 2.60: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(comp. 95-98/ Fontes A e B)

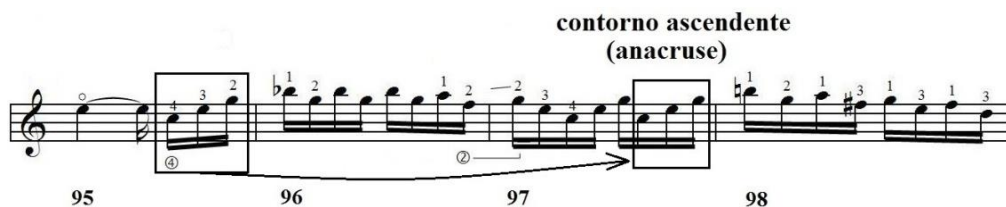


Fig. 2.61: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(contorno melódico da anacruse do comp. 95 no comp. 97 segundo Fonte C/
comp. 95-98 de nossa versão)

[2] – (130) C – **compasso 99:** apresenta finalização da frase em acorde com as três notas Sol, Dó, Mi nas três primeiras cordas do violão (primeiro tempo), ao invés de duas, Dó, Mi, como nas Fontes A e B. Apesar de pequeno, este ajuste provê clareza à finalização da frase em semicolcheias e ao início da frase seguinte com textura distinta em colcheias, apontando a busca do compositor por uma escrita eficiente ao violão.

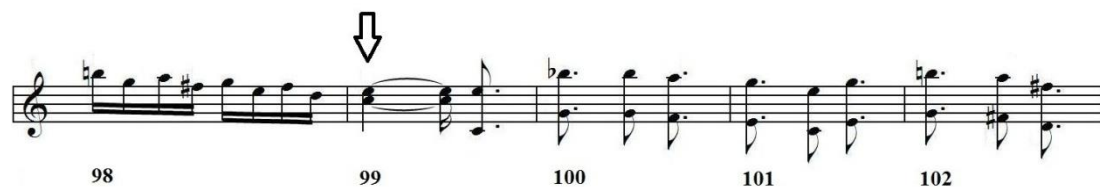


Fig. 2.62: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(comp. 98-102/ Fontes A e B)

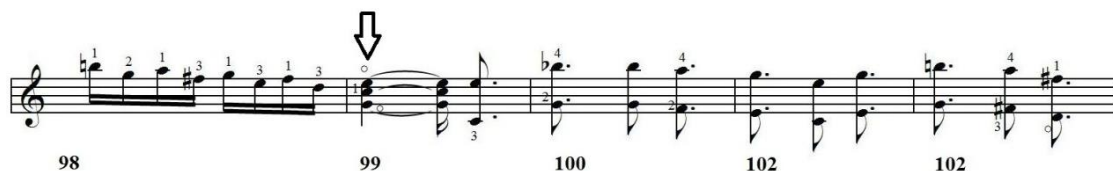


Fig. 2.63: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(ajuste de acorde do violão no comp. 99 segundo Fonte C/
comp. 98-102 de nossa versão)

[2] – (131) C – **compassos 106:** propõe ajuste de grafia padronizada do ritmo referente às partes da viola, violoncelo e contrabaixo através da escrita relativa à mão esquerda do pianista, com padrão de colcheia e colcheia pontuada. Este padrão já se encontrava no compasso 110 das três fontes, sendo então adotado neste compasso em nossa versão.

[1] – (132) B – **compasso 110:** apresenta o baixo equivocado Lá ao invés de Dó na quinta corda do violão, como nas Fontes A e C. Tal equívoco é de fácil constatação pela quebra na sequência de terças e sextas nos baixos melódicos do trecho.

[1] – (133) B e C – **compasso 112-113:** apresentam no compasso 112 a nota provavelmente equivocada Lá# ao invés de Sol# no início do grupo de semifusas do segundo trompete (segundo tempo). A Fonte C traz a mesma semifusa inicial (transposta para Sol#), e a Fonte A não é suficientemente legível. Nossas suspeitas do equívoco se apoiam no cromatismo dos primeiro e terceiro trompetes e no padrão intervalar resultante do movimento paralelo em tríades perfeitas menores no naipe. Como proposição, adotamos a nota Sol# ao invés de Lá# em nossa versão orquestral (seta 1). O modo mixolídio em Dó no trecho é a razão para nosso segundo ajuste, no compasso 113 (seta 2), com a substituição da nota Dó# por Dó bequadro (Sib, transposto). Esta nota é a própria sétima menor característica do modo e se enquadra no citado padrão das tríades perfeitas menores.

Fig. 2.64: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov. (comp. 112-113/ Fontes B e C)

Fig. 2.65: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov. (ajustes no segundo trompete a partir do contexto do naipe e do modo mixolídio em Dó no trecho/ comp. 112-113 de nossa versão)

[1] – (134) B – **compasso 133:** apresenta mordente simples equivocado com a nota Fá# para os primeiro e segundo trompetes em uníssono (entre primeiro e segundo tempos). Fontes A e C trazem ornamento duplo com Mi# e Fá#⁶⁰, reproduzindo o padrão de ornamentação do mesmo tema apresentado no compasso 6 deste terceiro movimento.

[2] – (135) C – **compassos 143 e 147:** apresentam ajustes sutis nas durações das últimas notas Mi e Dó (segundos tempos), das frases do fagote e do oboé, respectivamente, com semicolcheias ao invés de colcheias, como nas Fontes A e B. Estas pequenas alterações proporcionam conclusões conjuntas de frase entre estes instrumentos e o violão solista:

Fig. 2.66: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov. (ajustes de duração no fagote, à esquerda, e no oboé, à direita, segundo Fonte C/ comp. 142-143 e 146-147 de nossa versão)

⁶⁰ O microfilme da Fonte A revela Mi# legível e Fá# parcialmente legível.

[2] – (136) C – **compasso 147**: apresenta aparente ajuste na melodia do violão (segundo tempo) em meio a pequenas discrepâncias entre as fontes referentes à finalização de uma frase e início de outra. A Fonte A apresenta notas Mi (setas 1 e 2) como conclusão da primeira frase e início da próxima⁶¹. A Fonte B reproduz o primeiro Mi (seta 3), mas inicia a próxima com a nota Fá (seta 4).

A Fonte C traz a nota Fá ao invés do primeiro Mi conclusivo (seta 5), apontando certa continuidade à frase entre o primeiro e segundo tempos, seguida da imediata ascensão à nota Sol no compasso seguinte, 148 (seta 6). Em síntese, presumimos a possibilidade de uma grande frase pensada pelo compositor a partir de sua suposta revisão nesta fonte. A frase assim concebida abrange os compassos 140-159 em “semínima igual a 88”, junto da indicação *Poco Piú Vivo* comum às fontes⁶².



Fig. 2.67: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(final e início de frase com as notas Mi segundo Fonte A e com as notas Mi e Fá segundo Fonte B/
comp. 146-147 das Fontes A e B, respectivamente)

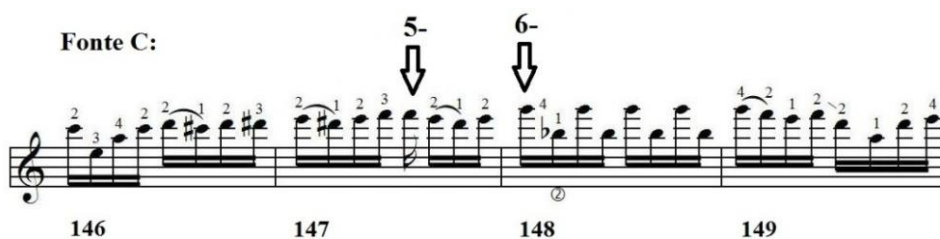


Fig. 2.68: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(ajuste de nota do violão no comp. 147 segundo Fonte C/
comp. 146-149 de nossa versão)

[2] – (137) C – **compasso 150**: apresenta ajuste de grafia da melodia do clarinete com a substituição de semínimas e colcheias em tercinas das Fontes A e B, por três semínimas em tercinas, simplificando a notação sem alterar a execução a exemplo de momentos anteriores da obra (ver item 46).

⁶¹ Notação confirmada via microfilme da Fonte A fornecido pela DINF/ Biblioteca Nacional (RJ).

⁶² Outro aspecto deste ajuste é a do incremento na tensão local com a repetição da nota Fá para impulsionar o discurso melódico.

Fig. 2.69: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
 (Fontes A e B, acima, e revisão do comp. 150 segundo Fonte C, abaixo/
 comp. 148-151 de nossa versão)

[2] – (138) C – **compasso 157:** apresenta ajuste no acompanhamento do segundo violino (primeiro tempo), com a nota Ré natural ao invés de Réb das Fontes A e B. Este ajuste permite a formação do acorde de Sib maior de passagem, em sintonia com a melodia executada ao violão e sua resultante harmônica.

Fig. 2.70: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
 (ajuste de nota do segundo violino no comp. 157 das Fontes A e B segundo Fonte C/
 comp. 155-157 de nossa versão)

[5] – (139) C – **compassos 170-183:** apresentam ajuste de grafia relativa à celesta, com união de bandeiras a cada quatro semicolcheias em uma escrita simplificada em relação à de padrão irregular das Fontes A e B. Propomos a partir da Fonte C, no entanto, uma escrita ainda mais simples com a união das bandeiras entre os dois acordes alternantes em cada compasso e separação dos grupos por pausas, simulando

uma alternância entre arsis e tesis⁶³. Vejamos a seguir as duas proposições das fontes e nossa sugestão:

Fig. 2.71: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(comp. 170-174/ Fontes A e B)

Piano:

Fig. 2.72: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(comp. 170-174/ Fonte C)

Fig. 2.73: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(sugestão de grafia inspirada na Fonte C/ comp. 170-174 de nossa versão)

[2] – (140) C – **compassos 182-183**: apresentam dois ajustes. O primeiro, no compasso 182, mantém o sentido melódico descendente das melodias sincronizadas e oitavadas entre violinos e viola (terceiro tempo), com as notas Dób (mordente) e Sib ao invés das notas Ré e Dó# (seta 1) das Fontes A e B. O segundo ajuste é de notação, com notas enarmônicas Dób (mordente) e Sib ao invés de Si e Lá#, no terceiro tempo do compasso 183 (seta 2), uniformizando-as em relação ao compasso anterior ajustado.

⁶³ Esta proposição de escrita assemelha-se às reorganizações do movimento rítmico interno de uma melodia pelo intérprete segundo o conceito de Note Grouping, de James Morgan Thurmond (1991, p.19). Este conceito prevê, basicamente, a subdivisão mental dos tempos de um fragmento melódico qualquer segundo a alternância entre arsis e tesis, de modo a conferir maior qualidade de movimento e, conseqüentemente, uma interpretação direcionada. Nossa proposição, cujo intuito principal é facilitar a leitura, apresenta uma organização de grafia que assimila o modelo de relação anacrúsico-tético dos dois primeiros acordes, comp. 170-171, e o replica às demais alternâncias entre os mesmos acordes independente de suas localizações nas partes dos tempos, unindo-os em sua maioria pelas bandeirolas.

VI. I
 VI. II
 Va.

f *f* *f*

182 183 184

Fig. 2.74: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
 (comp. 182-184/ Fontes A e B)

1-
 2-

VI. I
 VI. II
 Va.

f *f* *f*

182 183 184

Fig. 2.75: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
 (ajustes de notas e de notação segundo Fonte C/ comp. 182-184 de nossa versão)

[2] – (141) C – **compasso 198:** apresenta ajuste na melodia do violão (terceiro tempo) com nota Si bequadro (seta 2) ao invés de Sib (seta 1) das Fontes A e B. Com este ajuste os contornos melódicos dos compassos 198-199 tornam-se padronizados pela reiteração das notas Si e Sib do compasso 198 no compasso 199, diferentemente dos mesmos contornos pelas fontes orquestrais. Esta padronização pela Fonte C é análoga à escrita do compositor no início do primeiro movimento ao apresentar o tema principal nos compassos 1-10 {1-9}, em acordes, e nos compassos 11-12 {10-11}, em arpejos. Ambas as situações têm a presença conjunta de Si e Sib. Vejamos o ajuste em questão entre as fontes e o início da obra com o mesmo padrão:

1- ↓

198 Sib-Sib 199 Si-Sib

Fig. 2.76: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(nota Sib possivelmente equivocada no comp. 198 das Fontes A e B)

2- ↓ Si bequadro

198 Si-Sib 199 Si-Sib

9

Fig. 2.77: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(revisão de nota no comp. 198 segundo Fonte C/ comp. 198-199 de nossa versão)

Allegro moderato ♩ = 104

f *sf*

Sib-Si

Moderato ♩ = 54

mf calmo, quasi preludiando

11{10}

Si-Sib

Fig. 2.78: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.
(material musical do 1º Mov./tema principal com notas Si e Sib no acorde à esquerda, comp. 1, e no arpejo à direita, comp. 11{10})

3. ESTUDO DA VERSÃO DE SÉRGIO ABREU

Neste presente capítulo confrontaremos as sugestões musicais de Sérgio Abreu para a parte do violão do *Concerto para violão e orquestra* de Francisco Mignone com a partitura solística original do mesmo e com as informações discrepantes deste, oriundas das análises das fontes primárias do Capítulo 2. Conforme antecipamos em nossa Introdução, Sérgio Abreu não teve a intenção de elaborar uma versão final integral da obra. Suas sugestões foram elaboradas em curto espaço de tempo e enviadas via fax aos violonistas Paulo Martelli e Nicolas de Souza Barros, por ocasião das primeiras apresentações brasileiras do *Concerto*, em 1997. Sérgio nos informa que estas sugestões poderiam ser acatadas ou não, assim como suas indicações de digitação.

As sugestões de Sérgio Abreu sem alterações de notas pelos intérpretes em questão se encontram em duas fontes principais: a partitura-colagem que nos serviu de base para os primeiros estudos, compilada por Martelli em treze páginas; e a partitura posteriormente organizada e enviada por Sérgio Abreu para o nosso presente trabalho – o manuscrito original, portanto – em quinze páginas. Barros realizou discretas alterações nesta versão, para a apresentação da obra em 03 de Agosto de 1997⁶⁴.

A compilação de Martelli para suas apresentações em 02 e 03 de Agosto de 1997 reúne todas as sugestões que puderam ser aproveitadas na preparação do *Concerto* naquele momento⁶⁵. Estas sugestões apresentam-se coladas junto a trechos não modificados da parte violonística, provenientes da partitura para violão e piano, a única publicada até 1997. Esta fonte, de leitura contínua, preserva inclusive a maioria das proposições de digitação de Sérgio Abreu em suas sugestões bem como supressões de compassos, sendo uma delas realizada na preparação da obra junto à Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, sob a regência de Benito Juarez⁶⁶.

⁶⁴ Segundo Sérgio Abreu, o aproveitamento das sugestões por Barros ocorreu em torno de noventa e cinco por cento, conforme Barros lhe informara na ocasião.

⁶⁵ Conforme nos informa Sérgio Abreu, as Intervenções adiante elencadas como 3.2 e 3.3 foram enviadas como opções à Intervenção 3.1, sem tempo hábil de preparação para as apresentações de Martelli.

⁶⁶ A Intervenção 12 especificamente, que veremos adiante, foi indiretamente descartada pelo maestro ao suprimir o respectivo trecho em função da execução orquestral resultante. Independentemente, Sérgio sugere desconsiderar todas as supressões, alegando que o intérprete deve ter acesso ao documento integral do compositor, dado que vem ao encontro de nossa postura e critérios.

O manuscrito original de Sérgio Abreu contém a maioria das sugestões presentes na compilação de Martelli e também as sugestões não utilizadas nas apresentações deste violonista, conforme informamos em notas de rodapé, além de instruções de execução por extenso e informações de digitação. Este material representa uma síntese das revisões passadas a limpo no mesmo ano da elaboração, 1997. Por ocasião do início de nossos estudos, Sérgio submeteu este manuscrito a uma revisão de seus aspectos gerais junto da partitura para violão e piano, propondo pequenos ajustes. Neste mesma ocasião, Sérgio nos informou sobre a possibilidade da existência de sugestões enviadas a Martelli e que não integram este manuscrito, dado posteriormente confirmado entre ambos diante da conferência da partitura-compilação.

Com base nas informações acima, adotaremos o manuscrito como o material referencial nas análises – nossa fonte principal – dando-lhe preferência em relação à partitura-compilação, nas informações semelhantes entre ambas. Indicaremos [SA/1997] e [SA/2012], quando necessário, para distinguir os ajustes do manuscrito das citadas revisões recentes de Sérgio Abreu. Consideraremos da partitura-compilação de Paulo Martelli somente suas sugestões exclusivas, informando, neste caso, a procedência das informações como [MA].

Nossas análises neste capítulo abordam as sugestões de Sérgio Abreu em trinta (30) intervenções, divididas segundo a constituição musical e os ajustes nelas realizados. Estas intervenções podem ser verificadas no contexto da obra mediante consulta às análises estruturais resumidas nas Tabelas 4, 5 e 6 – ao término de nossas considerações finais. Vejamos na Tabela 1 abaixo a origem destas intervenções segundo as fontes das quais dispomos:

Fontes Datas- Intervenções	SA e MA (intervenções comuns)	SA (intervenções exclusivas)	MA (intervenções exclusivas)
1997	1, 2, 3.1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27 (início) e 30	3.2 3.3 12 29	15 21 27 (integral) 28
2012 (revisada)	10, 30		

TABELA 1: AS INTERVENÇÕES DE SÉRGIO ABREU E SUAS FONTES ESPECÍFICAS

As Fontes SA e MA trazem em comum a maioria das intervenções, idênticas quanto aos ajustes de notas, mas sutilmente distintas em algumas indicações musicais, seja pelo uso de sinônimos, abreviações ou sugestões de execução por extenso, no caso da Fonte SA.

À parte da ampla recepção das alterações de Sérgio Abreu pelos violinistas Paulo Martelli e Nicolás de Souza Barros, ambos complementaram as informações de digitação, fato presumível pela personalidade deste processo e também por Sérgio Abreu não tê-las anotado compasso a compasso, sobretudo quando previsíveis. Independentemente, como veremos, nossas análises terão como foco as alterações de nota – de acordo com nossa proposição principal de estudos de revisão crítica desde o início da presente tese – seguidas de indicações musicais complementárias como expressões musicais, articulações e dinâmicas. O tema relativo à digitação será abordado somente se intrínseco aos ajustes de notas e/ou necessário ao entendimento. Como veremos também, as digitações presentes em nossa versão não contemplam toda a obra e representam apenas uma possibilidade de execução extraída da síntese das fontes estudadas, as quais concentram as proposições de Sérgio Abreu. Oportunamente, proporemos também execuções/digitações elaboradas a partir das análises de contextos e/ou associadas a ajustes de notas de nossa parte.

Com relação às partituras nas análises, adotamos o critério de transcrever todas, com exceção daquelas que possam ser efetivamente representadas mediante um fragmento escolhido, evitando acúmulo desnecessário de material gráfico. À parte das intervenções de Sérgio Abreu adotadas ou não adotadas em nossa versão crítica, aquelas predominantemente ou parcialmente aproveitadas, acrescidas de sugestões de nossa parte, serão detalhadas em partituras à parte conforme a necessidade.

No primeiro movimento da obra, de numeração discrepante dos compassos entre a versão original e nossa versão crítica, informaremos nos textos de análise a numeração corrente de nossa versão e, quando necessário, as numerações das fontes primárias. As partituras da versão original trarão os números de compassos originais e, ao lado, a numeração equivalente à de nossa versão entre chaves, {}. As proposições de Sérgio Abreu bem como nossas proposições trarão a numeração de nossa versão.

Adotaremos a abreviatura “SA” ao nome recorrente de Sérgio Abreu no transcurso das análises.

3.1. PRIMEIRO MOVIMENTO

1 – (1ª Intervenção SA/ comp. 22-25 {21-24}). Nesta primeira intervenção para parte do tema 1C, SA substitui as terças agudas alternantes com a primeira corda solta, pela típica textura de melodia, arpejo e baixo. Um exame superficial da partitura revela a transferência da nota mais grave destas terças para a quarta corda, uma oitava abaixo, e adição do baixo Mi da sexta corda solta, resultando assim uma distribuição ampla na tessitura, em textura densa. A execução torna-se pouco mais projetada e orgânica, embora o original não seja de grande dificuldade. Notemos na versão SA, no compasso 22 (Fig. 3.2), o ostinato com a nota pedal F^á# ao invés de Mi (primeiro e segundo tempos), como terça, portanto, da Dominante da Tônica Relativa em Mi menor; e a nota Ré ao invés dos pedais Mi e Si (terceiro e quarto tempos, respectivamente), como quinta da Tônica Relativa (seta 2). Vejamos a versão original e a de SA:



Fig. 3.1: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra*/ 1º Mov. (comp. 22-23)/ {21-22}

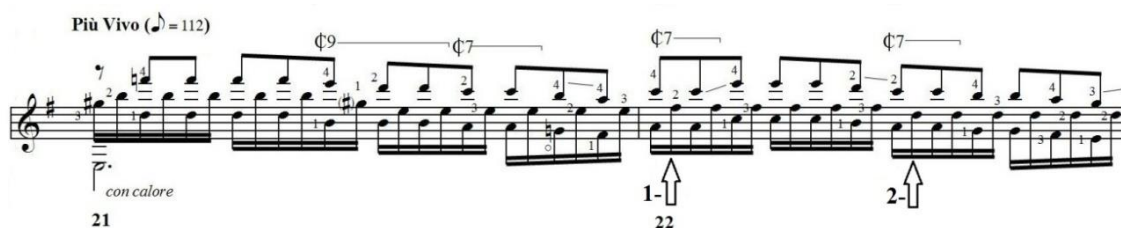


Fig. 3.2: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra*/ 1º Mov.
(versão SA, com baixo, melodia, arpejos e pequenos ajustes harmônicos/
comp. 21-22 de nossa versão)

Com estas pequenas alterações SA diminuí a coloração harmônica sutilmente distinta no trecho, decorrente das cordas soltas do violão, reforçando, ao invés, a harmonia predominante em tríades perfeitas da orquestra⁶⁷:

⁶⁷ Veremos na Recapitulação deste tema, analisada em nosso item 22 adiante, que o compositor opta pela harmonia em tríades perfeitas para o violão, como na presente intervenção de SA, deixando as notas Mi e Si, referentes aos pedais, com o primeiro violino e viola, respectivamente.

Fl. *p*

Ob. *mp espressivo*

Cl. Si. *p*

Fg. *p*

Va. *pizz.*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

Mi menor: (D7) S (D7) Tr

21 22

Fig. 3.3: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(conjunto orquestral e harmonia resultante/ comp. 21-22 de nossa versão)

Uma sonoridade aproximada à das notas pedais do violão, no entanto, permanece em momentos da melodia do próprio instrumento (nota Mi) e do oboé (notas Mi e Si), no compasso 22. Isto no levou a ponderar e manter a solução de SA em função de sua sonoridade encorpada e de execução idiomática, além da relação com a recapitulação também projetada do mesmo (ver item 20).

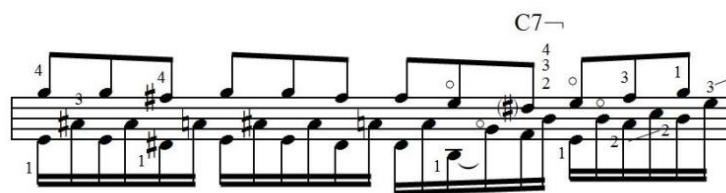
No compasso 24 SA adota baixos na terceira corda e relações intervalares consequentemente distintas entre as notas do acorde. Propomos, no entanto, a manutenção do padrão inicial de SA, com a transposição e reposicionamento das notas graves no violão predominantemente a partir das terças originais:

25

Fig. 3.4: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.* (comp. 25)/ {24}

24

Fig. 3.5: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(parte da versão SA, com padrão intervelar distinto/ comp. 24, não adotada)



24

Fig. 3.6: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(sugestões a partir da versão SA, mantendo o padrão inicial de sua escrita para o trecho/
comp. 24 de nossa versão)

2 – (2ª Intervenção SA/ comp. 29 {28}). Nas sugestões de SA abaixo, para a finalização do tema 1C, vemos a substituição do último grupo de notas em fusas, em sextinas, por um grupo regular de fusas, tais como os dois grupos anteriores do mesmo tempo do compasso⁶⁸. Nesta pequena alteração SA propõe a supressão das notas Sol e Mi, e adoção da nota Sib ao invés da original Si bequadro, conforme as setas na partitura original. Com estas intervenções SA uniformiza os ligados ascendentes de duas em duas notas na escala resultante, bem como o acorde de Sib em todo o compasso, com o qual o compositor faz alusão aos acordes de 6ª acrescentada e 6ª Napolitana⁶⁹.

The image shows a musical score for guitar, specifically a section of the first movement of F. Mignone's Concerto para violão e orquestra. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 8/8. The music consists of a series of eighth notes, some beamed together. A C7 chord is indicated above the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are also some circled notes and a slur over a group of notes.

29

Fig. 3.7: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.* (comp. 29)/ {28}



28

Fig. 3.8: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(versão SA, com supressão e substituição de notas/ comp. 28 de nossa versão)

⁶⁸ Observaremos esta tendência a padrões regulares nas intervenções de SA, em contextos variados.

⁶⁹ Ver Capítulo 2, item 81.

3.1 – (3ª Intervenção SA - primeira opção/ comp. 51-57 {81-101})⁷⁰. Temos três possibilidades de intervenção por SA para o trecho a seguir. Nesta primeira opção os contornos gerais são mantidos. No primeiro ajuste, compassos 81-84 (seta 1), as notas graves dos grupos de tercinas (partes fortes dos tempos), sugerem uma linha melódica resultante em um efeito aproximadamente polifônico. O segundo ajuste, compassos 89-101 (seta 2), facilita a execução com os ligados descendentes aos invés de ascendentes, pois o movimento repetitivo parte dos dedos da mão esquerda já fixados no braço do instrumento. Vejamos as versões com a de SA em escrita readequada⁷¹ :

Fig. 3.9: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestral*/ 1º Mov. (comp. 51-57)/ {81-101}

Fig. 3.10: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestral*/ 1º Mov.

(primeira opção SA, com intervenções sutis nos contornos a partir do comp. 89, não adotada)/ {81-101}

⁷⁰ Esta foi a opção utilizada por Martelli na apresentação do *Concerto* em Campinas em 02 e 03 de Agosto de 1997. A duas posteriores, dos itens 3.2 e 3.3, não chegaram a tempo para escolha e preparação.

⁷¹ Conforme Capítulo 2, item 18.

3.2 – (3ª Intervenção SA - segunda opção/ comp. 53-57 {89-101}). As segunda e terceira opções de SA propõe o incremento de figurações repetidas da escrita original, predominantemente formadas por uma nota sucedida por outra mais aguda e uma terceira mais grave. Ambas as opções são formadas por quatro padrões, cujo terceiro é o diferencial. Vejamos a segunda opção de SA em escrita readequada⁷²:

Fig. 3.11: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(segunda opção SA/ comp. 81-101, predominantemente adotada [exceto terceiro padrão])

O primeiro padrão da proposição de SA, compassos 81-83, é o mesmo de sua primeira opção, com ênfase na linha resultante das notas graves, iniciando cada tempo. O segundo padrão se estabelece no compasso 86 após flexibilização do primeiro padrão no compasso 84 e inversão do contorno melódico deste no compasso 85, como preparação à inversão de sentido na frase. A escrita original dos compassos 86-88 (compasso 52 das fontes primárias) torna-se, portanto, a própria variação (segundo padrão), em relação ao primeiro padrão de SA.

Fig. 3.12: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(segunda opção SA/ primeiro e segundo padrões e transição/ comp. 81-82, 84-85 e 86-87)

⁷² Conforme Capítulo 2, item 18.

O terceiro padrão desta segunda opção, compassos 89-97, apresenta três grandes contornos melódicos, com a nota mais grave alcançada cromaticamente ao meio de seus compassos centrais. Os segundo e terceiros contornos têm seus inícios ascendentes na nota Fá#, sendo que o terceiro antecipa esta mudança de sentido duas colcheias antes, o que o torna, no contexto, uma espécie de anacruse para o quarto padrão.

Fig. 3.13: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(segunda opção SA/ terceiro padrão/ comp. 89-97, não adotada)

Notemos a recorrência à nota Fá# nos segundo e terceiro contornos, compassos 93 e 96 (este comum à terceira opção/ ver item 3.3), conciliada ao ajuste do compositor na Fonte C, com o baixo Fá# na sexta corda – ao invés de Sol# – no compasso 85⁷³.

Fig. 3.14: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(segunda opção SA/ terceiro padrão/ acréscimo da nota Fá# no comp. 93, antecipando o Fá# do comp. 96 [comum à terceira opção], ambos conciliados ao ajuste do compositor)

⁷³ Ver Capítulo 2, item 29.

O quarto padrão, compassos 98-100, é constituído por contornos pequenos e agudos, em oposição aos blocos de baixos Mi, Lá, Ré em cordas soltas nos inícios dos segundos tempos, em tensão crescente para o desfecho no compasso 101:

Fig. 3.15: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(segunda opção SA/ quarto padrão/ comp. 98-101 de nossa versão)

3.3 – (3ª Intervenção SA - terceira opção/ comp. 53-57 {89-101}). A terceira opção de SA, adotada em nossa versão, se difere da segunda opção nos dois primeiros contornos melódicos do terceiro padrão conforme análise do item 3.2 (compassos 89-94). Na versão abaixo, nos compassos 90 e 93, SA adota os baixos Mi e Lá em meio aos arpejos de extensão, ao invés de Ré e Fá# alcançados cromaticamente. Vejamos novamente toda a estrutura em escrita readequada⁷⁴:

Fig. 3.16: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(terceira opção SA/ comp. 81-101 de nossa versão)

⁷⁴ Conforme Capítulo 2, item 18.

Quanto aos materiais musicais desta obra, o terceiro padrão da segunda opção de SA enfatiza o aspecto melódico em contornos que retomam a nota F \sharp ajustada pelo compositor na Fonte C, conforme a figura 3.14 do item 3.2, e no cromatismo, presente também no tema principal 1A:

**segunda opção SA/
fragmentos do terceiro padrão:**

**fragmento do
tema principal:**

Fig. 3.17: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(segunda opção SA/ terceiro padrão/ parte dos comp. 90 e 93,
e relação melódica com os compassos 2-3)

Os baixos Mi e Lá do terceiro padrão da terceira opção, item 3.3 em questão, antecipam, por sua vez, a constituição do quarto padrão (comum nas segunda e terceira opções), repetindo as cordas soltas juntas em um aumento visível de tensão. Este aspecto geral resultante, pelos baixos em cordas soltas e posterior justaposição entre fragmentos melódicos e blocos, evoca a principal característica do tema principal 1A – o caráter rítmico da oposição entre baixos repetidos e acordes:

terceira opção SA/

terceiro padrão: fragmentos melódicos quarto padrão:

intensificação

baixos e blocos
(cordas soltas)

acordes

intensificação

fragmentos melódicos

Fig. 3.18: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra/ 1º Mov.*
(terceira opção SA/ terceiro e quarto padrões/ relação com os compassos iniciais do tema principal)

4 – (4ª intervenção SA/ comp. 62-70 {124-132}). Temos a seguir o trecho relativo ao tema 2A do primeiro movimento, expressivo e contrastante, cuja textura remonta às melodias antenantes típicas da escrita pianística em discursos de características estilísticas românticas – influência sofrida e reproduzida por Mignone, a exemplo de sua *Valsa de Esquina N. 5* (MIGNONE, 1968, p.1):

Fig. 3.19: F. Mignone, *Valsa de Esquina N.º 5* (comp. 1-8)

Nas sugestões de SA abaixo temos dois tipos de ajustes: de notas e de grafia. Dentre os ajustes de notas, observamos nos compassos 124-125 a sobreposição antecipada de planos de melodia e acompanhamento aproveitando a ressonância do instrumento. Para isso, SA inicia o arpejo após pausa de semicolcheia (seguindo a figuração predominante no trecho), ao invés de colcheia como no original, adicionando notas complementares (setas 1 e 2). Notemos no compasso 131 (segundo tempo), a busca por uma sonoridade robusta com a nota Lá, do acompanhamento original, incorporada à melodia na quarta corda. Este ajuste induz a condução do restante da frase na mesma corda (seta 15), no compasso 132. Observemos aqui a mudança da textura original de duas vozes para acorde arpejado (de Dominante), seguido das notas melódicas Dó-Si sugerindo o uso de glissando para uma finalização de apelo romântico. Esta condução é coerente com o caráter lânguido do tema em questão, além de aumentar o contraste em relação à estrutura seguinte ligada ao tema principal 1A, enérgica e em andamento rápido.

Os ajustes de grafia aproximam a estrutura em questão à sua execução, à exemplo das setas 3, 4, 5, 8, 9, 10, 13, 14 e 15, acrescentando algumas inflexões de caráter romântico ao manter ou conduzir linhas, como os ajustes das setas 6, 7 e 11. Estes ajustes compreendem especificamente: a ressonância das notas de arpejo de acompanhamento nos seus respectivos acordes resultantes (setas 3 e 5); adoção do valor rítmico de mínima para a nota Dó da melodia (seta 4); adoção de mínima para nota Lá,

que além de melodia é baixo ressoante para a linha que prossegue (seta 6) – caso semelhante ao da nota melódica Si (seta 7); adoção de mínima para o baixo Lá# (seta 8); união de bandeirolas no primeiro grupo de colcheias (seta 9); semínima pontuada para a nota Dó da melodia (seta 10); divisão de bandeirolas entre as notas Ré e Ré# do compasso 131 (seta 11), indicando a manutenção e sobreposição da sensível Ré# sobre a sétima, Lá, do acorde de Dominante em Mi menor; alteração do padrão de escrita das tercinas deste mesmo compasso (seta 13); e adoção de mínima para a nota Sol (seta 14).

No compasso 127, a manutenção por SA da pausa no padrão original de colcheias no arpejo de acompanhamento (seta 4), ao invés de semicolcheias (dos ajustes das setas 1 e 2), valoriza a dissonância e posterior resolução da melodia na Tônica em Mi menor, como previu o compositor no compasso 65 da partitura original.

Em nossa versão, intervimos na execução no compasso 126 (seta 18), tornando-o uniforme em relação às notas dos arpejos que continuam soando na versão de SA (setas 16 e 17) e, no compasso 129, com as notas Sol e Si em cordas soltas no acorde de Mi menor (seta 20), para obter um efeito ressoante semelhante. Adicionamos também uma ligadura entre as notas Dó e Si (seta 19) para evidenciar a resolução melódica. Preservamos a melodia original ao final da frase, com a nota Lá – referente ao ajuste da seta 12 de SA – como acompanhamento (seta 21), porém, com a condução melódica Dó-Si deste desfecho pela terceira corda, em uma sonoridade próxima à pretendida por SA. Vejamos as três versões: original, SA e a nossa com as proposições descritas:

The image shows a musical score for the first movement of F. Mignone's Concerto for guitar and orchestra. It consists of three staves of music, numbered 62 to 70. The first staff (measures 62-64) is marked 'Meno e Molto Espressivo' and 'mf'. The second staff (measures 65-67) continues the piece. The third staff (measures 68-70) is marked 'animando' and 'rit.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Fig. 3.20: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 62-70)/ {124-132}

Meno e Molto Espressivo

mf 124 1-↑ 2-→ 125 3-↓ 126

4-↓ 5-↓ 6-↓ 7-↓

127 128 129

animando

8-→ 9-↑ 10-↓ 11-↑ 12-↓ 13-↓ 14-↓ 15-↓

130 131 132

Fig. 3.21: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, ajustes de padrão de acompanhamento, planos sonoros, durações e notação/ comp. 124-132, predominantemente adotada)

Meno e Molto Espressivo

mf 124 16-↑ 125 17-↑ 126 18-↑

19-↓ 20-↓ 21-↓

127 129 130 131

animando

Fig. 3.22: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(sugestões a partir da versão SA/ comp. 124-127, 130-133 de nossa versão)

5 – (5ª intervenção SA/ comp. 75-84 {137-146}). Em sua próxima intervenção, SA substitui a fórmula de arpejo articulado, com execução a, m, i, p, subentendida na escrita do compositor, pelo arpejo deslizado com uma nota a mais na quarta corda, conservando a harmonia original. O termo glissando adotado no início da fórmula de mão direita neste trecho é um reforço ao modo de execução (movimento) do dedo “m” pelo violonista, em um efeito leve e contínuo. Notemos a única sugestão de ajuste de nota no violão, com Mi ao invés das notas originais Fá# no compasso 138, para evitar conflito com a melodia transpositora do clarinete, iniciada com a nota Mi.



Fig. 3.23: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 75-76)/ {137-138}

Fig. 3.24: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (versão SA, com ajuste de notas e arpejos de mão direita/ comp. 137-138 de nossa versão)

Sob a orientação geral “mão direita sempre na boca do violão; arpejos lentos e com muita igualdade – não podem soar como acordes arpejados” (ABREU, 1997), SA sugere duas alternativas para a execução de sua versão acima: dedo “m” deslizando da primeira à quarta corda, com polegar para finalizar o arpejo na sexta corda; e dedos “a, m, i, p” para as primeira, segunda, terceira, quarta e sexta cordas, respectivamente, em uma execução típica de arpejos tradicionais.

Os próximos itens 6 ao 9 tratarão de intervenções de SA que propõem transposições integrais ou parciais das partes do violão para uma oitava mais aguda.

6 – (6ª Intervenção SA/ comp. 91-94 {153-156}). Na intervenção abaixo vemos a escolha por SA pela primeira opção de execução, em semicolcheias predominantes, dentre as duas da Fonte A, manuscrito orquestral, para os compassos 91 e 93 {153 e 155}. SA os preenche em uma oitava a mais, de modo a enquadrá-los em rasgueios de seis notas, como as variações do tema 1A iniciadas nos compassos 38, 46, 55, 63 e 185. Notemos também a adoção do baixo Sol – ao invés de acorde – na conclusão da frase descendente do violão, no compasso 153.

De nossa parte, propomos o preenchimento de dois acordes: do segundo tempo do compasso 154 e do início do compasso 155 para uma execução em seis cordas, como a dos rasgueios no trecho. No primeiro, dobramos a nota Mib, e no segundo, as notas Si, Mi das quarta e quinta cordas, respectivamente. Vejamos as versões:

primeira opção/ Fonte A

Fig. 3.25: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 91-92)/ {153-156}

Fig. 3.26: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com ajuste melódico e na tessitura e execução dos acordes/
comp. 153-156, predominantemente adotada)

acordes ajustados ao padrão (cheios)

Fig. 3.27: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(sugestões a partir da versão SA, com preenchimento de acordes para execução semelhante nos comp.
154-155/ comp. 153-156 de nossa versão)

7 – (7ª Intervenção SA/ comp. 95-98 {157-160}). Embora elaborada a partir do tema principal 1A, enérgico, a estrutura a seguir sob indicação Robusto e Maestoso compõe a ligação entre as eufóricas escalas violonísticas e orquestrais descendentes iniciadas no compasso 147, e o tema 2B, melódico e calmo, iniciado no compasso 163.

Em sua intervenção, SA transpõe oitava acima a melodia principal em terças harmônicas predominantes, localizada no plano sonoro intermediário do trecho, ampliando a tessitura. Esta alteração, junto do distanciamento dos planos pela substituição das notas-pedais Sol da terceira corda pelo Sol da sexta e Ré da quarta, conferem destaque e clareza à melodia. Notemos também o ajuste no contorno melódico resultante do início do compasso 157, com Si, Lá#, Si ao invés de Si, Lá#, Lá#⁷⁵.

⁷⁵ Conforme Capítulo 2, item 50.

Apesar dos ganhos em clareza e execução da versão SA, propomos manter a escrita original desta estrutura. Nela, o registro grave no contorno melódico original junto do acompanhamento em cordas soltas Ré e Sol propiciam uma sonoridade pertinente ao termo robusto indicado no trecho. Sua função de transição local entre os caracteres contrastantes apontados mantém-se igualmente com a sonoridade original encorpada. Desta sonoridade, resulta, inclusive, certa variedade de tessitura na macroestrutura da obra, entre os temas melódicos agudos em suas primeiras aparições na seção B: compasso 124 (violão/tema 2A), e compasso 163 (orquestra/tema 2B).

Assai Meno (♩ = 92)

f Robusto e maestoso

95 96 97 98

Fig. 3.28: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(comp. 95-98)/ {157-160 de nossa versão}

Assai Meno (♩ = 92)

Robusto e maestoso

157 158 159 160

Fig. 3.29: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com melodia principal oitava acima/ comp. 157-160, não adotada)

8 – (8ª Intervenção SA/ comp. 99-100 {161-162}). No acompanhamento em arpejos a seguir pelo violão, nos dois compassos que precedem o início do tema 2B nas cordas, temos o final do apaziguamento do caráter inicialmente enérgico, derivado do tema 1A, em uma frase de membros iguais, nos quais o compositor indica as dinâmicas “f” e “pp subito”, respectivamente.

SA ajusta o arpejo uma oitava acima, mantendo a linha melódica principal na quarta corda do instrumento e o baixo Mi em corda solta como reforço harmônico, em três planos sonoros resultantes. Sua reformulação reposiciona os baixos melódicos para as partes fortes dos tempos, ao invés da localização original nas últimas tercinas de cada grupo dos primeiro e segundo tempos dos compassos (ver setas).

De nossa parte propomos apenas o acréscimo da primeira nota Mi na quarta corda (seta maior), junto do baixo harmônico da sexta corda no início do compasso 161, com o intuito de reforçar o contraste de dinâmica previsto pelo compositor.

Fig. 3.30: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 99-100)

Fig. 3.31: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com ajuste do arpejo oitava acima e reposicionamento da melodia resultante nos tempos fortes/ comp. 161-162, predominantemente adotada)

Fig. 3.32: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(sugestão a partir da versão SA, com acréscimo da primeira nota da melodia na quarta corda/ comp. 161-162 de nossa versão)

9) – (9ª Intervenção SA/ comp. 101-107 {163-169}). A intervenção de SA no acompanhamento do violão no tema 2B adiante apresenta a última busca por um registro mais alto de tessitura neste primeiro movimento, com todo o trecho transcrito oitava acima. Consequentemente, SA amplia a tessitura de modo geral, abrangendo três planos sonoros nos compassos iniciais; reposiciona a melodia na quarta corda, mantendo intervalos de terça com as segundas notas dos grupos de arpejos; e dobra o baixo Mi em corda solta ao final da frase.

Meno (♩=72)

101 102 103

104 105 106 107

Fig. 3.33: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 101-107)/ {163-169}

Meno (♩=72)

163 164 165

166 167 168 169

Fig. 3.34: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com ajustes do trecho oitava acima, planos sonoros, reposicionamento da melodia na quarta corda e adoção do baixo Mi/ comp. 163-169 de nossa versão)

10) – (10ª Intervenção SA [SA/1997 e SA/2012]/ comp. 108-112 {170-174}). Na intervenção de SA a seguir, nos deparamos com o preenchimento harmônico da linha melódica do tema 2B. Esta harmonização apenas reforça as funções já intrínsecas à melodia original, de constituição expressiva e conduzida toda em uma só corda, sem alterar ou substituir qualquer acorde. Os preenchimentos são, de acordo com as setas na figura 3.37, os acordes acrescidos (setas 1, 3, 5, 6 e 9), os baixos adicionados (setas 2, 4 e 8) e um contraponto melódico extraído do primeiro violino (seta 7), reproduzido também na redução pianística, Fonte C.

A escrita orquestral, porém, propicia o contexto necessário à escuta da melodia violonística dos baixos da maneira como concebida originalmente, em uma corda. Como demonstra a figura abaixo, a harmonização inicial do trecho com Tônica, Subdominante e Dominante na tonalidade de Mib menor, tem pouco movimento nas linhas superiores que a compõe (naipe de cordas), sendo praticamente plana nos segundo violino e viola, que sustentam os baixos-pedais Mib. A sonoridade resultante, portanto, é estanque, susceptível ao destaque de qualquer melodia:

VI. II *divisi*
pp

Va. *divisi*
pp

Mib como pedal harmônico

T S T S ♯^9
7

108 109 110

Fig. 3.35: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(manutenção da nota pedal Mib no naípe de cordas/ comp. 108-110)/ {170-172}

Aproveitamos, no entanto, os acréscimos de SA que nos pareceram alinhados à necessidade musical do trecho com base no manuscrito orquestral, Fonte A, adicionando cautesosamente parte dos elementos de harmonização propostos. Os baixos-pedais expostos na figura acima reforçam nosso critério em suprimir os baixos Láb de SA, referentes às setas 2 e 5. Vejamos a partitura original, seguida da sugestão SA e nossa alternativa com proposição de condução melódica indicada pela seta 10.

Molto Moderato (♩ = 60)

p *cantando*

108 109 110

111 112 *f*

Fig. 3.36: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 108-113)/ {170-174}

Molto Moderato (♩ = 60)

p

170 171 172

173 174 *f*

1-↓ 2-↓ 3-↓ 4-↓ C4 5-↓ 6-↓ C6 7-↓ 8-↓ 9-↓ C3

Fig. 3.37: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com preenchimento por acordes, baixos e contraponto melódico/
comp. 170-174, parcialmente adotada)

Molto Moderato (♩ = 60)

170 171 172

Fig. 3.38: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(textura original predominante e harmonizações a partir das notas-pedais e da versão SA/
comp. 170-172 de nossa versão)

Como podemos deduzir pela figura acima, adotamos os ajustes restantes de SA a partir do contraponto da segunda metade do compasso 172. Este contraponto, proveniente do primeiro violino, estende a tensão iniciada pelo ritardo harmônico na melodia do violão, impulsionando a melodia à nota Solb do compasso 173, ponto culminante da frase. Quando do envio de seu manuscrito a nós, SA reviu este momento da melodia para o já transcrito acima, visando um “fraseado mais ligado” (2012).

[SA/1997]:

174 *f*

[SA/ 2012]:

174 *f*

Fig. 3.39: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(duas sugestões de SA para o ponto culminante da frase: manuscrito de 1997,
e a revisão de 2012 para a presente tese, adotada em nossa partitura)

Na versão de 1997, à esquerda, temos a ênfase harmônica com o preenchimento do acorde intrínseco de Tônica Relativa em Mi bemol menor no momento de sua fixação, no primeiro tempo do compasso 174. Na revisão de 2012, a melodia é valorizada, conduzida por glissando em uma só corda do violão (segunda) na passagem entre os compassos 173-174, deixando o preenchimento do acorde de Tônica Relativa em Mi bemol somente para o segundo tempo, junto à nota Solb aguda.

11) – (11ª Intervenção SA/ comp. 119 {187-189}). Em parte da variação do tema 1A abaixo, SA suprime a nota pedal da primeira corda Mi solta dos acordes, reforçando esta intenção ao sugerir o abafamento desta corda com a mão esquerda. Este ajuste se dá presumivelmente em favor da inteligibilidade das terças melódicas em movimento. Isto faz também com que a textura deste trecho se assemelhe a das variações do tema 1A

iniciadas nos compassos 38, 46, 111, 153 e 245, especificamente, onde os rasgueios são seguidos por uma melodia em blocos conduzidos na primeira corda, sem interferência de nota-pedal mais aguda oriunda de corda solta. SA, aparentemente, aplica este mesmo princípio às terças em movimento do presente trecho, conduzindo-as na segunda corda com um só golpe de polegar em cada, sem a nota-pedal Mi da primeira.

Em nossa versão mantivemos a escrita original, cuja nota pedal em corda solta é também pertinente a outras variações, como a analisada no item 12 adiante, e também pela alusão à sonoridade da viola sertaneja e suas cordas soltas ressoantes, em execução idiomática no violão⁷⁶. Transcrevemos abaixo a versão original, a sugestão SA e o original em escrita readequada⁷⁷:

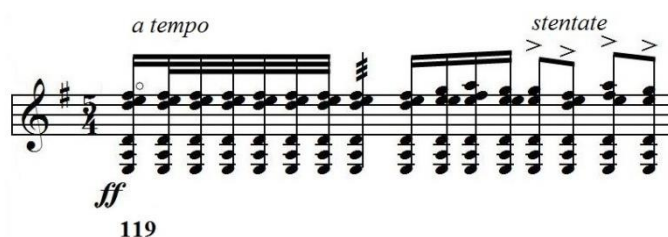


Fig. 3.40: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 119)

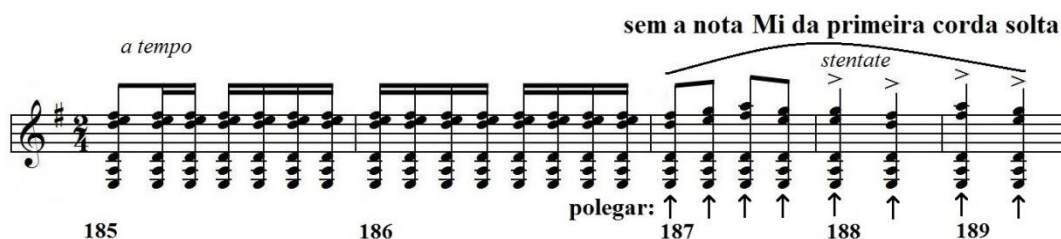


Fig. 3.41: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (versão SA, com supressão da nota pedal Mi entre comp. 187-189, não adotada)

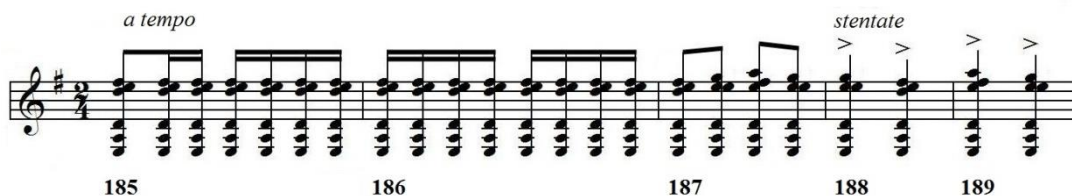


Fig. 3.42: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (original em escrita readequada/ comp. 185-189 de nossa versão)

⁷⁶ Podemos associar a sonoridade da viola às melodias expressivas de temas sertanejos e seresteiros, concebidas desde as primeiras composições de Francisco Mignone com o pseudônimo Chico Bororó, de acordo com João Pedro Borges (MARIZ, 1997, p.101).

⁷⁷ Conforme Capítulo 2, item 61.

12) – (12ª Intervenção SA/ comp. 120-123 {190-197})⁷⁸. Embora derivada do tema 1A trata-se de uma elaboração aparentemente solta, onde Mignone adota clusters na orquestra e cromatismos no violão para uma variação enérgica com pulso oscilante. Os ajustes de SA para este trecho constituem basicamente rasgueios ascendentes e descendentes ao invés da bariolage original – composta por acordes graves em movimento ascendente nos bordões do instrumento, alternados com blocos estáticos nas cordas primas soltas (pedais). Além de tornar a textura desta variação semelhante aos rasgueios das variações anteriores do tema 1A (iniciadas nos compassos 38, 46, 55, 63, 111, 153, 185 e 245), este ajuste projeta a sonoridade do violão frente à orquestra.

Optamos, no entanto, em manter a bariolage por entendê-la fundida às ideias musicais do compositor em relação ao violão, a exemplo de outros momentos da obra com o instrumento explorado de modo semelhante⁷⁹. Ajustamos, porém, sua grafia, evidenciando seu efeito polifônico. Vejamos as versões original, SA e a original em escrita readequada⁸⁰, com os planos sonoros da bariolage sobrepostos na grafia, conforme sua realização ao instrumento:

começa devagar e aos poucos acellerando

120

Fig. 3.43: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 120)/ {190-191}

começa devagar e aos poucos acellerando

190 **191**

Fig. 3.44: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com rasgueios ascendentes, descendentes e preenchimento dos acordes ascendentes/
comp. 190-191, não adotada)

⁷⁸ Esta sugestão é a que nos referimos na introdução do presente capítulo, descartada indiretamente pelo maestro Benito Juarez nos ensaios para a apresentação da obra em 1997, em função da execução confusa obtida junto à orquestra.

⁷⁹ Os compassos 4-11 e 43-51 do Segundo Movimento constituem outros dois momentos representativos da bariolage ao violão que, como veremos adiante, é revista por SA com ajustes que evidenciam seus planos sonoros.

⁸⁰ Conforme Capítulo 2, item 61.



Fig. 3.45: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(proposição de ajuste de notação para a bariolage/ comp. 190-191 de nossa versão)

13) – (13ª Intervenção SA/ comp. 135 {236}). A próxima intervenção de SA propõe a ampliação de uma escala ascendente iniciada na sexta corda solta e finalizada na nota Lá do décimo sétimo traste, cuja função é ligar estruturas derivadas do tema 1A e tema 2B, na Seção B. SA torna-a uma “espécie de cadenza curta” segundo suas próprias palavras (2012), explorando o violão com leve virtuosismo. Como veremos adiante, esta cadenza é inspirada na variação em notas repetidas do tema 1A, a seguir:

Fig. 3.46: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(tema 1A: notas repetidas e finalizações em colcheias aproveitadas na pequena cadenza de SA/ comp. 223-228 de nossa versão)

Esta pequena cadenza elaborada com dois membros assimétricos, sem fórmula e barras de compasso, com indicações de moderação de andamento e três fermatas, proporciona uma transição gradual entre os caracteres do tema 1A e tema 2B. No segundo membro, iniciado junta da primeira fermata, a supressão dos sustenidos nas notas Fá e Sol por SA torna a escala menor melódica em Lá menor, original, em escala menor natural, cuja atração à tônica é menor, segundo Zamacois (1994, livro 1, p.88-9). O acréscimo das duas outras fermatas nestas mesmas notas ao final, estrategicamente, desacelera a estrutura e antecipa o caráter do tema 2B. Vejamos a escala original e a cadenza SA em escrita readequada⁸¹:

⁸¹ Conforme Capítulo 2, item 63.

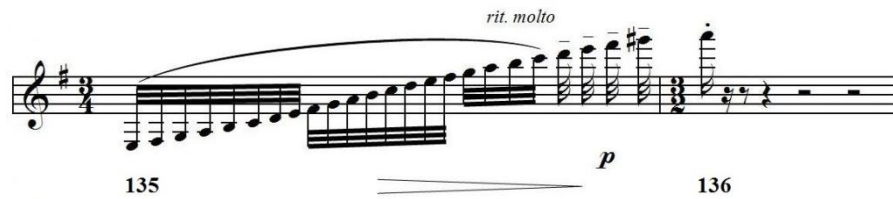


Fig. 3.47: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 135-136)

Fig. 3.48: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com ampliação da escala original à maneira de uma pequena cadenza/
comp. 236-237 de nossa versão)

14) – (14ª Intervenção SA/ comp. 141-142 {242-243})⁸². Na próxima intervenção de SA, no tema 2B, temos o processo inverso do preenchimento harmônico da melodia, com a frase original em blocos de acordes destituída de vários deles.

SA mantém, nos dois compassos, a conformação do primeiro acorde e sua melodia na voz extrema, acrescentando o baixo Mib da sexta corda no segundo, de mesma função Tônica em Mib menor (setas 1 e 4). Este baixo torna a sonoridade ainda mais lúgubre, porém dificulta a execução devido à pestana requerida na oitava posição do instrumento. Na sequência, SA adota a melodia em uma corda (seta 2), preservando o acorde Lá bemol e adicionando-lhe um baixo para demarcar a progressão harmônica à Subdominante (seta 3), no compasso 242 (terceiro tempo). Os ajustes iniciais do compasso 243 são os mesmos. A finalização em blocos, porém, apresenta o acorde mais agudo destituído de uma nota, alcançado por meio de glissando (seta 5). Portanto, se o primeiro acréscimo citado (baixo Mib) torna a execução pesada, na sequência a melodia recobra uma considerável flexibilidade em sua condução.

⁸² As aparições anteriores do tema 2B pela orquestra resultam com brilho considerável, tanto nos compassos 101-107 {163-169}, em Mi menor, quanto nos compassos 136-140 {237-241}, em Lá menor. Curiosamente estas tonalidades proporcionariam ao violão seu máximo rendimento sonoro devido à ressonância natural dos harmônicos decorrentes de suas cordas soltas. Apontamos, portanto, a busca do compositor por uma sonoridade escura no violão, em Mib menor, visando opô-lo ao brilho orquestral. Esta última apresentação do tema 2B teria assim uma função de resposta velada à orquestra, como recurso expressivo, proporcionando variedade à estrutura harmônica deste primeiro movimento, concebido sem modulação efetiva (ver Tabela 4 em nossas considerações finais).

Em nossa versão, optamos por manter a escrita original em função da variedade de tratamento técnico relativo ao instrumento. Trata-se do único momento deste *Concerto* com a melodia concebida em tríades no violão, o que agrega variedade a este primeiro movimento – considerando a falta de uma modulação efetiva, como já apontamos anteriormente, ou de algum outro aspecto que pudesse trazer variedade. Intervimos, porém, na constituição do primeiro acorde dos compassos 242-243 (setas 6 e 7), assegurando a condução da melodia descendente pela segunda corda, à maneira dos ajustes de SA nos momentos de melodia conduzida na primeira corda. Aproveitamos também a proposição de SA para a finalização do trecho, com o citado acorde agudo com duas notas ao invés de três e seu glissando reposicionador (seta 8)⁸³. Vejamos as três versões:

Meno (♩=66)

p
molto espressivo e calmo
quasi come cadenza

141 142

Fig. 3.49: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 141-142)

Meno (♩=66)

p
molto espressivo e calmo
quasi come cadenza

242 243

Fig. 3.50: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (versão SA, melodia com supressão de acordes/ comp. 242-243, parcialmente adotada)

Meno (♩=66)

p
molto espressivo e calmo
quasi come cadenza

242 243

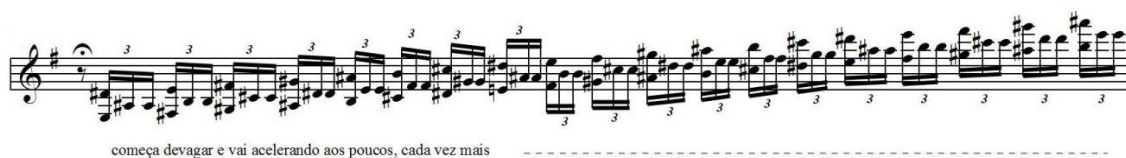
glissando e acorde de SA

Fig. 3.51: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (partitura original e ideias de articulação e conclusão da versão SA/ comp. 242-243 de nossa versão)

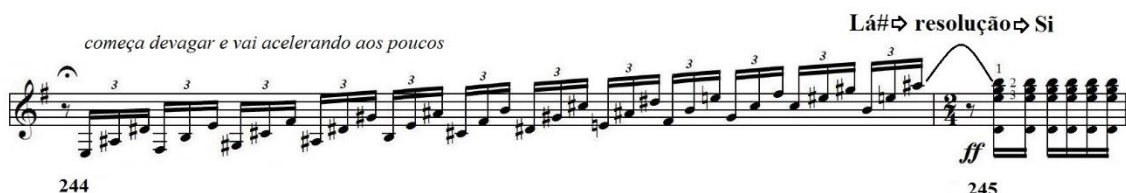
⁸³ À parte de seu uso expressivo no contexto, o glissando de SA, como recurso técnico reposicionador, encontra-se em outras obras para violão de Mignone, como no *Estudo Nº 4* (ver APRO, 2004, p.89).

15) – (15ª Intervenção SA [MA]/ comp. 143 {244}). Nesta próxima intervenção de SA, na estrutura que antecede a Recapitulação da Seção A, constatamos uma medida menor, com doze grupos de tercinas em semicolcheias ao invés de dezenove, além de arpejos de três notas ascendentes ao invés de plaquês seguidos de notas repetidas.

SA ajusta o trecho em questão para fazê-lo coincidir com a variação do tema 1A pelo violão no compasso seguinte ao ajuste, resolvendo esta atual estrutura relativa à elaboração/extensão atonal a partir do tema 2B em Mib do compasso anterior, na Tônica em Mi menor do compasso seguinte, junto a pedais Ré em corda solta. Notemos esta resolução da nota Lá# na nota Si, na extremidade aguda dos acordes. Os arpejos simples facilitam a execução do trecho e valorizam seu efeito anacrúsico em relação à variação do tema 1A em seguida. Portanto, esta anacruse menor, harmonicamente direcionada e tecnicamente leve delimita o início da preparação à Recapitulação de modo inequívoco.



143
Fig. 3.52: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 143)/ {244}



244
Fig. 3.53: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
 (versão SA, com estrutura menor, mudança de textura e direcionamento harmônico para variação do tema 1A no compasso seguinte/ comp. 244-245 de nossa versão)

16) – (16ª Intervenção SA/ comp. 144 {245-247}). Na intervenção a seguir, SA propõe ajustes nos acordes rasgueados referentes a variação do tema 1A, na preparação à Recapitulação. SA os preenche com baixos Ré, igualando-os aos quarto e quinto tempos do compasso original 144 {248-250}. Desta maneira, estes rasgueios iniciais tornam-se integralmente realizados nas cordas Ré, Sol, Si, Mi, uniformizados como em variações anteriores do tema 1A⁸⁴. Vejamos a versão original e a de SA em escrita readequada⁸⁵ :

⁸⁴ Ver rasgueios iniciados nos compassos 38, 46, 55, 63, 111, 153 e 185.

⁸⁵ Conforme Capítulo 2, item 76.

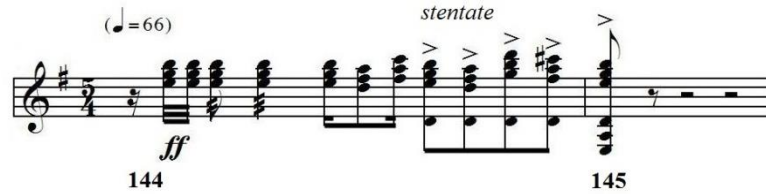


Fig. 3.54: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 144-145)



Fig. 3.55: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, acréscimo dos baixos Ré nos rasgueios/ comp. 245-250 de nossa versão)

17) – (17ª Intervenção SA/ comp. 147-149 {256-258}). A estrutura a seguir em análise constitui uma grande frase descendente até a conclusão na nota Mi da sexta corda, composta originalmente por grupos de tercinas que subentendem ligados ascendentes e descendentes, aparentemente uniformes. SA em sua revisão a divide em dois padrões claramente distinguidos pela textura. Antes de enterdermos esta proposição, vejamos em uma primeira análise da partitura original que somente o contorno melódico geral é uniforme. Os compassos 147-149 das fontes primárias {256-258}, transcritos abaixo em fragmentos, exemplificam manutenções e inversões do sentido das tercinas a cada quatro grupos de semicolcheias (pentagramas superiores) e manutenção a cada grupo (pentagramas inferiores), com um desvio em meio a um deles no compasso 149 (seta), exigindo certa atenção para uma leitura correta.



Fig. 3.56: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(comp. 147-148 em fragmentos e comp. 149)/ {256-258}

Na proposição de SA, abaixo da partitura original a seguir, verificamos o primeiro padrão do início até a metade do compasso seguinte e o outro a partir de então. Notemos a escrita original, compassos 150-151, mantida na versão SA {259-260}:

Fig. 3.57: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 147-151)

Fig. 3.58: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com dois padrões de textura e uniformização dos pequenos contornos melódicos/
comp. 256-260 de nossa versão)

Em sua primeira textura, SA transpõe oitava abaixo as duas primeiras notas dos grupos de tercinas e padroniza a segunda nota meio tom abaixo da primeira, inserindo ligados descendentes nas partes fortes dos tempos. No compasso 256, as tercinas seguem a ideia da partitura original, descendendo um semitom na segunda metade. No compasso 257, SA divide a primeira metade (dois primeiros tempos), descendendo meio tom em cada (notas extremas Réb-Dó), de modo a compensar o sentido das tercinas que iniciam a segunda textura de SA (nota extrema Si), invertidas, porém, padronizadas, garantindo o contorno geral cromático. Esta segunda textura, em linha simples com tercinas descendentes a cada três notas, padroniza a nota central um semitom acima das vizinhas. Isto permite fácil inserção de ligados ascendentes e descendentes, mesmo em meio às mudanças de posição no braço do instrumento e nas trocas de cordas.

Os ajustes da primeira textura de SA junto do acréscimo do baixo Mi e indicação *con bravura* ganham sentido perante os cinco compassos de notas descendentes da estrutura analisada, rumo à recapitulação da Seção A, por conferirem maior amplitude de dinâmica à escrita do violão. A sonoridade maior do instrumento como recurso advindo, sobretudo, da textura inicial encorpada com a transposição, possibilita a opção da interpretação decrescente do trecho, lembrando, inclusive, que o violão atua junto de outros instrumentos neste momento. O andamento rápido por sua vez, “Assai Vivo com semínima igual a 100”, torna a passagem de uma textura à outra pouco ou nada perceptível. Notemos o cuidado na transição das texturas:

Dó - Si - Sib

257 **258** **259**

cromatismo mantido

Fig. 3.59: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, detalhe de condução entre texturas distintas)

Outra possibilidade de realização deste trecho a partir da proposição de SA seria pela adoção de três de seus ajustes: a manutenção do sentido dos pequenos contornos na segunda metade do compasso 256 (seta 1); a divisão dos dois primeiros tempos do compasso 257 em dois grupos cromáticos (seta 2); e os ajustes de sentido dos grupos de tercinas a partir da segunda metade do compasso 257 (seta 3), descartando as divisões em duas texturas distintas. A partitura resultante, transcrita abaixo como reflexão, é uma revisão técnica da versão do compositor basicamente, de execução uniforme e fluente.

256 **257** **258** **259** **260**

cedendo e rall.

Fig. 3.60: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(outra possibilidade a partir da versão SA, não adotada)

18) – (18ª Intervenção SA/ comp. 154-158 {263-267}). Os ajustes de SA para o trecho a seguir, com o tema 1B da Seção A em Mi menor recapitulada, enquadram-se em três tipos: preenchimento harmônico da melodia principal em acordes de três notas; alteração da harmonia em pontos específicos segundo o mesmo tema no início da obra; e distribuição e manutenção das notas de alguns arpejos na tessitura abrangida.

No compasso 264, terceiro e quarto tempos, SA adota nota Dó ao invés de Dó# no arpejo de acompanhamento (seta 2), alterando a função do acorde de Subdominante de origem maior com sexta, +S⁶, para Dominante da Tônica Relativa com sétima menor e nona, (D)Tr^{7>9}, em Mi menor⁸⁶. Este acorde apresenta-se com suas notas em arpejo mantidas e distribuídas em uma oitava a mais, seguido da melodia alcançada pela segunda corda via nota Mi, por meio do dedo quatro (seta 3). Execuções semelhantes ocorrem no compasso 265, com o dedo dois na nota Fá# (seta 4), e com o arraste do dedo um entre Ré# e Mi (seta 5). No compasso 267, o acorde de Si bemol maior se mantém nos primeiro e segundo tempos, substituindo o acorde da Dominante da tonalidade (seta 6), que no original se apresenta sem baixo e com acréscimos. Este ajuste harmônico o torna simetricamente igual ao da seta 1 e ao acorde de Sib maior do mesmo tema no início da obra, compassos 15-16 de nossa versão.

Em nossa proposição abaixo mantivemos a harmonia original que se subentende dos baixos do acompanhamento. Seguimos o princípio da harmonização em acordes da versão SA, ressaltando, porém, o movimento melódico cromático Dó#, Dó, Si presente na escrita do compositor. Este tratamento tornou clara a sucessão das Subdominantes de origem maior e menor, ambas com sexta, e a Tônica (seta 7), além de manter harmonicamente inteligível o restante do trecho. Preservamos, ao final, o acorde original de Dominante com suas dissonâncias (seta 8)⁸⁷, e uniformizamos as ligaduras de sustentação das notas dos arpejos em toda a estrutura, visando uma sonoridade encorpada resultante dos dois planos sonoros.

⁸⁶ Esta substituição é realizada também por Fábio Zanon, conforme sua gravação (ZANON, 2007), e de fato, aparenta corrigir uma harmonização supostamente equivocada do compositor. A confirmação da nota Dó# nas fontes primárias leva-nos à hipótese da harmonização +S⁶, S⁶, T como a pretendida (conforme nossa proposição no corpo do texto adiante), apenas realizada originalmente de modo ineficiente nos baixos do violão.

⁸⁷ De acordo com Roig-Francolí, esta Dominante (como a classificamos), composta pelas notas Ré#, Lá, Dó e Fá, tem origem no acorde de 6ª Napolitana (e pode ser classificável como tal), originária de processos lineares. A dissonância Ré# acrescida forma um trítone à parte com a nota Lá, tornando este acorde um substituto da Dominante (ROIG, 2011, p.567). No trecho em análise, em Mi menor, a Dominante usual, de notas Si, Ré#, Fá#, Lá, se difere apenas pelo Fá empregado por Mignone. Segundo Roig-Francolí, esta substituição é comum na música popular e no Jazz (*ibidem*, 2011, p.567).

Fig. 3.61: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 154-158)/
{comp. 263-267}

Fig. 3.62: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com preenchimento da melodia, ajustes de harmonia e do acompanhamento/
comp. 263-267, parcialmente adotada)

Fig. 3.63: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(sugestões a partir da versão SA, com harmonia original e incremento dos planos sonoros/
comp. 263-267 de nossa versão)

19) – (19ª Intervenção SA/ comp.159-162 {268-271}). A intervenção de SA nas escalas do violão a seguir, que acompanham o tema 1B executada pela orquestra, compõe-se de três aspectos: supressão de ritmos irregulares composto por tercinas e septinas; ajustes sutis da condução harmônica junto desta uniformização rítmica; e ajuste de oitava de um pequeno trecho.

Na partitura original, as figurações irregulares relativas às setas 1, 2, 3 e 7 apenas trilhham os graus conjuntos existentes entre os pontos extremos da tessitura abrangida. As supressões dos baixos Dó (setas 3 e 7) e a adoção de Dó# ao invés de Dó (setas 5 e 9) alinham-se às sensíveis Ré# (setas 4 e 8) para conduzir de modo fluido as então escalas menores melódicas – caracterizadas pelas notas Do# e Ré# em fragmento ascendente – à resolução na Tônica em Mi menor. O ajuste de oitava, seta 6, é realizado para que o respectivo grupo de semicolcheias seja ressaltado, conforme informação do próprio manuscrito de SA (1997, p.7).

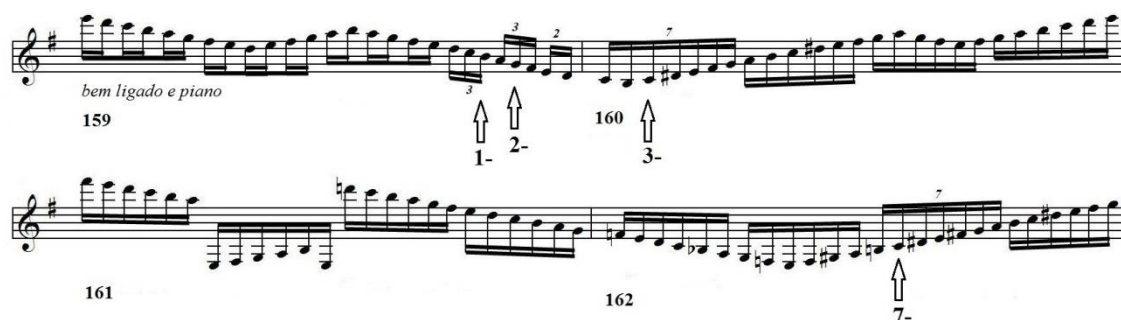


Fig. 3.64: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 159-162)/ {268-271}

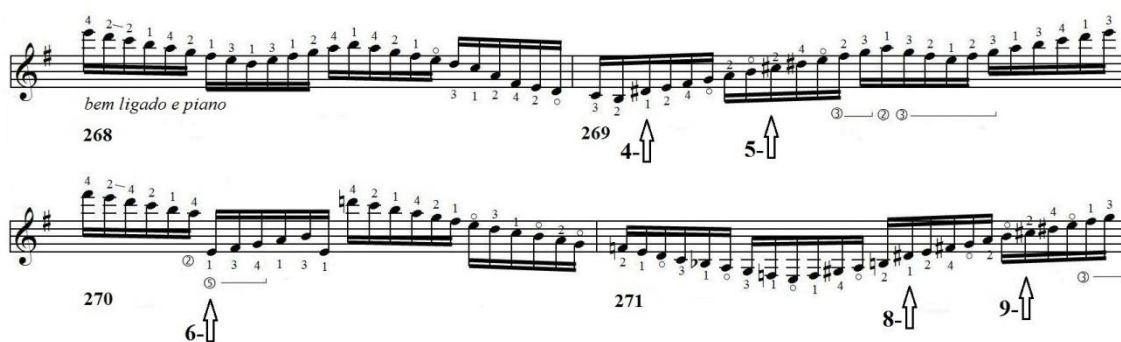


Fig. 3.65: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (versão SA, com grupos regulares de semicolcheias, intervalos de escala menor melódica e ajuste de oitava/ comp. 268-271 de nossa versão)

20) – (20ª Intervenção SA/ comp. 163-165/ 167 {272-274 e 276}). A intervenção de SA para o tema 1C da Seção A' abaixo propõe ajustes similares aos da Seção A, analisados no item 1 do presente capítulo. Temos novamente terças agudas alternantes com notas das tríades substituídas por melodia, acompanhamento e baixo em uma tessitura ampliada.

Conforme antecipamos na análise do item 1, no compasso 164 da partitura original {273}, a harmonia se apresenta no violão em tríades perfeitas, com a Dominante da Tônica Relativa, (D)Tr, seguida da resolução na Tônica Relativa, Tr, em Mi menor. Estas conformações de acordes proporcionam ostinatos simétricos com as notas-pedais Fá# e Ré, respectivamente, adotados por SA na apresentação inicial do tema, como vimos anteriormente. Como contraste nesta recapitulação, SA propõe discreta variação, acrescentando outras notas da mesma harmonia em dez acordes do trecho (ver setas 1-10).

Seção A': manutenção do ostinato em formação no compasso anterior

f 163 164 165 166 167

Fá# (ao invés de Mi) e Ré em tríades perfeitas (D)Tr e Tr em Mi Menor

Fig. 3.66: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 163-167)/ {272-276}

f 272 273 274 275 276

1- 2- 3- 4- 5- 6- 7- 8- 9- 10-

Fig. 3.67: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 272-276) (versão SA, com baixo, melodia e arpejos e, especificamente nesta recapitulação, acréscimos de notas [acordes] como variação/ comp. 272-276 de nossa versão)

21) – (21ª Intervenção SA [MA]/ comp. 175 {284}). Nesta última intervenção de SA no primeiro movimento, temos a padronização do compasso 284, com a substituição do baixo Mi da quarta corda pelo baixo Mi na sexta corda solta. Este ajuste, simples, aproxima a textura deste compasso 282 à do compasso 284, uniformizando também a relação destes com o complemento em semicolcheias dos compassos 283 e 285.



Fig. 3.68: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov. (comp. 173-176)/ {282-285}

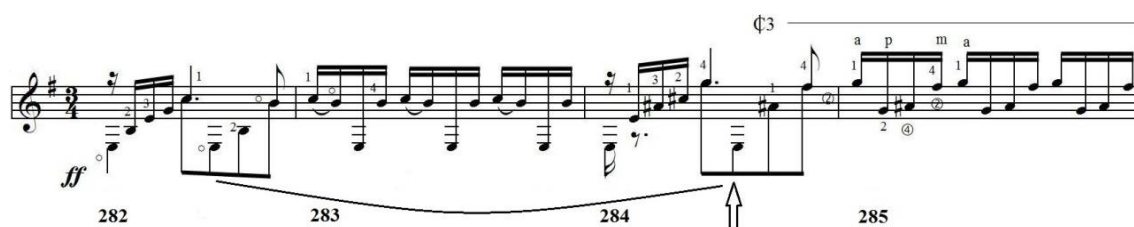


Fig. 3.69: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 1º Mov.
(versão SA, com equivalência de planos sonoros na representação variada do mesmo material/
comp. 282-285 de nossa versão)

3.2. SEGUNDO MOVIMENTO

22 – (22ª Intervenção SA/ comp. 2-3). Nesta pequena introdução do segundo movimento, SA substitui as notas originais das linhas paralelas por outras mais agudas da mesma harmonia, gerando intervalos de quinta justa e sexta maiores em sua maioria, ao invés dos de quarta justa predominantes. Estas substituições têm a principal função de adequar a tessitura desta estrutura à da Seção A, a seguir, cujo violão é reescrito por SA em região também mais aguda. Além disso, o maior uso de cordas soltas no compasso 2 e somente cordas presas no compasso 3, ao invés das alternâncias entre soltas e presas, propicia uma condução potencialmente mais expressiva pelas opções de articulação e vibrato que o intérprete tem sobre as notas em cordas presas.

Lento e Molto Romântico (♩ = 52)

1 2 3

Fig. 3.70: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (comp. 1-3)

Lento e Molto Romântico (♩ = 52)

1 2 3

Fig. 3.71: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(versão SA, em registro mais agudo e intervalos maiores/ comp. 1-3 de nossa versão)

23 – (23ª Intervenção SA/ comp. 4-18). Na intervenção de SA para o tema 1 do segundo movimento, equivalente a toda a Seção A (uma variação distante do tema 1A do primeiro movimento, pelo aspecto rítmico), temos a substituição da textura original por duas em registro mais agudo, na mesma harmonia. A primeira, compassos 4-11, é constituída por dois planos que mantêm a bariolage original, porém, com acordes fixos nas partes fortes dos tempos e baixos em movimento nos contratempos. Na segunda textura, compassos 12-18, os dois planos seguem em movimento paralelo como no original, com transposição oitava acima da nota grave dos acordes. De nossa parte propomos uma realização cômoda para o início da versão SA, sem a subtendida nota Ré (Fundamental da Dominante) para os acordes repetidos dos compassos 4-5. Vejamos:

a tempo (♩=72)

4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18

assai diminuendo

Fig. 3.72: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (comp. 4-18)

a tempo (♩=72)

4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18

assai diminuendo

Fig. 3.73: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.

(versão SA, com planos diferenciados na bariolação e registro mais agudo de tessitura em todo o trecho/ comp. 4-18, predominantemente adotada)

versão SA:

4 5 6

sugestão a partir de SA: (nota Ré suprimida)

4 5 6

Fig. 3.74: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(trecho da versão SA, acima, e nossa sugestão com supressão da nota Ré/
comp. 4-6 de nossa versão)

24 – (24ª Intervenção SA/ comp. 22-29). Nos oito compassos abaixo relativos à melodia do violão na primeira frase da Seção B, SA ajusta os motivos melódicos com informações, termos, digitações e notas, atendendo à indicação *molto espressivo* presente nas fontes primárias. Destacamos o preenchimento dos acordes (setas 1 e 9), e a inserção de outro, arpejado, no lugar do harmônico do compasso 23 (seta 4). Na melodia, a seta 2 mostra a supressão da nota Ré e inserções de sinais de arpejo induzindo um possível vibrato. A seta 5 indica uma digitação específica de SA para manter o timbre da melodia na segunda corda, intenção que reforçamos com nossas sugestões de digitação relativas às setas 6 e 7. A partir do contexto expressivo constatado, propomos também os glissandos referentes às setas 3 e 8 para conduzir o canto, e seta 10 para a resolução da função $DDD^{5<7/9<}$ sem fundamental, na Dominante da Dominante, DD, em Sol Maior, na passagem dos compassos 28-29.

Fig. 3.75: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (comp. 22-29)

Fig. 3.76: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (versão SA, com ajustes de notas e informações de execução que inspiraram proposições nossas semelhantes [setas 3, 6, 7, 8 e 10]/ comp. 22-29 de nossa versão)

25 – (25ª. Intervenção SA/ comp. 30-39). A próxima intervenção de SA ocorre sobre a segunda frase da Seção B, que reapresenta e estende a primeira. Nesta execução da melodia, pela orquestra, o violão assume o papel de acompanhamento com harmônicos e pequenos acordes ao final do trecho. Na proposição de SA o papel secundário do violão é mantido. A presença do instrumento, porém, aumenta com os arpejos de extensão ascendentes e/ou descendentes (espécie de arabescos) que, como ornamentos, enfeitam as finalizações das notas longas da melodia principal pela orquestra⁸⁸. Vejamos as versões:

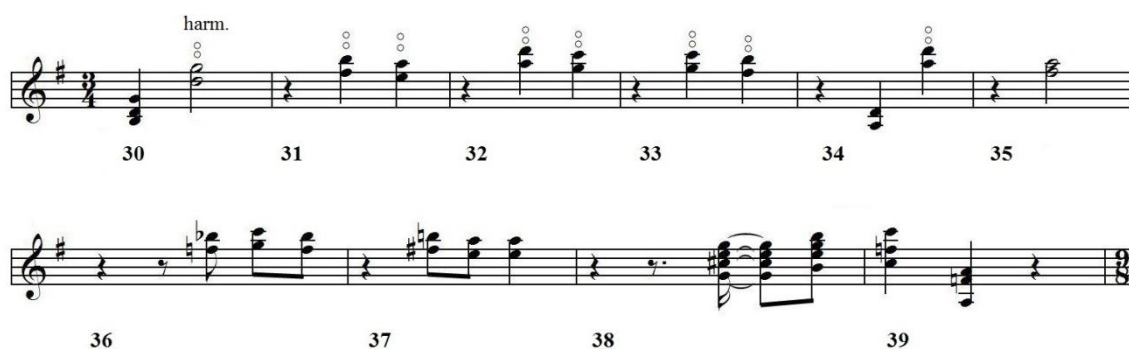


Fig. 3.77: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (comp. 30-39)

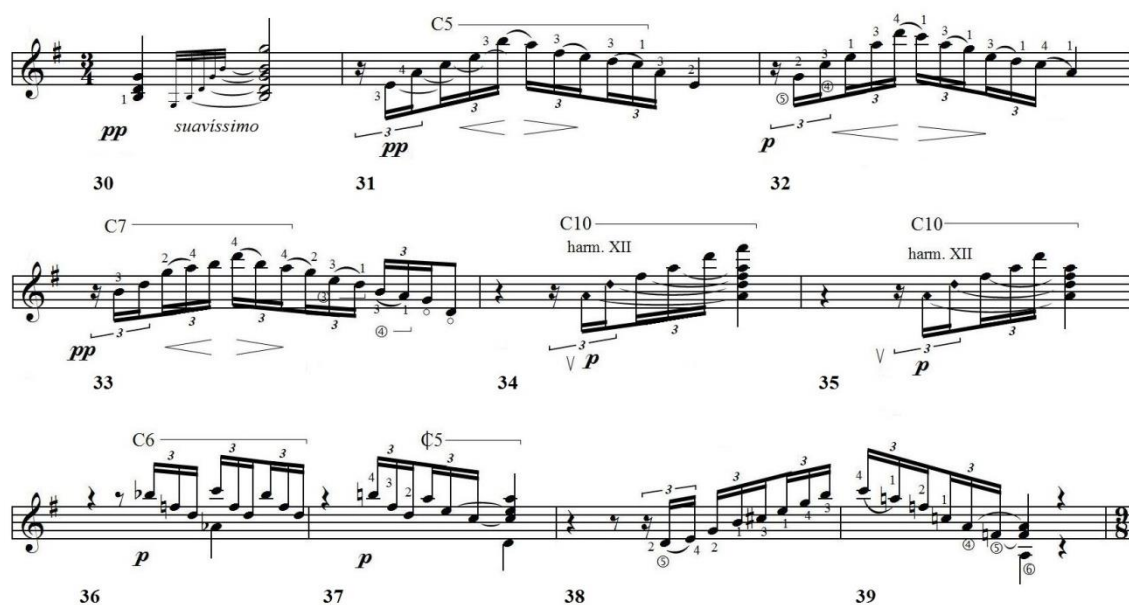


Fig. 3.78: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(versão SA, com arpejos ornamentais como segundo plano da melodia executada pela orquestra/
comp. 30-39 de nossa versão)

⁸⁸ Esta melodia executada pela orquestra é semelhante à melodia do violão nos compassos precedentes (conforme figura 3.76).

26 – (26ª Intervenção SA/ comp. 43-51). No trecho a seguir, referente à primeira metade da Seção A recapitulada, SA simplifica o acompanhamento em arpejos do violão (bariolage), pelo que apreendemos em um exame inicial de sua proposição. Notemos a adoção de sextinas em semicolcheias com fórmula de compasso 4/4, ao invés de tercinas em semicolcheias para cada tempo de colcheia do compasso original 12/8, adotado somente para o violão⁸⁹. Na partitura original, as notas intermediárias dos arpejos na bariolage apresentam-se pouco confusas quanto a que linha melódica pertencem (se à linha fixa ou em movimento). Este é um dos aspectos contemplados na intervenção de SA, que organiza os planos musicais através de um padrão regular de arpejo descendente e ascendente. Em sua versão, as três primeiras e as duas últimas notas de cada arpejo compõem o plano fixo, enquanto a quarta nota, sempre a mais grave, compõe o plano em movimento⁹⁰. A supressão da polimetria original é pouco perceptível em função do papel secundário do violão no trecho, sendo compensada pela clareza na relação rítmica entre orquestra e violão como veremos adiante. Vejamos as versões original e SA:

The image displays a musical score for guitar, measures 43 through 51. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. A tempo marking of quarter note = 69 (♩ = 69) is present at the beginning. The music consists of a series of arpeggiated chords, alternating between descending and ascending patterns. Measures 43 and 44 are marked with a double bar line and repeat sign. Measures 45, 46, 47, 48, and 49 are marked with a double bar line and repeat sign. Measure 50 is marked with a double bar line and repeat sign. Measure 51 is marked with a double bar line and repeat sign. The score includes fingerings (3) and a dynamic marking (11) in measure 51.

Fig. 3.79: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º. Mov. (comp. 43-51, ritornelo nosso)

⁸⁹ A adoção concomitante de fórmulas de compassos distintas entre instrumentos ou entre mão esquerda e direita no caso de obras pianísticas constitui o processo denominado polimetria, encontrado com frequência na obra de Francisco Mignone, decorrente de sua admiração pelos compositores russos, em especial Stravinsky e suas “obsessões rítmicas” (MACHADO, 2004, p.34 et seq.).

⁹⁰ Intervimos nos compassos 46 e 47 com digitações que possibilitam arpejos com sobreposição das notas Ré e Si nas primeira e segunda cordas, respectivamente. Esta execução uniformiza estes compassos frente aos demais neste trecho, cujas sobreposições de notas nos arpejos ocorrem naturalmente.

Fig. 3.80: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (versão SA, com arpejo tradicional descendente-ascendente em sextinas, em fórmula de compasso 4/4, comp. 43-51 de nossa versão)

Fig. 3.80: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (versão SA, com arpejo tradicional descendente-ascendente em sextinas, em fórmula de compasso 4/4, comp. 43-51 de nossa versão)

SA torna toda a execução idiomática com os padrões tradicionais de arpejos, em si potencialmente fluentes e claros, com o dedo polegar encarregado da linha melódica resultante dos baixos. Disto decorre também o ganho musical na diferenciação dos dois planos musicais. A relação rítmica do violão com a orquestra, conforme antecipamos, torna-se clara, em função da relação direta com a subdivisão predominantemente em colcheias da melodia do oboé:

original:

versão SA:

Fig. 3.81: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (comp. 44/ relação rítmica entre violão e orquestra na partitura original e na versão SA)

Transcrevemos novamente, abaixo, a escala que conclui o compasso 51 para destacarmos a sugestão de reduzi-la de onze para oito notas, junto da inserção de ligados. Esta alteração torna esta anacruse leve e eficiente para a retomada do tema pelo violão – vindo do oboé conforme figura anterior 3.81 – em linhas melódicas oitavadas no compasso 52, como veremos no próximo item em análise:

comp. 51: anacruse na transição acompanhamento-solo, no violão



original:  **versão SA:** 

Fig. 3.82: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (comp. 51, anacruse curta e ágil na versão SA)

27 – (27ª Intervenção SA, início em [SA/1997] e integral em [MA]/ comp. 52-60). Na intervenção seguinte, na segunda metade da seção A recapitulada, SA reforça as texturas originais do violão em seus dois pentagramas, com notas melódicas oitavadas no primeiro e notas em uma só corda no segundo. Sua indicação *molto legato* acrescida ao trecho, cuja indicação geral pela Fonte C já é *molto espressivo* (as quais juntamos na expressão *molto espressivo e legato*), sintetiza a expressividade almejada.

No primeiro pentagrama (compassos 52-55), temos: a supressão das notas Ré (setas 1 e 2) para acomodação da meia pestana na quinta posição e manutenção da melodia na segunda corda; supressão das notas Lá e Ré para continuidade da melodia somente em oitavas (seta 3); supressão da linha melódica superior para inclusão do glissando que conduzirá o desfecho da frase (seta 4); harmônico na quarta corda neste mesmo desfecho, mantendo a melodia por quatro tempos (seta 5); e adoção dos acordes de acompanhamento oitava acima (seta 6), para que a execução destes possibilite a citada duração da melodia por todo o compasso.

No segundo pentagrama SA evidencia a melodia em uma corda e adota acordes menos densos suprimindo notas (setas 7, 8, 9, 10 e 11). Destacamos o ajuste do compasso 59, que evita repetição exata das semicolcheias do segundo no terceiro tempo, promovendo ascensão gradual da melodia (seta 12). Constatamos ainda o acorde de Mi menor, Tr, ao invés da Tônica, em Sol maior, com o baixo Mi ao invés de Ré (seta 13). Embora não a adotemos, como veremos, esta rearmonização é plausível no contexto orquestral com a nota-pedal Mi, e na escrita do compositor (ver figura 3.86 adiante).

Propomos, contudo, a predominância das texturas originais junto de algumas das soluções pontuais de SA, além de soluções nossas a partir da análise de ambas. No primeiro pentagrama, compassos 54-55, preservamos a linha melódica superior em harmônicos junto da inferior (seta 14), mantendo a densidade original e a condução da melodia pelo glissando de SA. No segundo pentagrama, compasso 58, sugerimos o primeiro acorde grafado em mínima e adotamos o baixo Ré como nota-pedal para todo o compasso (seta 15). Esta proposição harmônica parte do próprio compasso original, que tem o mesmo baixo repetido como pedais nos dois últimos tempos (seta 11). Quanto à execução, este mesmo baixo-pedal Ré, nossa supressão do baixo original Si e nossas digitações propiciam uma articulação ligada de todo compasso, fazendo com que as colcheias Fá#, Mi da melodia não interfiram em nenhuma reverberação. A seta 16 mostra uma solução equivalente no compasso 60, com manutenção da harmonização original em textura semelhante e execução confortável. Vejamos as partituras:

Fig. 3.83: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (comp. 52-60)

Fig. 3.84: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (versão SA, com supressões e uniformização das texturas nas duas frases: melodia em oitavas na primeira e melodia em uma corda na segunda/ comp. 52-60, parcialmente adotada)

52 *mf* *pp* *molto espressivo e legato* 53 *pp* 54 55 *p* 56 57 58 59 *a tempo* *p* 60

notas melódicas Lá e Si em harmônicos 14

acorde em mínima, baixo pedal Ré e nota Dó, 3º tempo (Subdominante) 15

planos sonoros e baixo Ré em harmônico (alinhados aos ajustes das setas 14 e 15) 16

Fig. 3.85: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov.
(sugestões a partir do original com soluções pontuais de SA/ comp. 52-60 de nossa versão)

28 – (28ª Intervenção SA [MA]/ comp. 64-66). A compilação de Martelli revela a intervenção de SA para o início da última estrutura do segundo movimento, a partir da escrita violonística ajustada pelo compositor, Fonte C⁹¹. Partindo desta versão, SA preenche a linha formada pelos acordes agudos, adotando em geral três notas ao invés de duas, das quais a mais aguda é sempre um harmônico, cuja linha resultante substitui os harmônicos duplos originais⁹².

A solução que nos chama a atenção nesta intervenção é a de seu início, com o baixo Sol e o preenchimento com Ré, Sol, Si, em cordas soltas, mantendo a nota Mi como harmônico simples na primeira corda (Fig. 3.88). Este ajuste redireciona o discurso harmônico originalmente iniciado em Mi menor – embora predominantemente atonal, resultante do idiomatismo violonístico – para a tonalidade de Sol Maior, em uma sutil rearmonização. Com isto, SA mantém a tonalidade, em transcurso desde a estrutura anterior, enquadrando suas alterações na então Tônica com sexta, T⁶, em Sol maior. Esta alteração conduz também os baixos melódicos Fá-Fá#, relativos à Dominante proveniente do compasso 63 (anterior), resolvendo-os na nota Sol. Esta escrita atende ainda ao estilo de Mignone ao violão que, comumente, incorpora a sonoridade das cordas soltas. Vejamos a seguir, dois desfechos provenientes dos *Estudos* para violão do compositor, em cadências tonais na tonalidade de Sol maior em questão:

⁹¹ Conforme Capítulo 2, item 114, a linha de acordes graves com duas notas desta versão aponta a intenção de facilitar a execução, embora isto não ocorra já que é necessário manter as mesmas pestanas.

⁹² Barbosa-Lima também substituiu os harmônicos duplos por simples na revisão dos *12 Estudos* de Francisco Mignone (ver APRO, 2004, p.84-85).

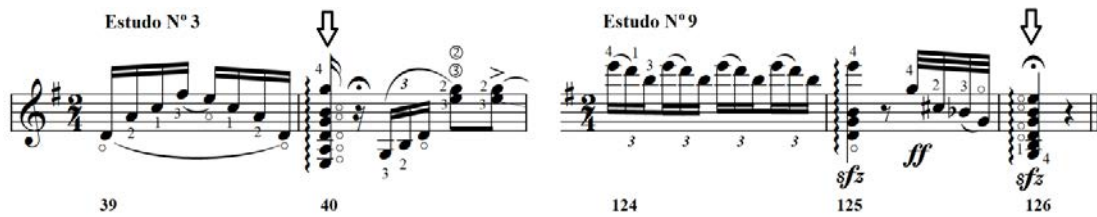


Fig. 3.86: F. Mignone, *Estudos Nº 3 e Nº 9*: cadências na Tônica em Sol maior junto a cordas soltas

Em nossa versão do trecho em análise, preservamos a escrita original com harmônicos duplos e acordes graves em três notas, sobretudo pela clareza do movimento harmônico em terças menores predominantes nos compassos 64-65. Optamos também pela partitura original com o baixo Mi no início da frase e sua quebra de expectativa na condução harmônica, conforme os mesmos exemplos da figura 3.86 acima. A surpresa do eixo tonal de Mi menor, original, alinha-se ao caráter suspensivo deste próprio encadeamento atonal, e ao contexto *Senza Tempo* indicado. Notemos a oportuna enarmonia da escrita original, na passagem dos compassos 65-66. O compositor aproveita as notas comuns Dó# e Sol# e o movimento cromático Fá-Mi para o retorno gradativo à cadência com a Dominante de Mi menor ao final, por meio dos acordes trinados ao violão⁹³. Vejamos as versões:

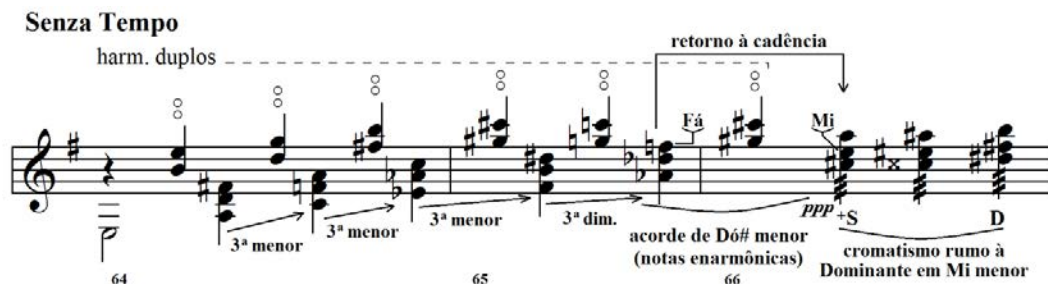


Fig. 3.87: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra - 2º Mov.* (comp. 64-66 de nossa versão)

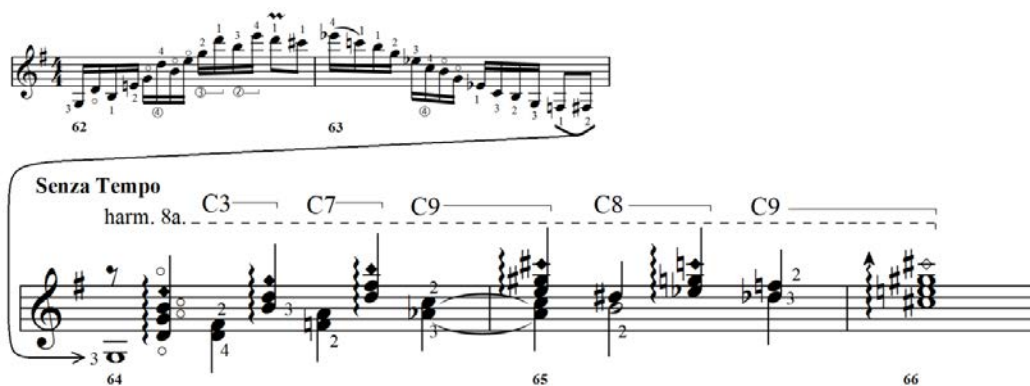


Fig. 3.88: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra - 2º Mov.* (versão SA/ comp. 64-66, com resolução no baixo, acordes graves com duas notas e acordes agudos com três/ não adotada)

⁹³ O compositor não orienta a execução deste efeito nas fontes primárias. O contexto atonal, *Senza Tempo*, de dinâmica *ppp* e figuração em fusas induz ao trinado de polpa de dedo, “i” ou “m”.

29 – (29ª Intervenção/ comp. 67-72). A intervenção de SA para a frase final a seguir inicia-se no acorde que conclui a frase analisada no item anterior, indicando harmônicos na realização deste, por extenso, já transcrito abaixo na partitura de SA. Na sequência, temos o dobramento em oitavas da melodia e a finalização da parte violonística em um acorde agudo. Este acorde antecipa e reforça, no violão, a conclusão em Dó maior do movimento, desfazendo a dubiedade original entre este desfecho pela orquestra e o Lá menor sugerido pelos harmônicos finais do violão. Esta intervenção, no entanto, propõe principalmente uma alternativa de finalização com sonoridade mais presente e susceptível a recursos de expressão, ao invés dos harmônicos originais estanques.

O compositor apresenta os símbolos dos harmônicos desde a primeira nota Sol da melodia no compasso 67, e a indicação de harmônicos por extenso a partir do compasso 69, na mesma corda, o que denota a intenção da manutenção do timbre. Preservamos a escrita original em função do caráter intimista presumível, propondo apenas o acorde inicial com as seis cordas soltas em harmônicos – alinhado à indicação “como harpa” do compositor – cuja notação padronizamos em o todo o trecho:

Fig. 3.89: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (comp. 67-72)

Fig. 3.90: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (versão SA/ comp. 67-72, com acorde inicial em harmônico, melodia dobrada e conclusão em acorde/ não adotada)

Fig. 3.91: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 2º Mov. (partitura original, com acorde inicial preenchido e notação padronizada dos harmônicos/ comp. 67-72 de nossa versão)

3.3. TERCEIRO MOVIMENTO

30 – (30ª Intervenção [SA/2012]/ comp. 1-13). A seguir, temos a última intervenção de SA, formulada para o início do terceiro movimento da obra. Conforme o manuscrito de SA de 1997, trata-se de uma opção de ascensão gradual de blocos de duas notas iniciados oitava abaixo em relação aos acordes alternantes de três notas da partitura original, nos compassos 1-2. Esta opção proporciona, portanto, uma condução melódica a esta anacruse inicial. Na revisão recente de suas sugestões para o presente trabalho, SA ajustou o contorno resultante das terças do compasso 2 (segundo tempo/ seta 1), evitando a repetição da nota Dó na passagem ao compasso 3. Este ajuste prepara a principal mudança desta última revisão: a alteração dos acordes no ostinato dos compassos 3-13. SA adota as notas Dó, Fá, Lá e Ré, Mi, Sol, ao invés de Ré, Fá, Lá e Do, Mi, Sol, respectivamente (seta 2), sem que isso interfira no estabelecimento da tonalidade (Lá menor). Estas alterações de notas proporcionam sentidos contrários: Dó, Ré e Lá, Sol, às extremidades grave e aguda, respectivamente, dos acordes alternantes, ao invés do movimento paralelo original. A execução, por sua vez, torna-se confortável sem as trocas de posições rápidas e repetitivas ao instrumento⁹⁴.



Fig. 3.92: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov. (comp. 1-4)

* - manter dedo 2 na nota Fá da 2ª corda.

* 2 - possibilidades de dedilhado de mão direita: 1. $\begin{matrix} a & a & a & a \\ p - m & m & p - m & m \dots \textit{simile} \\ i & i & i & i \end{matrix}$ 2. $\begin{matrix} p - m - m - p - m - m \dots \textit{simile} \\ \downarrow & \uparrow & \downarrow & \uparrow \end{matrix}$

Fig. 3.93: F. Mignone, *Concerto para violão e orquestra* - 3º Mov.

(versão SA, com início oitava abaixo em bloco de duas notas, ascensão gradual destes blocos e ostinato com movimento melódico contrário das notas extremas/ comp. 1-4 de nossa versão)

⁹⁴ Notemos que SA informa o posicionamento fixo da mão esquerda via dedo dois mantido na nota Fá da segunda corda, apontando também dois modos de se executar o ostinato com a mão direita.

3.4. PARTES SOLÍSTICAS ORIGINAL E REVISADA

SÍNTESE DAS LEGENDAS

V.O.: VIOLÃO ORIGINAL

V.R.: VIOLÃO REVISADO (sempre acima do pentagrama principal)

N.R.: NOTAÇÃO REVISADA (sempre abaixo do pentagrama principal)

[X]: para número da intervenção de SA ou ajuste correspondente (Capítulo 3)

(Numeração de compassos de nossa versão entre parênteses)

a Antônio Carlos Barbosa-Lima

Concerto para violão e orquestra

(Rio de Janeiro, 1975)

I

Francisco Mignone

(São Paulo, 1897 - Rio de Janeiro, 1986)

Allegro Moderato (♩ = 104)

V.O.

Moderato (♩ = 54)

dim. e rall.

(♩ = 104)

V.O.

V.O.

N.R.

V.O.

V.O.

V.O.

Più Vivo (♩ = 112)

V.R. [1] (21-24) *con calore* (21) (22)

V.O. *f*

V.R. (23) (24)

V.O. *f*

V.O. (26)

N.R. (25-27) (25) *(simile, 26-27)*

V.R. [2] (28) *I° Tempo* (♩ = 104)

V.O. *f*

V.O. (32) (40) *Meno e Deciso* (♩ = 66) *stentate a tempo*

N.R. (38-123) (38) (39) (40) (41) (42) (43) *Deciso* (♩ = 132) *stentate a tempo* *(simile, 44-123)*

V.O. *stentate* *a tempo*

ff

V.O. *molto sostenuto* *a tempo*

V.O. *sostenuto e declamato* *senza arpeggiare* *accel.*

ff

V.R. $(\text{♩} = 144)$ [3.3] (81-101)

(81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88)

V.O. $(\text{♩} = 72)$ *f e molto deciso*

V.R. *Poco Meno*

(89) (90) (91) (92) (93) (94)

V.O. *p*

V.R. *Deciso* $(\text{♩} = 132)$ *ff*

(95) (96) (97) (98) (99) (100) (101)

V.O. *Deciso* $(\text{♩} = 66)$

[3]

V.O. ⁵⁸ *P* *delicato (come arpa)*

rit. **V.R. (116)** *a tempo*
C8
b⁴

Meno e Molto Espressivo

V.R. [41] (124-126) *mf*

V.O. *mf*

V.O. ⁶⁵

N.R. (127-129)

V.R. [41] (131-132)

V.O. ⁶⁸ *animando* *f* **Mosso** (♩ = 96)

N.R. (130)

V.O. ⁷² *cedendo* *p* *pp*

[4]

Calmo


(glissando*) simile

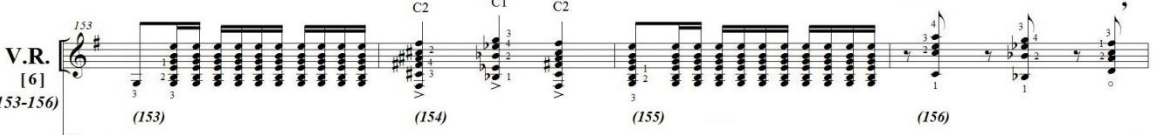
* mão direita na boca do violão; arpejos lentos e com igualdade
(não soar como acordes arpejados - mas deslizados)


2a. opção de execução: "m - a - m - i - p",
para a fórmula de arpejos descendentes

[5]

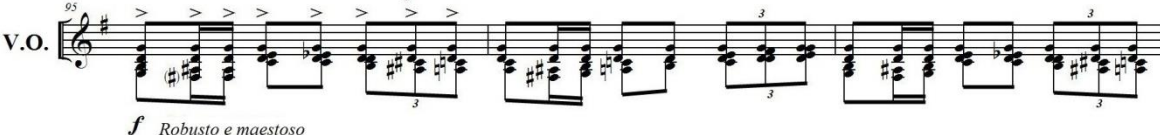
Subito Allegro (♩ = 126)

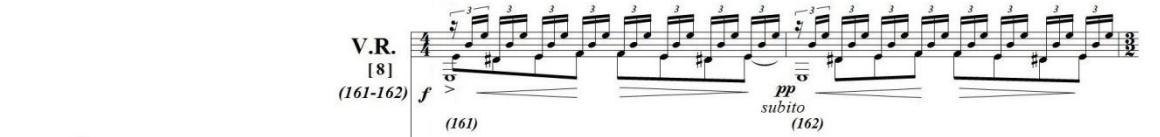
V.O. 

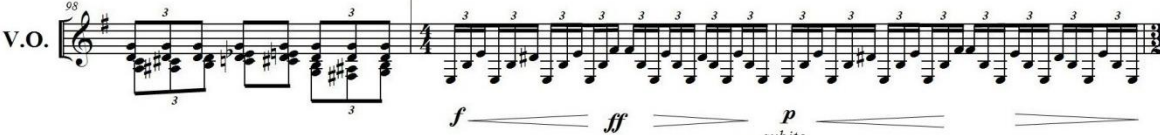
V.R. [6] (153-156) 

V.O. 


Assai Meno (♩ = 92)


V.O. 


V.R. [8] (161-162) 


V.O. 

Meno (♩ = 72)

V.R. [9] (163-169) 

V.O. 

V.R. 

V.O. 

V.R.
[10]
(172-174) (171) (172)

Molto Moderato (♩ = 60)

V.O.
108
p
cantado

V.R.
(173) (174) *f*

V.O.
111
f
animando

Vivo (♩ = 104) *accelerando*

V.O.
114
cresc.

1° Tempo
(♩ = 104)
stentate

a tempo *stentate* *começa devagar e aos poucos accelerando*

V.O.
119
ff

N.R.
(185-197) (185) (190) (191)

(♩ = 40) (♩ = 56) (♩ = 88) (♩ = 92)

(♩ = 80) (♩ = 112) (♩ = 176) (♩ = 184)


simile

V.O.
121

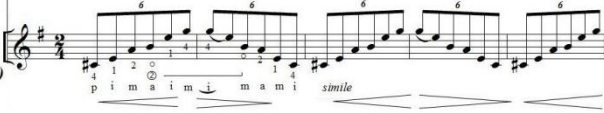
N.R.
(194-197)

molto crescendo
(194) (195) (196) (197)

(♩ = 69)

V.O. 

(♩ = 138)


N.R. (198-235) 
p i m a i m i m a m i simile


molto forte e esagerando i "crescendo"
 (198) (199) (200) (201) (202) (simile, 203-235)

V.O. 

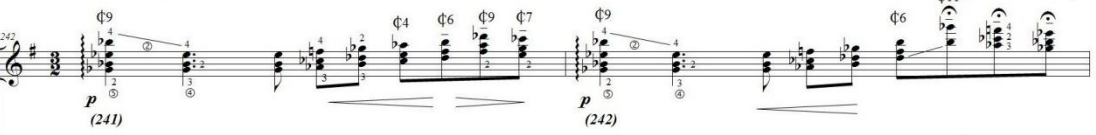
V.O. 

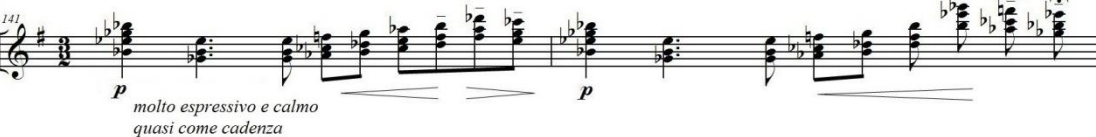
(♩ = 69)

V.R. [13] (236) 
f solo *lento, sem acelerar muito* *rall.* *rit.*

V.O. 
rit. molto *p*

Meno (♩ = 66)

V.R. [14] (241-242) 
p (241) *p* (242)

V.O. 
p *molto espressivo e calmo quasi come cadenza* *p*

começa devagar e vai acelerando aos poucos

V.R. [15] (244)

começa devagar e vai acelerando aos poucos, cada vez mais

V.O. [143]

(♩ = 132)

V.R. [16] (245-247)

stentate

(♩ = 66)

V.O. [144]

stentate

V.R. [17] (256-258)

Assai Vivo (♩ = 100)

V.O. [146]

ff con bravura (256)

V.R. [17] (257)

V.O. [148]

cedendo e rall.

V.O. [150]

Moderato (♩=104)

V.O. ¹⁵²
p *preludiando*

V.R. [18]
(263-267)
(263) *espressivo* *mf* *molto cantado* (264) (265)

V.O. ¹⁵⁴
molto espressivo

V.R. (266) (267)

V.O. ¹⁵⁷

V.R. [19]
(268-271)
(268) (269)

V.O. ¹⁵⁹
bem ligado e piano

V.R. (270) (271)

V.O. ¹⁶¹

animando (♩=112)

V.R. [201] (272-274/276) *f* ϕ_9 ϕ_7 (272) (273)

V.O. *f*

All° (♩=100)

V.R. (274) (275) (276) ϕ_1

V.O. 165

Molto Vivo (♩=116)

V.R. [211] (284) (282) (284) ϕ_3 a p m

V.O. 173 *ff* *dramatico* 177 181

Assai Vivo

senza arpeggiare

V.O. 184 188 *ff* *sf*

Concerto para violão e orquestra - Francisco Mignone

II

V.R. [22] (2-3) (2) (3) C7 rit.

Lento e Molto Romântico (♩ = 52)

V.O. *p*

(♩ = ♩) *a tempo* (♩ = 72)

V.R. [23] (4-18) (4) (5) (6) (7) harm. XII

V.O. *p*

V.R. (8) (9) (10) (11) (12) C7 harm. XII

V.O.

V.R. (13) (14) (15) (16) (17) (18)

V.O. *assai diminuendo*

Molto espressivo (♩=52)

V.R. [24] (22-29) *p* *pp* *suavissimo* C5 (24) (25)

V.O. *p* harm.

(♩ = 66)

V.R. (26) (27) (28) (29) C3

V.O. (26)

V.R. [25] (30-39) *pp* *suavissimo* C5 C7 (30) (31) (32) (33)

V.O. (30) harm. (simile)

V.R. C10 C10 C6 ♯5 (34) (35) (36) (37) harm. XII *p* *p*

V.O. (34)

V.R. (38) (39) (♩ = ♩.)

V.O. (38) *f* senza crescendo

Tempo (leve) (♩ = 69)

V.R. [26] *poco rit.* (43-51) C10 (43)

V.O. *cedendo e dim.*

V.R. (44) (45)

V.O. (46) (47) φ9 φ8

V.R. C8 C7 C5 C5 (48) (49)

V.O. (48)

V.R. C3 (50) (51) dolce e suave

V.O. (50) 11

V.R. [27] (52-60)

mf *pp* *pp* *pp*

Φ5 C7 C7 C7

harm. XII
harm. XII "mão direita" harm. VII

V.O.

molto espressivo

V.R. (56-60)

p *a tempo*

C7 Φ12

polegar (56) (57) (58) (59) (60)

harm. XII

V.O.

p

V.O. (61-66)

Senza Tempo

V.O. (64-66)

harm. duplo 8a

ppp

N.R. (64-66) (simile, 65-66)

Molto Lento

V.R. [29] (67)

harm. XII

V.O. (67-71)

harmônicos

III Corda

como harpa

harm. XII harm. 8a

N.R. (67-71) (simile, 69-71)

Concerto para violão e orquestra - Francisco Mignone

III

Allegro non troppo (♩ = 88)

V.R. [30] (1-13)

(1) (2) (3) (4) (simile, 5-13)

V.O. *f*

* - manter dedo 2 na nota Fá da 2a. corda.

* 2 - possibilidades de dedilhado de mão direita: 1. $\begin{matrix} a & a & a & a \\ p - m & m & p - m & m \dots \textit{simile} \\ i & i & i & i \end{matrix}$ 2. $\begin{matrix} p - m - m - p - m - m \dots \textit{simile} \\ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \end{matrix}$

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo vimos procedimentos variados de intervenção em obras originais para violão e as soluções de adaptação em uma transcrição – um influente e secular processo de redimensionamento de repertório de outros instrumentos – que nos forneceram uma ideia geral da história do violão com foco na revisão crítica. Nossa contextualização constitui, no entanto, apenas uma coleta representativa das principais soluções por intérpretes do instrumento, preocupados com o texto musical e o rendimento sonoro do instrumento. Nos exemplos pontuais analisados constatamos o posicionamento crítico dos intérpretes para além das inflexões buscadas em uma interpretação típica em torno de uma partitura, ajustando-a quando julgaram necessário.

Na versão de *Gran Solo* op. 14 de Fernando Sor por Dionisio Aguado, como vimos, o resultado final é consideravelmente distinto do original. Indistintamente aos procedimentos locais de revisão, se por variação, alteração de medidas ou de texturas, *Gran-Solo* resulta predominantemente reajustada com a reapresentação variada de suas partes e materiais, ao invés das mesmas repetidas. O virtuosismo desta versão é apenas uma característica que, embora impactante, é secundária em muitos momentos.

As análises das transcrições de *Cádiz* op. 47 de Isaac Albéniz integram a tese com o propósito de avaliarmos a inventividade na adaptação da partitura de outro instrumento ao violão. Podemos vislumbrar a influência desta relação e do processo de transcrição em si como essenciais para a inventividade incorporada à prática da revisão crítica pelos violonistas do século XX, habituados a rever partituras para seus recitais. A versão de Julian Bream, aparentemente livre em uma análise superficial, é representativa, pois alia o rigor da partitura pianística com o gênero flamenco, de modo geral. A solução presente na figura 1.21, embora inventiva, resolve predominantemente questões pontuais de execução. A figura 1.24 é representativa da conciliação sutil entre a adaptação das linhas melódicas originais à técnica violonística e à variação de densidade alusiva ao flamenco. Nas demais, as proposições entre a adaptação instrumental local e a influência do flamenco nas texturas escolhidas proporcionam elementos musicais novos, de rasgueios a esvaziamentos e preenchimentos de frases ascendentes e descendentes, respectivamente.

As análises do tópico 1.3 fornecem uma mostra de ajustes por intérpretes violonistas em dois grupos: a partir de obra originária de compositor violonista; e de compositor não violonista. Podemos apontar três situações básicas de ajustes.

A primeira compreende ajustes sutis e pontuais que em nada alteram o resultado final de uma obra, como mostram a figura 1.31 (*Estudio op. 6 n. 8* de Fernando Sor por Carlevaro); e figuras 1.32 e 1.36 (*Sonata op. 15* de Mauro Giuliani por Bream e Segovia, respectivamente). Com exceção do típico ajuste de Julian Bream, estas pequenas alterações ocorrem frequentemente, podendo ser apontadas, empiricamente, como um hábito de revisão quase comparável à escolha de uma digitação.

A segunda situação de ajuste é a representada pela figura 1.33, de Agustin Barrios em *Capricho Árabe* de Francisco Tárrega. Vimos que esta alteração local do trecho o ajusta ao padrão geral da melodia na obra que, à parte de todo o rebuscamento, tende a marcar o pulso de semínimas. Ainda que realizada de modo inconsciente, se tiver sido este o caso, este ajuste é análogo aos de intérpretes que estudam o todo ou um fragmento de uma obra para reconhecer padrões de averiguação das partes menores.

A terceira situação representa ajustes de aspectos diversos, por vezes irrelevantes, aparentemente, mas que de algum modo repercutem na obra. Narciso Yepes em *El Abejorro*, de Emilio Pujol, ao simplificar a textura de arpejos na figura 1.34, por variação (liquidações sucessivas de notas), provoca também uma aceleração do ritmo harmônico. As distâncias menores entre os baixos em colcheias proporcionam a sensação do atropelo e um conseqüente efeito subjetivo do voo do besouro, em uma linguagem figurativa, com a obra encurtada proporcionalmente em suas medidas.

Carlos Barbosa-Lima em sua duplicação de uma melodia já existente em *Junto a tu Corazón*, de Agustin Barrios, por variação uma oitava abaixo, aumenta a ocorrência de partes simétricas da obra, de 32 compassos. Barrios, a princípio, evita a repetição estrita das seções ao conservar algumas das seções com 16 compassos. Portanto, Barbosa-Lima, ao contrário, propõe variedade via duplicação de uma destas seções, rerepresentando-a em outra tessitura, como contraste à própria melodia que a origina.

De Andrés Segovia, a figura 1.37, *Mallorca op. 202* de Isaac Albéniz, representa a ênfase no tratamento melódico em seus trabalhos. Nos trechos exemplificados desta transcrição, a textura sem vários dos acordes relativos aos originais ressalta consideravelmente a melodia, mesmo com a presença dos demais acordes e baixos.

Canario, de *Fantasia para um gentleman* de Joaquín Rodrigo apresenta revisões predominantemente de textura por meio de variações, a exemplo das figuras 1.40 a 1.43. Como em *Mallorca*, suas texturas resultam com intensa inclinação melódica, seja pelo esvaziamento (supressão de notas que formam os acordes) ou pelos tratamentos das melodias originais em oitavas distintas, independente de como foram concebidas originalmente. Destacamos a figura 1.44 e sua nova textura em arpejos, justaposta ao contexto predominante das escalas. Esta textura antecipa um dos materiais da Cadenza, razão pela qual esta tenha sido presumivelmente acrescentada por influência de Segovia.

No Capítulo 2 levantamos e classificamos as diversas informações discrepantes que encontramos em torno das fontes primárias. Tratava-se de uma condição para analisarmos as intervenções de Sérgio Abreu no *Concerto*, no Capítulo 3.

Na Fonte A, nossa principal fonte histórica, checamos as informações discrepantes em relação à sua reprodução, Fonte B, e revisão pelo compositor, Fonte C. Como material referencial, não inserimos na Tabela 2, adiante, seus poucos dados exclusivos, em geral, expressões de menor importância frente aos ajustes de notas e grafias suscitados pelos confrontos, a exemplo das expressões “non divisi” (itens 30 e 70) e “não repetir o arco” (item 99). As Fontes B e C, ao contrário, encontram-se detalhadas na respectiva tabela para evidenciar as informações distintas acrescentadas posteriormente, incorporadas ou não em nossa partitura crítica mediante as análises do Capítulo 2. Nossas proposições, oriundas destas mesmas análises, integram a Tabela 2 e nossa partitura crítica. A Fonte B, como previsto, cumpriu o papel predominante de suporte ao entendimento da escrita da Fonte A, posteriormente reforçado pelo microfilme do manuscrito orquestral fornecido pela Biblioteca Nacional (RJ).

Na Tabela 2 a seguir, os itens sem negrito têm uma única inserção, relativa ao tipo de ajuste predominante, e os anotados em negrito tem dupla inserção conforme características que a própria tabela deixa entender. Informamos a quantidade de alterações de nota dos respectivos itens entre parênteses. Excepcionalmente os itens relativos a ajustes da Fonte C aprimorados no Capítulo 2, reapresentam-se com ('). Demais itens ausentes se referem a informações não adotadas em nossa versão⁹⁵.

⁹⁵ No caso da Fonte B, equívocos de menor relevância, a exemplo dos itens 43, 96 e 97, ou equívocos de alguma relevância, porém, previsíveis no contexto da obra, como é o caso do item 36, relativo à omissão da indicação “poco rit.” da passagem do tema principal 1A, enérgico, ao tema lírico 2A.

Itens – Cap. 2	ajustes de notas	ajustes de indicações ⁹⁶	ajustes de notação	readequação de escrita ⁹⁷	equivocos da Fonte B (notas)
Fonte C	7, 9(2), 11, 12, 25 , 26(2), 28 , 29, 35, 39 , 45 , 48, 53, 69 , 71 , 78 , 81, 85, 86(2), 88(2), 92, 94, 98(2), 103, 105, 106, 107 , 113, 125 , 128, 129, 130, 136, 138, 140 , 141	3, 6, 8, 10, 22, 25 , 32, 42, 44, 49, 54, 65, 79, 80, 83, 87, 90, 95, 100, 101, 109, 112, 126	39 , 69 , 78 , 107 , 116, 120, 131, 137, 139 , 140		4, 17(2), 27, 34, 38, 40, 47, 50, 52, 55, 56, 66, 71 , 72, 75(2), 82, 84, 102(2), 104, 108, 111(2), 115, 117, 118, 121, 122 , 123, 127, 132, 134
Total	41	23	10		34
Ajustes nossos	28' , 41, 68, 122 , 125' , 133(2)	-	5, 14, 45 , 46, 139'	2, 16, 18, 61, 62, 63, 76	
Total	7	-	5	7 (46 comp. em 155=109 a mais)	

TABELA 2: SÍNTESE DO CAPÍTULO 2

No capítulo 3 tratamos especificamente das proposições de Sérgio Abreu para o *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone, cuja divisão em nossa abordagem concentrou as assim chamadas sugestões, pelo autor, em trinta momentos de análise. Como no Capítulo 2, nos posicionamos criticamente em relação a estes ajustes, cientes do pouco tempo de maturação na elaboração dos mesmos.

As trinta intervenções estudadas, nem todas adotadas em nossa versão e com algumas aproveitadas em parte, tendem a projetar a sonoridade do violão. Algumas destas intervenções ajustam a escrita de Mignone à técnica tradicional do instrumento uniformizando, em geral, texturas derivadas de um mesmo material musical. Este é o caso dos rasgueios, relativos às elaborações do tema principal no primeiro movimento.

Outras intervenções que uniformizam ou propõe uma textura distinta, como vimos, desfazem certas peculiaridades da escrita do compositor, a exemplo da Intervenção 7, relativa aos compassos 157-160 de nossa versão. Esta intervenção transpõe oitava acima a melodia original resultante dos acordes graves e baixos soltos, concebida sob a indicação *Robusto e maestoso*, ressaltando-a com uma execução ao mesmo tempo idiomática. Porém, a escrita do compositor aqui representa a sua busca por timbres variados, presumivelmente pela razão que colocaremos a seguir.

⁹⁶ À parte dos ajustes pelo confronto entre as fontes, nossa revisão em indicações concentrou-se em checar a visibilidade e a natureza técnica ou expressiva das mesmas, não caracterizando ajustes a serem elencados na Tabela 2. Igualmente, a revisão em indicações diversas derivadas das readequações de escrita, a exemplo dos itens 19, 28, 31, 32, 61, 62, 63 e 76, não caracterizam ajustes/alterações.

⁹⁷ Os sete itens desta readequação originam, cada um, os seguintes números de compassos reajustados: Item 2: 2 p/ 1; 16: 2 p/ 1; 18: 22 p/ 86; 61: 2 p/ 10; 62: 4 p/ 8; 63: 12 p/ 39; e 76: 2 p/ 10.

É relevante a constatação da tonalidade de Mi menor quase ininterrupta no primeiro movimento, o maior dos três, à qual se opõem fragmentos em Mib menor na Seção B e momentos atonais relativamente curtos, conforme ilustra a análise estrutural resumida na Tabela 4 adiante. Estes fragmentos não se consolidam como contraste comparável ao estabelecimento da tonalidade principal ou, se fosse o caso, à fixação de outra, por modulação. Disto resulta, segundo nossa hipótese, certa monotonia tonal e o conseqüente número elevado de texturas utilizadas pelo compositor ao violão (a exemplo também das Intervenções 10 e 14), junto de uma orquestração igualmente variada, inclusive com a inusitada celesta.

A predominância da tonalidade de Mi menor no primeiro movimento associa-se a outros dois aspectos: a elaboração cromática e a tendência a sentidos descendentes, concebidas no tema principal e presentes em muitas de suas variações⁹⁸. Estes aspectos se apresentam em Mi menor e funções harmônicas afins, bem como em trechos em Mib menor e atonais, por vezes com clusters cromáticos integrando estas estruturas ou como ligações entre as mesmas. O retorno a Mi menor ocorre geralmente por cromatismos ou por sentidos descendentes, quando não por ambos, contribuindo também para certa monotonia pela repetição destes processos. Portanto, supomos também que o compositor tenha buscado variedade no violão e na orquestra como parte de sua proposta para remediar a escrita harmônica cíclica em torno de Mi menor⁹⁹.

Os apontamentos relativos à concepção musical do primeiro movimento do *Concerto* alinham-se à informação fornecida por Carlos Barbosa-Lima (Apro, 2004, Anexo C), de que a “gênese dessa obra não foi tão fácil como as anteriores” [*12 Estudos e 12 Valsas em forma de estudos*, ambas de 1970]. O compositor lhe teria dito que: “As musas não estão descendo, não sei o que acontece! Estou a ponto de desistir do projeto [...]” (*ibidem*). Felizmente Mignone reagira a este pensamento, como informa Carlos Barbosa-Lima, concebendo a obra com um “toque atonal” no primeiro movimento para preparar o ouvinte para o segundo, o mais romântico, e caráter festivo no terceiro, com elementos da música nordestina e do choro para retratar a “alegria do povo” (*ibidem*).

⁹⁸ Os compassos 89-1-101 constituem uma exceção, com cromatismos ascendentes, para os quais Sérgio propõe as Intervenções 3.1, 3.2 e 3.3, com elaborações em arpejos.

⁹⁹ Notemos, à propósito, que dentre as trinta intervenções de Sérgio Abreu para toda a obra, vinte e uma são para o primeiro movimento, sem contarmos as supressões de compassos neste (Fonte MA), desconsideradas conforme expusemos na introdução do Capítulo 3.

Com relação ainda ao primeiro movimento do *Concerto*, as colorações harmônicas e timbres variados resultantes, por outro lado, reforçam o caráter rapsódico organizado em uma grande forma ternária¹⁰⁰.

O segundo movimento traz equivalência das estruturas internas em sua forma ternária, com ênfase da Dominante nas seções iniciais e finais, junto de elaborações cromáticas, e foco na Tônica em Sol maior na seção central. As proposições de Sérgio Abreu tornam o violão igualmente projetado a exemplo das Intervenções 23 e 26, pela clareza dos planos sonoros em sua escrita, ou da Intervenção 25, em que o violão acompanhante ganha floreios que aumentam sua presença sonora e ressaltam a melodia principal executada pela orquestra¹⁰¹. O melodismo predominante deste movimento suscita também proposições expressivas por Sérgio Abreu. É o caso da Intervenção 24, cujos ajustes de notas promovem legato, junto à adoção de novas indicações de execução. De nossa parte, a Intervenção 27 é representativa de acréscimos expressivos de execução (como as que sugerimos na mesma Intervenção 24), mas também de revisão de planos sonoros, texturas e harmonia.

O terceiro movimento caracteriza-se por uma seção única e de escrita violonística menos complexa, tendendo ao tratamento monofônico de caráter brilhante, típico dos instrumentos solistas do choro (flauta, clarinete e cavaquinho dentre outros). Sua estrutura, apesar de contínua, revela subdivisões sutis pela oposição principal entre tonalidade e modalidade, com também momentos atonais com clusters e cromatismos. O sistema tonal está associado aos gêneros choro e/ou maxixe, aos quais se opõe o baião como principal contraste por sua rítmica e uso dos modos lídio (nota Fá# em Dó), a exemplo dos compassos 98, 102, 110 e 117; e mixolídio (nota Sib em Dó), conforme itens 128 e 133 (Capítulo 2), predominante junto ao baião neste movimento¹⁰².

Neste último movimento Sérgio Abreu propõe apenas a Intervenção 30, que consiste em uma opção ascendente para os dois acordes alternantes dos compassos 1-2 do ostinato e estabilização em uma execução distinta, porém, cômoda a partir do compasso 3, com as notas extremas em movimento melódico contrário. Com isso, este início anacrúsico torna-se melodicamente conduzido para a entrada dos trompetes.

¹⁰⁰ Segundo Carlos Barbosa-Lima, o compositor buscava exatamente este caráter (Apro, 2004, Anexo C).

¹⁰¹ Nicolas de Souza Barros considera estas intervenções como as principais de Sérgio Abreu na obra.

¹⁰² Segundo Vânia Camacho (*apud* BONILLA, p.115), o mixolídio e o lídio pertencem aos seis modos característicos do baião. Um terceiro modo é o que contém a nota característica destes dois primeiros (mixolídio com 4ª aumentada), e os outros três são derivados destes, iniciados uma terça menor abaixo.

Vejamos a seguir na Tabela 3 uma síntese das intervenções de Sérgio Abreu, divididas entre: adotadas, ajustadas e não adotadas, enquadradas segundo processos de concepção e respectivos aspectos musicais e/ou técnicos identificados. Notemos que os processos por variação (1), medida (2) e textura (3) na segunda coluna figuram isolados, ou, agrupados, apontando uma ordem aproximativa de prevalência, da esquerda para direita. Os aspectos musicais e técnicos resultantes representam um consolidado das análises do Capítulo 3. Na sequência, expomos um resumo de nossas proposições.

Intervenções SA	Processos V- variação M - medida T - textura	Aspectos musicais revistos (principais)					
		Buscas sonoras	Padrões gerais	Planos sonoros	Técnica	Harmonia	Registro
A- adotada AJ- ajustada N- não adotada		robustez ou delicadeza, legato e efeitos	igualdade- derivações de materiais, idiomatismo	destaques e/ou clareza de linhas sobrepostas	arrojo, virtuo- sismo	quando distinta	mudança de oitava ou outro intervalo
1 - AJ	T-V			X		X (pedais)	
2 - A	V		X			X	
3.1 - N	V				X		
3.2 - N	V				X		
3.3 - A	V				X		
4 - AJ	V	X					
5 - A	T-V	X	X		X		
6 - AJ	T-V		X		X		
7 - N	V			X			X
8 - AJ	V			X			X
9 - A	V			X			X
10 - AJ	V	X					
11 - N	V		X	X			
12 - N	V	X	X				
13 - A	M-V - estrutura maior/ pequena cadenza solista					X	
14 - AJ	T	X		X			
15 - A	M-V		X	estrutura menor/ anacruse - Recapitulação			
16 - A	V		X				
17 - A	T-V		X				X
18 - AJ	T-V	X		X		X	
19 - A	V		X			X	
20 - A	T-V		X'/ var. de 1	X			
21 - A	V		X				
22 - A	V						X
23 - AJ	T			X			X
24 - AJ	V	X					
25 - A	T	X			X		
26 - A	T-V		X	X			
27 - AJ	V	X				X	X
28 - N	V		X			X	
29 - N	V	X		X			
30 - A	V	X					X
Total	29V/ 10T/ 2M	11	13	11	6	7	8
	15A/ 10AJ /7N	(sendo que 3.1 e 3.2 constituem opções de SA à intervenção 3.3)					

Ajustes nossos - resumo

- 1 - textura uniformizada a partir de SA;
- 4- planos sonoros a partir de SA e linhas melódicas originais retomadas ao final;
- 6 - textura e técnica uniformizadas com acordes preenchidos;
- 8 - acréscimo de um baixo melódico na quarta corda;
- 10 - textura original com soluções pontuais de SA;
- 14 - textura original com articulação geral e conclusão de SA;
- 18 - incremento dos planos sonoros a partir de SA e harmonia original com proposições para a realização da mesma ao violão;
- 23 - pequeno ajuste com supressão de nota em acordes agudos iniciais para execução cômoda;
- 24 - ajuste de execução a partir de SA;
- 26 - ajuste de execução para uniformizar arpejos de SA;
- 27 - planos sonoros e harmonias originais;
- 29 - adoção de acorde em harmônicos e ajuste da grafia dos demais harmônicos.

TABELA 3: SÍNTESE DO CAPÍTULO 3

A convivência dos aspectos musicais díspares no *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone, sobretudo no primeiro movimento se enquadra no que Vasco Mariz aponta como “plena maturidade técnica” e “completo domínio de todas as formas de composição” (2000, p.239), que o compositor alcançara após período de reavaliação estética dos anos cinquenta em relação à produção anterior. A música de Mignone inicialmente com características italianas, oriundas de suas origens e seus estudos naquele país e, posteriormente, abasileiradas, orientadas por Mario de Andrade, junto das influências que a constituíram (sobretudo africana), passou por experiências atonais da década de 1960, segundo Mariz, “muito válidas” (*ibidem*). Algumas linhas da carta de Mignone a Mariz, de Março de 1980, mostram a maturidade e naturalidade do compositor ao afirmar ser “...senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição que se fazem e usam hoje e amanhã” (*ibidem*, p.240).

Este *Concerto* resulta, portanto, da escrita consciente e experimentada do compositor. As sugestões de Sérgio Abreu para as apresentações brasileiras da obra em 1997, assim como nossas proposições e readequações de escrita – balizadas pelas fontes primárias – inserem-se em um processo contínuo de revisão crítica visando um melhor rendimento da obra, e nesse intuito tentamos compreender seu conteúdo para transmitir a proposta original em nossa partitura crítica. Esperamos que novas pesquisas possam trazer novos dados sobre este *Concerto*, e que nosso presente trabalho estimule estudos em outras obras de interesse musical, ainda subaproveitadas. Vejamos agora uma síntese estrutural do *Concerto* em tabelas para consultas junto às análises dos capítulos precedentes e nossa partitura crítica a seguir.

SEÇÕES		Material musical	Solo/ Tutti	Texturas e Harmonias características principais	Tonalidade	Comp. originais	Comp. nossa versão	
Contrastes (caráter)								
A	a	Tema 1A	S	baixos repetidos - ênfase descendente	Mi menor	1-5	1-5	
		(Idem)	T	(Idem/orquestra)		6-10	5-9	
		(Idem) - Extensão	S	arpejos - ênfase descendente com 6ª aum./Nap. ([6 ^{as}])		11-13	10-12	
	b	Tema 1B (2ª vez: contraponto - flauta)	S	blocos em 4 comp. e arpejos em 4 comp. c/ ênfase descendente - [6 ^{as}]		14-17	13-16	
		Tema 1C	T	3 ^{as} paralelas revistas e linha melódica c/ 4 comp. cada em ênfase descendente - [6 ^{as}]		18-21	17-20	
	a	Tema 1A- completo	T	ênfase descendente		22-25	21-24	
		Elaboração (Tema 1A) - preparação p/ seção B	S e T	funções básicas, cromatismos descendentes e cadência ascendente rumo à "T" (em meio a atonalismos/clusters)		26-29	25-28	
	B	b	Tema 2A	S	funções básicas T, S D, DD		30-39	29-37
			Tema 1A-ligação	S	"D" estendida (ascendente)		40-61	38-128
			Tema 2A	T	arpejos "gliss." (violão)		62-70	124-132
a		Tema 1A	T e S	escalas descendentes e blocos		71-74	133-136	
		Tema 1A	S	blocos - "Tr"		75-84	137-146	
b		Tema 2B	T	arpejos - funções básicas e cromatismo descendente/final		85-94	147-156	
		Tema 2B	S	linha melódica - cromatismo descendente ao final	Mib menor	95-100	157-162	
a		Tema 1A	S	ligação entre regiões tonais	Mi menor	101-107	163-169	
			T	precipitação (tensão)	Mib menor	108-113	170-175	
			S	transição p/ cromatismos-atonalidade		114-117	176-179	
			T e S	atonalidade - blocos cromáticos ascendentes iniciais; bitonalidade inicial com F ^á #M e L ^á M; alternâncias entre SibM e Mim/ Fa#M e Mim; e ênfase na "(D)S" ao final, rumo a L ^á menor		118	180-184	
b		Tema 2B	T	melodias em contraponto	Lá menor	119	185-189	
			S	textura acordal (mantida)	Mib menor	120-135 escala- comp. 135	190-235 Cadenza SA - comp. 236	
a		(Tema 1A) preparação-Recapitulação	S e T	atonalidade - arpejos ascendentes, blocos e cromatismos descendentes ao final		136-140	237-241	
						141-142	242-243	
A'	a	Tema 1A	S	arpejos (Tema 1A - baixos)	Mi menor	143-151	244-260	
	b	Tema 1B variado	S	diálogos-harmonia original e ênfase descendente - [6 ^{as}]		152-154	261-263	
		Tema 1B	T	escalas-contraponto e ênfase descendente - [6 ^{as}]		154-158	263-267	
		Tema 1C (abreviado)	T	3 ^{as} paralelas revistas e ênfase descendente - [6 ^{as}]		159-162	268-271	
	a	Tema 1A	Tutti	baixos repetidos - ênfase descendente		163-166	272-275	
CODA (Tema 1A)			S e T	precipitação (tensão) e desfecho agudo		167-172	276-281	
						173-191	282-300	

TABELA 4: SÍNTESE ESTRUTURAL DO PRIMEIRO MOVIMENTO

SEÇÕES	Material musical	Solo/ Tutti	Texturas e Harmonias características principais	Tonalidade	Comp.
A	Tema 1 - peq. introdução	T e S	melodias paralelas ajustadas	Sol maior	1-3
	Tema 1- Frase 1	T e S	blocos e baixos alternantes ajustados - funções básicas “D, T, S, T”	ênfase “D”	4-11
	Tema 1- Frase 2	T e S	blocos e baixos alternantes e cromatismo c/ ênfase descendente - DóM, SibM, LábM e Fá#M		12-18
	preparação p/ B	S	“S”(simulado por Dó ⁷), rumo à “T”/ Sol Maior		19-21
B	Tema 2 – Frase 1	T e S	melodia em motivos de dois compassos; funções “T, Sr, S, Ta, Tr, T, DDD ⁷ , DD, D ⁷ ”	ênfase “T”	22-29
	Tema 2 – Frase 2 (estendida)	T	arpejos de extensão ajustados - mesmas funções (acima) seguidas de “T, DD ⁷ , SS”		30-39
A’	Tema 1 - introd. variada	S	motivo introdutório variado em semicolcheias		40-42
	Tema 1 - Frase 1’ (variação/oboé)	T e S	melodia nova (oboé); violão c/ arpejos ajustados; e funções básicas “D, T, S, T”	ênfase “D”	43-51
	Tema 1 - Frase 2’ (variação/extensão - Frase 1’)	S e T	melodias em oitavas (violão) - mesmas funções		52-58
			extensão-funções “DD, T, °S, T, °S”	ênfase “T”	59-63
CODA (Tema 1A)		S e T	resolução em Mi menor (alusiva à cadência de engano); blocos atonais via idiomatismo do violão; e harmônicos finais sem definição tonal	Mi menor	64-70
				atonal/ Dó maior	71-72

TABELA 5: SÍNTESE ESTRUTURAL DO SEGUNDO MOVIMENTO

Solo/ Tutti	SEÇÃO ÚNICA material musical - motivo básico: características principais	Tonalidade/ modo/atonalid.	Comp.
T	melodia inicial dos trompetes em rítmica pontuada (alusão distante ao baião) e blocos em ostinato no violão	Lá Menor	1-13
S	melodia predominantemente monofônica em semicolcheias no violão (choro) e incremento com arpejos e fusas na melodia a partir do comp. 29 - funções básicas/ comp. 14-17: “T, D” e “(D ^{7/9})Tr” na 3ª vez”; e comp. 21-37: Tr, (D ⁷)S, S, (D)Tr, DD ⁷ , (D ⁷)Sr, DD ^{9<} ”		13-38
T e S	extensão da “DD ^{9<} ” (nota Ré# pedal) com certa ênfase em FáM (Solo/Tutti); variação melódica c/ rítmica pontuada (comp. 44-51/ alusão ao baião); e pequena ligação na orquestra (comp. 52-53);	instabilidade	38-53
S	rítmica com fusas na orquestra até comp. 56; acompanhamento violístico alternando “T e D” (maxixe) até comp. 67; e variações em rasgueios com fusas entre comp. 69 e 76 - funções básicas similares	Lá Menor	54-76
T e S	variação melódica com rítmica pontuada como preparação ao gênero baião (clarinete e violão)		77-83
T	base rítmica do baião nas cordas e alusão ao Tema 1A- 1º Mov. (oposição entre orquestra e violão)	ênfase “Mixolídio” em Dó	84-86
S e T	variação melódica monofônica, comp. 87-99 e 119-136, e em bicordes, comp. 99-119. Ênfase no acorde de Dó ⁷ (Mixolídio) e na nota Fá# (Lídio). Sutil perda rítmico-melódica do baião ao final		84-134
T e S	alusão sutil ao Tema 1A do 1º Mov. (violão) e posterior variação do baião (orquestra), com cromatismo ascendente/ invertido (cordas)	cromatismo	135-139
S e T	recapitulação de melodia monofônica em semicolcheias (choro)		139-159
T e S	variação do Tema 1A do 1º Mov. pela alusão aos mordentes na rítmica das madeiras. Ritmo pontuado paralelo nas cordas (baião)	Lá Menor	159-171
T e S	CODA blocos em ostinato no Tutti e melodia posterior no violão		171-190
S e T	Tema 1A caracterizado junto à rítmica pontuada (baião)	desfecho/ nota Dó	190-204

TABELA 6: SÍNTESE ESTRUTURAL DO TERCEIRO MOVIMENTO

FRANCISCO MIGNONE

***CONCERTO PARA VIOLÃO E
ORQUESTRA***

(1975)

(Sugestões da parte violonística por Sérgio Abreu)

Edição crítica de Maurício Orosco,

sob orientação de Rubens Ricciardi

a Antônio Carlos Barbosa-Lima
Concerto para violão e orquestra
(Rio de Janeiro, 1975)

Sugestões da parte violonística por Sérgio Abreu.
Edição crítica de Maurício Orosco

Francisco Mignone
(São Paulo, 1897 - Rio de Janeiro, 1986)

Allegro moderato (♩ = 104)

Flauto

Oboe

Clarinete in Si

Fagotto

Trombe I-II in Si

Tromba III in Si

Xilofono

Vibrafono

Celesta

Chitarra

Allegro moderato (♩ = 104)

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

1

Fl. *ff* *poco rit.*

Ob. *ff*

Cl. Sib. *ff*

Fg. *ff*

Tb. I-II Sib. *ff*

Tb. III Sib. *ff*

Xlf. *ff*

Vib.

Cel.

Chit.

1

VI. I *sf* *pizz.* *arco* *poco rit.*

VI. II *f* *pizz.* *arco*

Va. *f* *pizz.* *arco*

Vc. *f* *pizz.*

Cb. *ff* *pizz.*

[2]

10 **Moderato** (♩. = 54) *dim. e rall* (♩ = 104)

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. *mf* *calmo, quasi prelucciando*

10 **Moderato** (♩. = 54) *dim. e rall* (♩ = 104)

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

12

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

12

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

molto cantado

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

14

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

[5]

16

Fl. *p*
suave e fantasioso

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. 16

2

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

This musical score page features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 18, starting with a melodic line and a long slur.
- Ob. (Oboe):** Part 18, mostly silent.
- Cl. Sib (Clarinet in B-flat):** Part 18, with a melodic entry marked *p* (piano).
- Fg. (Fagott/Bassoon):** Part 18, mostly silent.
- Tb. I-II Sib (Trumpets I & II in B-flat):** Part 18, mostly silent.
- Tb. III Sib (Trumpet III in B-flat):** Part 18, mostly silent.
- Xlf. (Xylophon):** Part 18, mostly silent.
- Vib. (Viola):** Part 18, mostly silent.
- Cel. (Cello):** Part 18, mostly silent.
- Chit. (Chitarre):** Part 18, featuring a complex rhythmic pattern with fingerings and accents.
- VI. I (Violin I):** Part 18, mostly silent.
- VI. II (Violin II):** Part 18, mostly silent.
- Va. (Viola):** Part 18, mostly silent.
- Vc. (Violoncello/Cello):** Part 18, mostly silent.
- Cb. (Kontrabaß/Double Bass):** Part 18, mostly silent.

a piacere

Musical score for orchestra and chitarrone, measures 20-23. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si^b), Bassoon (Fg.), Trumpet I-II (Tb. I-II Si^b), Trumpet III (Tb. III Si^b), Horn in F (Xlf.), Violin (Vib.), Cello (Cel.), Chitarrone (Chit.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score begins at measure 20. The Clarinet in B-flat (Cl. Si^b) has a melodic line starting at measure 20, marked with a fermata. The Chitarrone (Chit.) part starts at measure 20 with a complex rhythmic pattern. The tempo marking *a piacere* is present above the Chitarrone part. The score ends at measure 23, with a fermata over the final notes of the Chitarrone part.

Più Vivo (♩ = 112)

Fl. *p*

Ob. *mp espressivo*

Cl. Sib. *p*

Fg. *p*

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. *con calore*

VI. I

VI. II

Va. *pizz.*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

25

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

25

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

p

pp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

divisi

Musical score for orchestra and chamber instruments, measures 27-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), Trumpet I-II (Tb. I-II Sib.), Trumpet III (Tb. III Sib.), Xylophone (Xlf.), Vibraphone (Vib.), Cymbals (Cel.), Clarinet (Chit.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 27: Flute (Fl.) has a fermata. Oboe (Ob.) plays a melodic line. Bassoon (Fg.) has a fermata. Clarinet (Chit.) has a complex melodic line with fingering and breath marks. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) play chords marked "divisi".

Measure 28: Flute (Fl.) has a fermata. Oboe (Ob.) continues. Bassoon (Fg.) has a fermata. Clarinet (Chit.) continues. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) play chords marked "divisi".

Measure 29: Flute (Fl.) has a fermata. Oboe (Ob.) continues. Bassoon (Fg.) has a fermata. Clarinet (Chit.) continues. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) play chords marked "divisi".

Measure 30: Flute (Fl.) has a fermata. Oboe (Ob.) continues. Bassoon (Fg.) has a fermata. Clarinet (Chit.) continues. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) play chords marked "divisi".

Dynamic markings: *pp* (pianissimo) for Flute (Fl.) and *p* (piano) for Bassoon (Fg.). Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) have *ppp* (pianississimo) markings.

Rehearsal mark 3 is indicated above measure 29.

1° Tempo (♩ = 104)

Fl. *sf*

Ob. *sf*

Cl. Sib. *sf*

Fg. *f*

Tb. I-II Sib. *sf*

Tb. III Sib. *sf*

Xif. *sf*

Vib.

Cel.

Chit. *sf*

VI. I *f* arco pizz

VI. II *f* arco pizz

Va. *f* arco pizz

Vc. *f*

Cb. *f*

This page of a musical score contains measures 34 through 37. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with accents and slurs.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with accents and slurs.
- Cl. Si.** (Clarinet in B-flat): Treble clef, playing a melodic line with accents and slurs.
- Fg.** (Fagott/Bassoon): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Tb. I-II Si.** (Trumpets I & II in B-flat): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Tb. III Si.** (Trumpet III in B-flat): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Xlf.** (Xylophon): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Vib.** (Vibraphon): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Cel.** (Cello/Double Bass): Grand staff (treble and bass clefs), playing a rhythmic accompaniment.
- Chit.** (Chitarra/Bass): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- VI. I** (Violin I): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- VI. II** (Violin II): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Va.** (Viola): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Vc.** (Violoncello/Cello): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Cb.** (Contrabbasso/Double Bass): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.

The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The dynamic marking *sf* (sforzando) is used throughout. The measures are numbered 34, 35, 36, and 37 at the beginning of each staff.

Deciso (♩ = 132) *stentate* *a tempo*

Fl.

Ob.

Cl. Si_b

Fg.

Tb. I-II
Si_b

Tb. III
Si_b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

ff

C5

Deciso (♩ = 132) *stentate* *a tempo*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

pizz

f

arco

sf

stentate *a tempo*

46

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Tb. I-II
Si \flat

Tb. III
Si \flat

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

46

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

sem surdina
sf

sem surdina
sf

ff

stentate

non divisi

a tempo

talão

ff *rude*

ff *rude*

ff *rude*

ff *rude*

ff *rude*

ff *rude*

molto sostenuto

52 Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. Sib.

Fg.

52 Tb. I-II Sib. *f* *com surdina* *ff*

Tb. III Sib. *f* *com surdina* *ff*

52 Xlf. *f*

Vib.

52 Cel.

52 Chit. *f*

52 VI. I *f*

VI. II

Va.

Vc.

Cb. *f*

molto sostenuto

60 *a tempo* *sostenuto e declamato*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. Sib *f*

Fg. *f*

Tb. I-II Sib *f sf*

Tb. III Sib *f sf*

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. *senza arpeggiare* ♩^5 ♩^3

60 *a tempo* *sostenuto e declamato*

Vi. I

Vi. II

Va. *ff sf*

Vc. *ff sf*

Cb. *ff sf*

71 *accel.*

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Tb. I-II
Sib.

Tb. III
Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

71 *ff*

71 *accel.*

VI. I *divisi ff*

VI. II *divisi ff*

Va. *divisi ff*

Vc. *divisi ff*

Cb. *f*

4

(♩ = 144)

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

f e molto deciso

4

(♩ = 144)

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

83

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. Sib. *p*

Fg. *p*

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. $\Phi 5$ $\Phi 3$

VI. I

VI. II

Va. *p*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 83 to 86. The score is for a large orchestra and chamber instruments. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in Si-flat, Bassoon) and strings (Trumpets I-II in Si-flat, Trumpet III in Si-flat, Trombones, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are mostly silent, indicated by rests. The Chitarre (Chit.) part is the most active, featuring a complex melodic line with triplets and sixteenth-note patterns. The Chitarre part begins at measure 83 with a $\Phi 5$ marking and continues through measure 86. The Flute, Oboe, and Bassoon parts have a *pp* dynamic marking, while the Clarinet in Si-flat and Bassoon parts have a *p* dynamic marking. The Viola part has a *p* dynamic marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Poco Meno

89

Fl.

Ob.

Cl. Sis.

Fg.

Tb. I-II
Sis.

Tb. III
Sis.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

89

p

non divisi
pizz

p

non divisi
pizz

p

non divisi
pizz

p

non divisi
pizz

p

Chit. tablature: *m i m i p m p m p m p m i m i*

89

p

non divisi
pizz

p

non divisi
pizz

p

non divisi
pizz

p

non divisi
pizz

p

non divisi
pizz

p

95

Fl.

Ob.

Cl. Si♭

Fg.

Tb. I-II
Si♭

Tb. III
Si♭

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

95

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Deciso (♩ = 132)

molto sostenuto

Musical score for woodwinds and strings (top section). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si \flat), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II (Tb. I-II Si \flat), Trumpet III (Tb. III Si \flat), Horns (Xlf.), Vibraphone (Vib.), and Cymbals (Cel.). The Flute, Oboe, Clarinet, and Horns parts are mostly rests. The Bassoon part begins with a dynamic marking of *f* and plays a melodic line. The Cymbals part is also mostly rests.

Musical score for Chitarrone (Chit.). The part begins with a dynamic marking of *ff* and plays a short melodic phrase.

Deciso (♩ = 132)

molto sostenuto

Musical score for strings (bottom section). The score includes parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). All string parts are marked *arco* and *ff marcatisissimo*. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play a similar rhythmic pattern, with the Contrabasso part also including accents.

a tempo

106

Fl. *p delicato*

Ob.

Cl. Si \flat *p delicato*

Fg.

Tb. I-II
Si \flat

Tb. III
Si \flat

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

a tempo

106

VI. I *dim. subito senza rallentare*

VI. II *dim. subito senza rallentare*

Va. *dim. subito senza rallentare*

Vc. *dim. subito senza rallentare*

Cb. *dim. subito senza rallentare*

Fl. *mf* *rit.*
 Ob.
 Cl. Sib *mf*
 Fg.
 Tb. I-II Sib *mf*
 Tb. III Sib *mf*
 Xlf. *mf*
 Vib. *mf*
 Cel. *mf*
 Chit. *mf* *p delicato (come arpa)* *rit.*
 VI. I *mf*
 VI. II *mf*
 Va. *mf*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

5

a tempo

poco rit.

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

sordina

sordina

p

lascia vibrare

mf

mf

Xco.

C8

5

a tempo

poco rit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 5 through 10 of a score. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), Trumpets I and II in B-flat (Tb. I-II Sib), Trumpet III in B-flat (Tb. III Sib), Horns in F (Xlf.), Vibraphone (Vib.), Cymbals (Cel.), and Chimes (Chit.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo markings are 'a tempo' and 'poco rit.'. Performance instructions include 'sordina' (mutes) for the trumpets, 'lascia vibrare' (let vibrate) for the vibraphone, and dynamic markings of 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The cymbals part includes the instruction 'Xco.' and the chimes part includes 'C8'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Meno e Molto Espressivo

124

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

124

Meno e Molto Espressivo

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

The image shows a page of a musical score for orchestra and guitar. The score is in 3/4 time and consists of measures 124 to 127. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), Trumpets I and II (Tb. I-II Sib), Trumpet III (Tb. III Sib), Horns (Xlf.), Vibraphone (Vib.), Cello (Cel.), Guitar (Chit.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The guitar part is the only one with notes, starting with a *mf* dynamic and featuring a triplet of eighth notes in measure 125. The tempo/mood is marked 'Meno e Molto Espressivo'. The page number [28] is at the bottom, and the number 203 is at the very bottom.

127

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Tb. I-II
Sib.

Tb. III
Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

p

Q5

animando *rit.* **Mosso** (♩ = 96)

130

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

animando *rit.* **Mosso** (♩ = 96)

130

VI. I
pp *sordina*

VI. II
pp *sordina*

Va.
pp *sordina*

Vc.
pp *sordina* *non divisi*

Cb.
pp

cedendo

134

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Tb. I-II
Si \flat

Tb. III
Si \flat

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

pp

cedendo

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

6

Calmo

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

(glissando *) simile

molto leggero

p molto espressivo

6

Calmo

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

sordina divisi

sordina

sordina divisi

sordina non divisi

ppp

ppp

ppp

ppp

* mão direita na boca do violão; arpejos lentos e com igualdade (não soar como acordes arpejados - mas deslizados)

2a. opção de execução: "m - a - m - i - p", para a fórmula de arpejos descendentes.

139

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

141
 Fl. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Ob. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Cl. Sib. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Fg. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Tb. I-II Sib. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Tb. III Sib. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Xlf. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Vib. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Cel. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Chit. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 VI. I $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 VI. II $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Va. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Vc. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$
 Cb. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$

Musical score for measures 141-142. The score is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). Measure 141 features a clarinet solo with triplets and a chitarra solo with complex rhythmic patterns. Measure 142 features a change to 5/4 time, with strings playing sustained notes and the chitarra continuing its rhythmic pattern.

143
 Fl. *p*
 Ob.
 Cl. Sis. 3
 Fg.
 143
 Tb. I-II Sis.
 Tb. III Sis.
 143
 Xlf.
 Vib.
 143
 Cel.
 143
 Chit. $\text{♩} \times 2$
 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5
 143
 VI. I via sordina
 143
 VI. II via sordina
 143
 Va. via sordina
 143
 Vc. via sordina
 143
 Cb.

Musical score for measures 145-146. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. Sib. (Clarinet in B-flat)
- Fg. (Bassoon)
- Tb. I-II Sib. (Trumpets in B-flat)
- Tb. III Sib. (Trumpet in B-flat)
- Xlf. (Xylophone)
- Vib. (Vibraphone)
- Cel. (Cymbals)
- Chit. (Chitarro)
- VI. I (Violin I)
- VI. II (Violin II)
- Va. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measure 145 shows the beginning of a melodic line in the Clarinet in B-flat and Bassoon, with a triplet of eighth notes. The Chitarro part in measure 145 is a complex rhythmic pattern of eighth notes with various fingerings indicated (e.g., 2, 3, 4, 5). Measures 146 and 147 are mostly rests for all instruments.

Subito Allegro (♩ = 126)

147

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

147

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

147

Xlf.

Vib.

147

Cel.

147

Chit.

Subito Allegro (♩ = 126)

147

divisi

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

151

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

This musical score page covers measures 154, 155, and 156. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measure 154 has a rest. Measure 155 features a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) marked *f*. Measure 156 has a rest.
- Oboe (Ob.):** Measure 154 has a rest. Measure 155 has a quarter note (Bb3) marked *f*. Measure 156 has a quarter note (A3) marked *f*.
- Clarinet in Bb (Cl. Sib):** Measure 154 has a quarter note (Bb3) marked *f*. Measure 155 has a rest. Measure 156 has a quarter note (A3) marked *f*.
- Bassoon (Fg.):** Measure 154 has a quarter note (Bb2) marked *f*. Measure 155 has a quarter note (A2). Measure 156 has a quarter note (G2) marked *f*.
- Trombone I-II (Tb. I-II Sib):** Rest throughout.
- Trombone III (Tb. III Sib):** Rest throughout.
- Xylophone (Xlf.):** Rest throughout.
- Vibraphone (Vib.):** Rest throughout.
- Cello (Cel.):** Measure 154 has a rest. Measure 155 has a rest. Measure 156 has a quarter note (G2).
- Guitar (Chit.):** Measure 154 has chords C2 and C1. Measure 155 has a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 156 has chords C2 and C1.
- Violin I (VI. I):** Measure 154 has a rest. Measure 155 has a pizzicato note (F#4) marked *p*. Measure 156 has a rest.
- Violin II (VI. II):** Measure 154 has a rest. Measure 155 has a pizzicato note (F#4) marked *p*. Measure 156 has a quarter note (F#4).
- Viola (Va.):** Measure 154 has a rest. Measure 155 has a pizzicato note (F#3) marked *p*. Measure 156 has a quarter note (F#3).
- Violoncello (Vc.):** Measure 154 has a rest. Measure 155 has a pizzicato note (F#2) marked *p*. Measure 156 has a rest.
- Contrabass (Cb.):** Measure 154 has a pizzicato note (F#1) marked *p*. Measure 155 has a rest. Measure 156 has a rest.

The score includes dynamic markings (*f*, *p*), articulation (*pizz*), and performance instructions (*rit.*). Measure numbers 154, 155, and 156 are indicated at the start of their respective staves.

Assai Meno (♩ = 92)

157

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

f Robusto e maestoso

157

Assai Meno (♩ = 92)

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

cedendo e rall.

161

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

f > *ff* *pp subito*

cedendo e rall.

162

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 161 and 162. The score is for a full orchestra and includes a Chitarrone (Chit.) part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 161 and 162 are marked with a first ending bracket. The Chitarrone part in measure 161 consists of a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), and this pattern repeats. The dynamic markings are *f* > *ff* *pp subito*. The instruction *cedendo e rall.* is written above the Chitarrone staff in measure 161 and below it in measure 162. All other instruments (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpets I-II in Bb, Trumpet III in Bb, Horns, Vibraphone, Cymbals, Celesta, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass) have rests in both measures.

7

Meno (♩ = 72)

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

mf

7

Meno (♩ = 72)

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

pp

ponticello

sordina

sordina

sordina

sordina divisi

poco rit.

166

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib. *molto p* lascia vibrare

Cel. *p* Rea Rea Rea Rea Rea Rea

Chit. *poco rit.*

[VI. solo] solo posizione naturale *poco rit.*

[VI. I] divisi a 3 ponticello

[VI. II] ponticello

Vc.

Cb.

8

Molto Moderato (♩ = 60)

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

p cantado

Molto Moderato (♩ = 60)

8

VI. I

pp

pp

divisi

VI. II

pp

divisi

Va.

pp

Vc.

Cb.

172

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

C6

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

pp

animando

174

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

f

animando

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Vivo (♩ = 104) *accelerando*

176

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib *sordina* *p*

Tb. III Sib *sordina* *p*

Xlf.

Vib. *f*

Cel.

Chit. *cresc.*

Vivo (♩ = 104) *accelerando*

176

VI. I *via sordina*

VI. II *via sordina*

Va.

Vc.

Cb. *pizz* *p*

9

I° Tempo (♩ = 104) *stentate*

179

Fl.

Ob.

Cl. Si_b

Fg.

Tb. I-II
Si_b

Tb. III
Si_b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

9

I° Tempo (♩ = 104) *stentate*

179

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

arco

f *ff* *divisi*

a tempo *stentate*

185

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Tb. I-II
Sib.

Tb. III
Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

a tempo *stentate*

185

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

10 *começa devagar e aos poucos acellerando*

(♩ = 80) (♩ = 112) (♩ = 176) (♩ = 184)

Fl.
Ob.
Cl. Si \flat
Fg.
Tb. I-II
Si \flat
Tb. III
Si \flat
Xlf.
Vib.
Cel.

Chit.

10 *começa devagar e aos poucos acellerando*

(♩ = 80) (♩ = 112) (♩ = 176) (♩ = 184)

VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Cb.

192 (♩ = 80) (♩ = 112) (♩ = 176) (♩ = 184)

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

192 (♩ = 80) (♩ = 112) (♩ = 176) (♩ = 184)

VI. I *p* *cresc.*

VI. II *p* *cresc.*

Va. *mf*

Vc. *f*

Cb. *f* gliss.

194

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Tb. I-II
Si \flat

Tb. III
Si \flat

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I
divisi gliss.
molto crescendo

VI. II
divisi gliss.
molto crescendo

Va.
divisi gliss.
molto crescendo

Vc.

Cb.

11

(♩ = 138)

198

Fl. *f deciso*

Ob. *f deciso*

Cl. Sib. *f deciso*

Fg. *mf* *f*

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. *f* *molto forte e esagerando i "crescendo"* simile

4 1 2 1 4 4 2 1 4

6 6 6 6 6 6

11

(♩ = 138)

198

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb. pizz *f*

204

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

sordina
f
molto staccati

Tb. III
Si^b

sordina
f
molto staccati

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

6 6 6 6 ϕ 2 ϕ 3 6 ϕ 3
1 1 3 -3 3 0 4
p i m p m i m i a m i

VI. I

pizz
p

VI. II

pizz
p

Va.

pizz
p

Vc.

Cb.

210

Fl.

Ob.

Cl. Si

Fg. *mf*

Tb. I-II
Si

Tb. III
Si

Xlf.

Vib.

Cel. *f*

Chit. *6*
simile

VI. I

VI. II

Va. *tr*

Vc. *mf*
pizz

Cb. *mf*
pizz

216

Fl. *mf*

Ob.

Cl. Si \flat *mf*

Fg. *f*

Tb. I-II

Si \flat

Tb. III

Si \flat

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. $\text{♩} \frac{6}{8}$
 6 3 2 1
 p i m a m i p i m

VI. I

VI. II

Va. *V*

Vc.

Cb.

12

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. Si. *f*

Fg. *f*

Tb. I-II Si. senza sord. solo 1° *f*

Tb. III Si. *f*

Xlf. *f*

Vib.

Cel.

Chit. *ff*

12

VI. I *ff* tallone divisi a 4

VI. II *ff* tallone non divisi

Va. *ff* tallone non divisi

Vc. *ff* tallone

Cb. *ff* tallone

[57]

229
 Fl.
 Ob.
 Cl. Sib.
 Fg.
 Tb. I-II Sib.
 Tb. III Sib.
 Xlf.
 Vib.
 Cel.
 Chit.
 VI. I
 VI. II
 Va.
 Vc.
 Cb.

Musical score for measures 229-233. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpets I-II in B-flat, Trumpet III in B-flat, Xylophone, Vibraphone, Cymbals, Chimes, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 229-231 show woodwind entries with accents. Measure 232 features a string section pizzicato entry marked *f*. Measure 233 continues the string pizzicato.

236 *lento, sem acelerar muito rall.* *rit.*

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Tb. I-II
Si \flat

Tb. III
Si \flat

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. *f* solo *lento, sem acelerar muito rall.* *rit.*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

13

(♩ = 69)

Fl. *p* molto espressivo

Ob. *p* molto espressivo < > *pp* *dim. assai*

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib. *mf* *lascia vibrare*

Cel. *p*

Chit.

13

(♩ = 69)

VI. I

VI. II

Va. arco divisi ponticello *p* *dim. assai*

Vc. arco ponticello *pp* *dim. assai*

Cb.

[60]

Meno (♩ = 66)

241

f *p*

Fl.

f *p*

Ob.

f *p*

Cl. Si^b

f *p*

Fg.

f *p*

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

241

lascia vibrare

p

Cel.

241

Chit.

p *p*

molto espressivo e calmo
quasi come cadenza

♯9 ♯4 ♯6 ♯9 ♯7 ♯9 ♯6

Meno (♩ = 66)

241

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

14

começa devagar e vai acelerando aos poucos

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

Cel.

começa devagar e vai acelerando aos poucos

Chit.

14

VI. I

VI. II

Va.
arco $f \rightarrow p$

Vc.
arco $f \rightarrow p$

Cb.
arco $f \rightarrow p$

(♩ = 132) *stentate*

245

Fl.

Ob.

Cl. Si_b

Fg.

Tb. I-II
Si_b

Tb. III
Si_b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

ff

(♩ = 132) *stentate*

245

Vl. I

Vl. II

Va.

Vc.

Cb.

sf

sf

sf

sf

sf

250 *f* *stentate*

Fl.

Ob.

Cl. Si_b

Fg.

Tb. I-II
Si_b *ff*

Tb. III
Si_b *ff*

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

250 *ff* *stentate*

VI. I non divisi rude al tallone

VI. II non divisi al tallone

Va. non divisi al tallone *ff*

Vc. non divisi *ff*

Cb. *ff*

15 Assai Vivo (♩ = 100)

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

f

ff con bravura

15 Assai Vivo (♩ = 100)

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

pizz

f

257

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

cedendo e rall.

Musical score for measures 259-262. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Si (Cl. Si), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II (Tb. I-II Si), Trumpet III (Tb. III Si), Horn in F (Xf.), Vibraphone (Vib.), Cello (Cel.), Harp (Chit.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 259-262 are marked with the tempo instruction *cedendo e rall.* The woodwind and string parts are mostly silent, indicated by rests. The Harp (Chit.) part features a complex rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes, with fingerings indicated below the notes. The Cello (Cel.) part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Moderato (♩ = 104)

261

Fl.

Ob.

Cl. Si_b

Fg.

Tb. I-II
Si_b

Tb. III
Si_b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

p preludivando

Moderato (♩ = 104)

261

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

263

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

espressivo

mf

molto cantato

$\text{♩}2$ $\text{♩}5$ $\text{♩}2$

266

Fl. *p dolce*

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Tb. I-II
Si \flat

Tb. III
Si \flat

Xlf.

Vib.

Cel. *p*
delicato

Chit. C3 C1 C3

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

16

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Tb. I-II
Si \flat

Tb. III
Si \flat

Xlf.

Vib.
p

Cel.

Chit.
bem ligado e piano

16
VI. I
divisi a 4
armonici suoni violi
8^{va}

VI. II
divisi
armonici all 8^{va}

Va.
pizz
non divisi
pp

Vc.
pizz
non divisi
pp

Cb.
pizz
pp

[71]

270

Fl. *tr*

Ob. *p*

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I *8va*

VI. II *8va*

Va.

Vc.

Cb.

animando (♩ = 112)

Musical score for woodwinds and strings, measures 272 to 281. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II (Tb. I-II Sib.), Trumpet III (Tb. III Sib.), Xylophone (Xlf.), Vibraphone (Vib.), and Cello (Cel.). The woodwinds play a melodic line with slurs and accents. The strings are mostly silent.

Musical score for Chitarra (Chit.), measures 272 to 281. The score includes detailed fingering and dynamics. It starts with a forte (*f*) dynamic and features a series of sixteenth-note patterns. There are markings for $\Phi 9$ and $\Phi 7$ intervals, and a circled '5' at the end of the piece.

animando (♩ = 112)

Musical score for strings, measures 272 to 281. The instruments listed are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The strings play a sustained harmonic with dynamics ranging from *ppp* to *p*. The Cb. part includes a *pizz* (pizzicato) marking. The VI. I and Vc. parts have a *divisi* marking in the second measure.

Musical score for orchestra and chamber instruments, measures 274-275. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are:

- Fl.** (Flute): Melodic line with slurs and accents.
- Ob.** (Oboe): Melodic line with slurs and accents.
- Cl. Sib.** (Clarinete Sib): Rest.
- Fg.** (Fagotto): Rest.
- Tb. I-II Sib.** (Trombe Sib): Rest.
- Tb. III Sib.** (Tromba Sib): Rest.
- Xlf.** (Xilofono): Rest.
- Vib.** (Vibrafono): Rest.
- Cel.** (Celesta): Rest.
- Chit.** (Chitarra): Complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.
- VI. I** (Violino I): Sustained notes with a slur.
- VI. II** (Violino II): Sustained notes with a slur.
- Va.** (Viola): Sustained notes with a slur.
- Vc.** (Violoncello): Sustained notes with a slur.
- Cb.** (Contrabbasso): Sustained notes with a slur and the instruction "arco".

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The Chit. part features intricate rhythmic patterns with fingerings and breath marks. The string parts (VI. I, VI. II, Va., Vc., Cb.) are marked with "arco" and feature long, sustained notes.

17 All^o (♩ = 100)

Musical score for woodwinds and strings, measures 17-19. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II (Tb. I-II Sib.), Trumpet III (Tb. III Sib.), Xylophone (Xif.), Vibraphone (Vib.), and Cymbals (Cel.). The music is in 4/4 time, marked *All^o* with a tempo of ♩ = 100. Dynamics include *f*, *sf*, and *sfz*. The Vibraphone and Cymbals parts include glissando markings and the instruction "com a palma da mão".

17 All^o (♩ = 100)

Musical score for strings, measures 17-19. The score includes parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in 4/4 time, marked *All^o* with a tempo of ♩ = 100. Dynamics include *f* and *sf*. The Violoncello part includes the instruction "non divisi".

This page contains a musical score for measures 279 through 282. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl.** (Flute): Measures 279-282, marked *sf*.
- Ob.** (Oboe): Measures 279-282, marked *sf*.
- Cl. Si \flat** (Clarinet in B-flat): Measures 279-282, marked *sf*.
- Fg.** (Bassoon): Measures 279-282, marked *sf*.
- Tb. I-II Si \flat** (Trumpets in B-flat): Measures 279-282, marked *sf*.
- Tb. III Si \flat** (Trumpet in B-flat): Measures 279-282, marked *sf*.
- Xlf.** (Trumpet in F): Measures 279-282, marked *sf*.
- Vib.** (Vibraphone): Measures 279-282.
- Cel.** (Cymbals): Measures 279-282.
- Chit.** (Chimes): Measures 279-282, marked with a dash.
- VI. I** (Violin I): Measures 279-282, marked *sf*.
- VI. II** (Violin II): Measures 279-282, marked *sf*.
- Va.** (Viola): Measures 279-282, marked *sf*.
- Vc.** (Violoncello): Measures 279-282, marked *sf*.
- Cb.** (Contrabasso): Measures 279-282, marked *sf*.

The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *sf* (sforzando) is prominent throughout the woodwind and string sections.

287

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

dramatico < >

arco
p

18 Assai Vivo

292

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

292

1 1 3 2 4 m i a m > 1 1 2 1

♩2

p i m a m i p i m a m i p i m a

18 Assai Vivo

292

VI. I

pizz
divisi

p

VI. II

pizz
divisi

p

Va.

pizz

p

Vc.

pizz

p

Cb.

295

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. Sib *ff*

Fg. *ff*

Tb. I-II Sib *ff* com surdina flutterzunge

Tb. III Sib *ff* com surdina flutterzunge

Xlf. *ff*

Vib.

Cel. *ff*

Chit. *ff* senza arpeggiare

VI. I *f* solo *cresc.* *ffz*

VI. II *ffz*

Va. *ffz*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

8

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Chit. chords: $\Phi 5$, $\Phi 3$, C7, harm. VII

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

19

VI. I

VI. II

Va. *viola sola c/ sordina*

Vc.

Cb.

p

pp

assai diminuendo

20 (♩ = 66)

17

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

20 (♩ = 66)

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

alla corda e tasto

sord.

p

tutte alla corda e tasto

alla corda e tasto

pp

pp

[5]

Molto espressivo (♩ = 52)

22

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.
ppp

Cel.
p

Chit.
p *p* *p* *p* *pp* *suavissimo* *p* *p* *p* *p*

22

Molto espressivo (♩ = 52)

VI. I
p solo a 3

VI. II

Va.

Vc.
p

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

pp *suavissimo*

CS

pp

p

21

tutti *V*

p

V

p

V

p

divisi

p

Cb.

33

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

C7

C10
harm. XII

C10
harm. XII

pp

p

p

VI. I

divisi

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

[9]

This musical score page covers measures 36 through 40. The instruments are arranged as follows:

- Flutes (Fl.):** One staff, rests.
- Oboes (Ob.):** One staff, rests.
- Clarinets in B-flat (Cl. Sib.):** One staff, rests.
- Bassoons (Fg.):** One staff, rests.
- Trombones I & II in B-flat (Tb. I-II Sib.):** One staff, rests.
- Trombone III in B-flat (Tb. III Sib.):** One staff, rests.
- Xylophone (Xlf.):** One staff, rests.
- Vibraphone (Vib.):** One staff, rests.
- Cello (Cel.):** Two staves (treble and bass clef). Treble clef has notes in measures 37-38 with a *p* dynamic. Bass clef has notes in measures 37-38.
- Chitarra (Chit.):** One staff. Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p*. Includes fingerings and breath marks.
- Violins I (VI. I):** One staff. Features triplets and sixteenth notes with *V* (vibrato) marks.
- Violins II (VI. II):** One staff. Features triplets and sixteenth notes.
- Viola (Va.):** One staff. Features a steady eighth-note pattern.
- Violoncello (Vc.):** One staff. Features a steady eighth-note pattern.
- Contrabass (Cb.):** One staff. Features a steady eighth-note pattern with a *p* dynamic.

The score includes various musical notations such as rests, notes, triplets, sixteenth notes, dynamics (*p*), and performance instructions like *V* (vibrato).

poco rit. **Tempo (leve)** (♩ = 69)

Fl.
Ob.
Cl. Si^b
Fg.
Tb. I-II
Si^b
Tb. III
Si^b
Xlf.
Vib.
Cel.

Chit.
cedendo e dim.
C10

poco rit. **Tempo (leve)** (♩ = 69)

VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Cb.

44

Fl.

Ob. *p dolce*

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

sord.
divisi a 4

VI. I *pp*

VI. II *pizz divisi*

Va. *pizz divisi*

Vc.

Cb.

48

Fl. *p*

Ob.

Cl. Sib. *p*

Fg.

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. C8 C7 C5 C5

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

50

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Tb. I-II
Si \flat

Tb. III
Si \flat

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

C3

1 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59

dolce e suave

50

VI. I

VI. II

Va.

arco
divisi
p

Vc.

divisi
p

Cb.

A 1° solo

56

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

3 soli
A
B
C

polegar

C7

1° solo

IV Corda

p

pp

pp

p

pp

a tempo (♩ = 72)

59

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. Sib. *p*

Fg. *p*

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib. *pp*

Cel. *p*

Chit. *p* $\Phi 12$ *harm. XII*

a tempo (♩ = 72)

VI. I *molto vibrato* V

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

62

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib. *p* *lascia vibrare*

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

IV Corda

Senza Tempo

64

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Tb. I-II
Si \flat

Tb. III
Si \flat

Xlf.

Vib.

Cel.

harm. duplo 8a.

ppp

Senza Tempo

64

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

tutti sord.

pp

ponticello

p

pp

Molto Lento

Musical score for woodwinds and strings. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II (Tb. I-II Sib.), Trumpet III (Tb. III Sib.), Horn in F (Xlf.), Violin (Vib.), and Cello (Cel.). The score is marked "Molto Lento". The woodwinds and strings play sustained notes with a *pp* dynamic. The Violin part includes the instruction "lascia vibrare" and "o mais *ppp* possível".

Musical score for Harp (Chit.). The harp part is marked "Molto Lento" and includes the instruction "como harpa". It features a complex arpeggiated figure with "harm. XII" and "harm. 8a." markings. The dynamic is *ppp*.

Molto Lento

Musical score for strings. The instruments listed are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is marked "Molto Lento". The strings play sustained notes with a *ppp* dynamic. The Violin I part includes the instruction "divisi".

Concerto para violão e orquestra - Francisco Mignone

III

Allegro non troppo (♩ = 88)

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flauto, Oboe, Clarinetto in Si♭, Fagotto) and brass section (Trombe I-II in Si♭, Tromba III in Si♭) are currently silent. The percussion section (Xilofono, Vibrafono, Celesta) is also silent. The string section (Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi) is silent. The guitar part is the only active instrument, playing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and fingerings. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a quarter note equal to 88 beats per minute.

* - manter dedo 2 no Fá da 2a. corda
 * 2 - possibilidades de dedilhado de mão direita: 1. a a a a p - m m p - m m ... simile 2. ↓ ↑ ↓ ↑ p - m - m - p - m - m ... simile
 i i i i

4

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Tb. I-II Sib.

1° solo c/ sordina

f

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

[2]

Fl. *mf*

Ob.

Cl. Sib.

Fg. *p*

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. *p* *p i m*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

[3]

24

Fl. *mf*

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. *sf* *scherzoso*

24

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

[4]

Fl. ¹⁹ *p*
 Ob. *p*
 Cl. Si^b
 Fg.
 Tb. I-II Si^b
 Tb. III Si^b
 Xlf.
 Vib.
 Cel.
 Chit. ¹⁹ 1 2 1 3 2 3 1 2 3 4
 VI. I ¹⁹ pizz divisi a 4 *p*
 VI. II
 Va.
 Vc. pizz *p*
 Cb.

[5]

29

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

25

VI. I

VI. II

arco 1^a viola sola

Va.

Vc.

Cb.

pizz

p

Musical score for orchestra and strings, measures 26-38. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Si (Cl. Si), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II (Tb. I-II Si), Trumpet III (Tb. III Si), Xylophone (Xlf.), Vibraphone (Vib.), Cello (Cel.), Double Bass (Cb.), and strings (Violins I and II, Violas, Violas, Cellos, and Double Basses). The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations.

Measures 26-38 are marked with a box containing the number 26. The score includes the following parts and dynamics:

- Fl. (Flute): *f* (forte)
- Ob. (Oboe): *mf* (mezzo-forte)
- Cl. Si (Clarinet in Si): *mf* (mezzo-forte)
- Fg. (Bassoon): *mf* (mezzo-forte)
- Tb. I-II Si (Trumpets I-II): *f* (forte)
- Tb. III Si (Trumpet III): *f* (forte)
- Xlf. (Xylophone): *f* (forte)
- Vib. (Vibraphone): *f* (forte)
- Cel. (Cello): *p* (piano)
- Chit. (Double Bass): *f* (forte)
- VI. I (Violin I): *f* (forte), *pizz. divisi* (pizzicato divisi)
- VI. II (Violin II): *f* (forte), *pizz. divisi* (pizzicato divisi)
- Va. (Viola): *mf* (mezzo-forte), *arco tutte* (arco tutte), *pizz.* (pizzicato)
- Vc. (Violoncello): *mf* (mezzo-forte), *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato)
- Cb. (Double Bass): *f* (forte)

44

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib
senza sordina
Haw *f* Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw

Tb. III Sib
Haw *f* Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw Haw

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I
pizz *f* arco suoni reali harm.

VI. II
pizz *f* arco harm.

Va.
pizz *f*

Vc.
(arco) col legno *f*

Cb.
(arco) col legno *f*

[10]

49

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

Tb. I-II
Si^b

Tb. III
Si^b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

8^{va}

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

mf

molto secco

mf

sordina

sordina

(arco)

mf

27

Detailed description: This page of a musical score covers measures 49 to 52. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) and the string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) are active. The Oboe, Clarinet, and Bassoon play a melodic line starting in measure 50, marked *mf*. The Flute, Violins, and Viola are silent. The Viola and Violoncello play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Clarinet in B-flat and Bassoon play a melodic line starting in measure 50, marked *mf*. The Bassoon and Violoncello play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Chitarrone (Chit.) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Celesta (Cel.) plays a melodic line starting in measure 50, marked *molto secco*. The Violins I and II play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *8^{va}*. The Viola and Violoncello play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Contrabass plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings (*mf*, *molto secco*), articulation (*sordina*, *(arco)*), and a rehearsal mark (27).

54

Fl. *p* flutterzunge

Ob.

Cl. Si \flat *p*

Fg.

Tb. I-II Si \flat

Tb. III Si \flat

Xlf.

Vib. *molto p*

Cel. *8va*

Chit. *f* *bem ritmado* $\Phi 4$

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

60

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib. *p secco*

Cel.

Chit. $\Phi 5$
p f p f p

28 divisi a 4 sordina
pp ppp pp ppp

VI. I

VI. II *pp ppp pp ppp*

Va. *p*

Vc. *pizz p mf*

Cb. *pizz p*

65 flutterzunge

Fl. *f*

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. *f* ② ③ *p* ② ③ *f* *cresc.*

VI. I *pp* *ppp* *pp* *ppp*

VI. II *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Va. *p* *p*

Vc. *mf* *mf*

Cb.

69

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

p

pp

ponticello
divisi a 4

ponticello
pp

73

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

mf

via sordina

via sordina

[16]

29

77

Fl. *f* *p*

Ob. *p*

Cl. Sib. *mf*

Fg.

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. C7 $\begin{matrix} 4 \\ 2 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 3 \end{matrix}$

29

77

VI. I arco *p* V V V V

VI. II pizz *p*

Va. pizz *p*

Vc. pizz *p*

Cb. pizz *p*

[17]

89

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

con sordina

p *sf*

con sordina

p *sf*

pizz
divisi a 4

mf

94

Fl. *sf* *f*

Ob. *sf* *f*

Cl. Sib *sf* *f*

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. 4 *pizz* *divisi* *b* 3 1 3 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 3 1 3

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

[20]

Musical score for page 21, featuring various instruments including Flute, Clarinet, Trumpets, Violins, and Cello. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *sf*.

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Fl. (Flute): *f*, *sf*
- Ob. (Oboe)
- Cl. Sib (Clarinet in B-flat)
- Fg. (Fagotto)
- Tb. I-II Sib (Trumpets in B-flat)
- Tb. III Sib (Trumpet in B-flat)
- Xlf. (Xilofono)
- Vib. (Vibrafono)
- Cel. (Cello)

The second system includes:

- Chit. (Chitarra)
- VI. I (Violin I): *pizz non divisi*, *f*
- VI. II (Violin II)
- Va. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system features a long melodic line for the Flute, while the second system features a pizzicato accompaniment for the Violins and a rhythmic pattern for the other instruments.

31

104

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

104

Chit.

31

104

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

punta d'arco

arco divisi

pp

arco

p

108

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. Sib *mf*

Fg. *mf*

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 108 to 111. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) plays a melodic line starting at measure 108 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) provide harmonic support with rhythmic patterns and sustained notes. The percussion section (Xylophone, Vibraphone, Celesta) is mostly silent, with some activity in the Celesta part. The Chitarra (Chit.) part features a complex rhythmic pattern with fingerings indicated by numbers 1-4. The score is written for a full orchestra and includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and fingering.

112

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

sordina

mf

Tb. III Sib

sordina

mf

XII.

Vib.

Cel.

Chit.

3 4 2 2 2 2 2 3 4 2

VI. I

reconchées

p

VI. II

reconchées

p

reconchées

p

Va.

p

Vc.

Cb.

[24]

117

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. Si. *p*

Fg. *p*

Tb. I-II Si. *p* 1° solo c/ sordina

Tb. III Si. *p* non legato

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. $\Phi 5$

3 4 2 2 3 3 4 4 3 4 3 4 2 3 4 2

32

VI. I pizz *p*

VI. II pizz *p*

Va. pizz *sf* *p*

Vc. pizz *p*

Cb. pizz *p*

123

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II
Sib

Tb. III
Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

$\Phi 5$

pizz

p

pizz

p

pizz

p

pizz

p

pizz

p

Musical score for measures 129-134. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II (Tb. I-II Sib.), Trumpet III (Tb. III Sib.), Xylophone (Xlf.), Vibraphone (Vib.), Cello (Cel.), Contrabass (Cb.), and a Soloist (Chit.). The music is in 3/4 time and features a dynamic range from *f* to *p*.

Key features of the score include:

- Woodwinds:** Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon all play a *f* dynamic melodic line starting in measure 129.
- Brass:** Trumpets I-II play a melodic line, while Trumpet III is silent. The string section (Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass) plays a *pizzicato* accompaniment.
- Strings:** Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass all play a *pizz* accompaniment.
- Soloist (Chit.):** The soloist part features a complex rhythmic pattern with fingerings (1-4, 2-3, 3-4, 1-2, 3-4, 1-2, 3-4) and a *C8* marking.
- Percussion:** Xylophone and Vibraphone play a rhythmic accompaniment.

135

Fl. *sf*

Ob. *sf*

Cl. Si_b *sf*

Fg. *sf*

Tb. I-II Si_b *con sordina*

Tb. III Si_b *con sordina*

Xlf.

Vib. *f*

Cel. *f*

Chit. *f*

135

VI. I *arco* *f* *non divisi*

VI. II *arco* *f*

Va. *arco* *f*

Vc. *(pizz)* *f*

Cb. *arco* *f*

140

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

p dolce

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

146

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

mf

p dolce

pizz

p

pizz

p

pizz

p

divisi

152

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Tb. I-II Sib

Tb. III Sib

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

mf

mf

p

pizz

pizz

p

p

[31]

Ancora Più Vivo

158

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. Sis. *f*

Fg. *f* *sf*

Tb. I-II Sis.

Tb. III Sis.

158

Xlf.

Vib.

158

Cel.

158

Chit.

4 2 4 1 2 4 1 2

Ancora Più Vivo

158

VI. I arco *p* *f*

VI. II arco *p* *f*

Va. arco *p* *f*

Vc. arco *p* *f*

Cb. arco *p* *f*

34

Musical score for measures 163-172. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II (Tb. I-II Sib.), Trumpet III (Tb. III Sib.), Xylophone (Xlf.), Vibraphone (Vib.), and Cello/Double Bass (Cel.). The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature melodic lines with dynamics *p* and *mf*. The Bassoon part has a melodic line with a *mf* dynamic. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are mostly silent, with a pizzicato (*pizz*) instruction at the end of the section. The Chitarra part (Chit.) features a complex rhythmic pattern with fingerings and a dynamic of *f*.

34

Musical score for measures 163-172, focusing on the string section. The parts include Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). All string parts are marked with *pizz* (pizzicato) and *ff* (fortissimo) dynamics. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with a *ff* dynamic starting at measure 172.

[33]

169

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. Sib. *f*

Fg. *f*

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf. *mf*

Vib.

Cel. *8va*

Chit.

35

VI. I arco divisi *ff*

VI. II arco non divisi *ff*

Va. arco *f*

Vc. pizz *ff*

Cb. pizz *ff*

174

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Tb. I-II
Sib.

Tb. III
Sib.

Xif.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

senza sordina

mf

sf

mf

sf

V

179

Fl.

Ob.

Cl. Si_b

Fg.

Tb. I-II
Si_b

Tb. III
Si_b

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

f

f

f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 179 to 184. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si_b), Bassoon (Fg.), Trumpets I and II in B-flat (Tb. I-II Si_b), Trumpet III in B-flat (Tb. III Si_b), Xylophone (Xlf.), Vibraphone (Vib.), Cymbals (Cel.), Chimes (Chit.), Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The percussion section includes cymbals and chimes. The score is marked with a forte (*f*) dynamic in measures 183 and 184. The page number [36] is centered at the bottom.

36

184

Fl. *f* *mf*

Ob. *f*

Cl. Sib.

Fg. *f*

Tb. I-II Sib.

Tb. III Sib.

Xlf.

Vib.

Cel.

Chit. *f*

36

184

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

[37]

Musical score for orchestra and strings, measures 189-193. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II (Tb. I-II Sib.), Trumpet III (Tb. III Sib.), Xylophone (Xlf.), Vibraphone (Vib.), Cello (Cel.), Double Bass (Cb.), and Harp (Chit.).

Measure 189: Flute and Clarinet in B-flat play a melodic line. Oboe, Bassoon, and Trumpets I-II play a rhythmic pattern. The Harp plays a complex arpeggiated figure with fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, and triplets. Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass play a pizzicato accompaniment.

Measure 190: The melodic lines continue. The Harp continues with triplets. The string section continues with pizzicato accompaniment.

Measures 191-193: The melodic lines continue. The Harp continues with triplets. The string section continues with pizzicato accompaniment.

Dynamic markings: *f* (forte) is present in measures 189-193 for the Oboe, Bassoon, Trumpets I-II, and Double Bass. *pizz* (pizzicato) is present for the Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass.

37

Musical score for measures 194-197. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si \flat), Bassoon (Fg.), Trumpets I-II in B-flat (Tb. I-II Si \flat), Trumpet III in B-flat (Tb. III Si \flat), Horn in F (Xlf.), Vibraphone (Vib.), Cello (Cel.), and Double Bass (Cb.). The guitar part (Chit.) is also present. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, often marked with accents and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). The guitar part features a melodic line with triplets and a 4/4 time signature. A rehearsal mark [37] is placed above the strings and guitar parts in measure 197.

[39]

REFERÊNCIAS

- AGUADO, Dionisio. *Works without opus number*, v. 4 (Dedicatória de Grand Solo op. 14). Ed. Brian Jeffery. USA: Chanterelle, 1994.
- APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2004.
- BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística: recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical, 1995.
- BARRENECHEA, Sérgio Azra. Valorizando a tradição e a experimentação: a flauta na música de câmara de Francisco Mignone. In: GERLING, Cristina Capparelli (Org.). *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Porto Alegre: UFRGS, 2000, p. 75-181. (Série estudos 5)
- BARRUECO, Manuel. *Isaac Albéniz: suite española op. 47*. (Preface/Ron Purcell). USA: Belwin Mills Publishing, 1981.
- BONILLA, Marcus Facchin. *Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- BREAM, Julian. How to write for the guitar. *Guitar Forum 2*. London: Editor Jonathan Leathwood, EGTA UK, 2003, p. 1-8.
- BRISOLLA, Cyro. *Princípios de harmonia funcional*. 2. ed. - Revisado e ampliado por Mário Ficarelli. São Paulo: Anablume, 2006.
- CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “método para guitarra” de Fernando Sor*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CAPLIN, William. *Classical form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford: Oxford Press, 1998.
- CARLEVARO, Abel. *Técnica aplicada: 10 estudios de Fernando Sor*, v. 1 (Prólogo). Montevideo: Dacisa, 1985.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 5-22.

COSTA, Gustavo Silveira. *O processo de transcrição para violão de Tempo di Ciaccona e Fuga de Béla Bartók*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ELLENDERSEN, Atli. *Parâmetros interpretativos para a sonata para violino solo em lá menor, BWV 1003 de J. S. Bach*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

FRUNGILLO, Mário D. *Mapa de ritmos do Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2003.

GLISE, Anthony. *Complete sonatas of Sor, Giuliani & Diabelli*, v. 1 (Critical notes on the sonatas). USA: Mel Bay Publications, 2000.

GLOEDEN, Edelson. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, dez. 2008, p. 72-86.

GRIER, James. *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

JEFFERY, Brian. *Fernando Sor: the complete works for guitar in facsimiles or the original editions*, v. 2., Opus 10-16 (Notes on the pieces). London: Tecla Editions, 1982.

KOŁODZIEISKI, Allan. *O concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone: análise técnica-interpretativa*. Projeto (iniciação científica) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2010.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As doze valsas de esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes na música popular*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte; Editora da UERJ, 1977.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5 ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MORAIS, Luciano. *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PRAT, Domingo. *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1934.

RICCIARDI, Rubens Russomanno. Música na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI. In: RICCIARDI, Rubens Russomanno; ZAMPRONHA, Edson (Org.). *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. 1. ed. Ribeirão Preto: Coruja, 2013, p. 13-78.

RIUS, Espinós, Adrián Rius. *Francisco Tárrega – 1852 a 2002: bibliografia oficial*. Espanha: Vila-real, 2002.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. *Harmony in context*. 2. ed. New York: McGraw-Hill, 2011.

SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmilian Publishers Limited, 2001-2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. 2. ed. - São Paulo: EDUSP, 1993.

SILVA, Flávio (Org.). *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.

THURMOND, James Morgan. *Note grouping: a method for achieving expression and style in musical performance*. Pennsylvania: JMT Publications, 1991.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ZAMACOIS, Joaquín. *Teoría de la música*. Libro I. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1994.

_____. *Teoría de la música*. Libro II. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992.

PARTITURAS (sem texto de referência)

AGUADO, Dionisio. *Works without opus number*, v. 4. Ed. Brian Jeffery. USA: Chanterelle, 1994. (revisão de Gran Solo: op. 14, de F. Sor).

ALBÉNIZ, Isaac. *Mallorca*: op. 202 (barcarola). Madrid: Unión Musical Española [s.d.] (c1920).

_____. *Mallorca*: op. 202. Transcrição de Andrés Segovia. New York: Celesta Publishing, 1975.

_____. *Suite española*: op. 47. Ed. Isidor Philip. New York: International Music Company, 1952.

_____. *Suite española*: op. 47. Transcrição de Manuel Barrueco. USA: Belwin Mills Publishing, 1981.

BARRIOS, Agustin. *The guitar works of Agustín Barrios Mangoré*, v. 2. Ed. Richard D. Stover. USA: Belwin Mills Publishing, 1977.

CARLEVARO, Abel. *Técnica aplicada*: 10 estudios de Fernando Sor, v. 1. Montevideo: Dacisa, 1985 (revisão do Estudio n. 8: op. 6).

GIULIANI, Mauro. *Sonata*: op. 15. Buenos Aires: Ricordi, 1977.

MIGNONE, Francisco. *Concerto para violão e orquestra*. Banco de partituras de música brasileira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

_____. *Concerto para violão e orquestra*. Compilação do manuscrito da versão de Sérgio Abreu por Paulo Martelli, 1997.

_____. *Concerto para violão e orquestra*. Manuscrito da partitura orquestral, 1975.

_____. *Concerto para violão e orquestra*. Manuscrito da partitura orquestral, 1975. (cópia em microfilme enviado pela Divisão de Informação Documental da Biblioteca Nacional).

_____. *Concerto para violão e orquestra*. Manuscrito da versão de Sérgio Abreu, 1997.

_____. *Concerto para violão e orquestra*. Redução para piano e violão. Rio de Janeiro: Rio-Arte Editora, 1975.

_____. *Concerto para violão e orquestra*. Redução para piano e violão. (cópia da edição Rio-Arte em microfilme enviado pela Divisão de Informação Documental da Biblioteca Nacional).

_____. *5ª Valsa de esquina*. São Paulo; Rio de Janeiro: Mangione & Filhos, 1968.

_____. *8ª Valsa de esquina*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editorial Mangione, 1940.

_____. *Twelve etudes*. Washington: Columbia Musica Company, 1973.

PAGANINI, Niccolò. *Grand sonata*: per chitarra sola con accompagnamento di violin. Ed. Giuseppe Gazzelloni. USA: Chanterelle, 1990.

_____. *Grand sonata*. Manuscrito da transcrição de Sérgio Abreu, 1972.

PUJOL, Emilio. *El Abejorro*: estudio. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955.

RODRIGO, Joaquín. Canário [Fantasia para um gentilhombre]. Original do compositor. In: *Guitar Review* n. 25, fev. 1961, p. 12-16.

_____. *Fantasia para um gentilhombre*. London: Schott. & Co., 1964.

SOR, Fernando. *The complete works for guitar in facsimiles of the original editions*, v. 2, Opus 10-16. Ed. Brian Jeffery London: Tecla Editions Limited, 1982.

TÁRREGA, Francisco. *Opere per guitarra, v. 4, trascrizioni*: seconda edizione riveduta e ampliata. Ed. Gangi - Carfagna. Ancona: Bérben, 1978 (transcrição de Cádiz).

_____. *The collected guitar works*, v. 1. USA: Chanterelle, 1992.

GRAVAÇÕES

BARBOSA-LIMA, Carlos. *Twilight in Rio*. Concord Jazz, 1995.

_____. *Concerto para violão e orquestra*, de Francisco Mignone. (gravação ao vivo em 4 maio 1977 junto da Orquestra Sinfônica de Louisville, reg. Leonard Meister).

BARRIOS, Agustín. *The complete guitar recordings 1913-1942*. CD 3. Digitally Mastered, Chanterelle Historical Recordings, CHR-002 [s.d.]. 3 CD.

BREAM, Julian. *Music of Spain*: Granados, Albéniz. BMG Classics, v. 25, 1993.

_____. *Popular classics for spanish guitar: Albéniz, Falla, Giuliani, Rodrigo, Villa-Lobos*. BMG Classics, v. 8, 1993.

SEGOVIA, Andrés. *The Segovia collection, Romantic Guitar*, v. 9. Deutsche Grammophon [s.d.].

YEPES, Narciso. *La guitarra clásica española*. . Deutsche Grammophon, 1992. 1 CD.

ZANON, Fábio Pedroso. *Concerto para violão e orquestra*, de Francisco Mignone. (gravação ao vivo em 9 jun. 2005 junto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, reg. John Neschling).

_____. *Violão com Fábio Zanon. n. 72/ Francisco Mignone II (O Violão Brasileiro - Os Criadores)*. Rádio Cultura FM. São Paulo, 16 maio 2007.

CORRESPONDÊNCIAS

ABREU, Sérgio. *E-mail contendo arquivo .pdf com o manuscrito reunido e instruções sobre o mesmo* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <morosco5@gmail.com> em 21 fev. 2012.

MARTELLI, Paulo. *E-mail resposta n. 1 a Sérgio Abreu* [mensagem pessoal]. Cópia de mensagem recebida por <morosco5@gmail.com> em 9 fev. 2012.

_____. *E-mail resposta n. 2 a Sérgio Abreu* [mensagem pessoal]. Cópia de mensagem recebida por <morosco5@gmail.com> em 12 fev. 2012.