

A Sonata para Viola e Piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto de contato do arco no Primeiro Movimento

***The Sonata for Viola and Piano by Francisco Mignone:
speed, pressure and contact point of the bow in the First Movement***

Daniel Prazeres

Universidade Federal de Minas Gerais
danielprazeres_4@hotmail.com

Carlos Aleixo dos Reis

Universidade Federal de Minas Gerais
carcenster@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe reflexões sobre a *performance* musical a partir do manuscrito da Sonata para viola e piano de Francisco Mignone (1962), buscando evidenciar os aspectos técnicos de mão direita, a partir dos conceitos de pressão (intensidade), velocidade e ponto de contato como construção interpretativa. Em se tratando de uma obra atonal e após considerar as indicações expressivas do texto musical de quatro excertos selecionados de seu primeiro movimento, procura-se comentar os efeitos dessa análise como processo dinâmico na construção de sua sonoridade e as relações desses aspectos técnicos na preparação da *performance*.

Palavras-chave: Francisco Mignone; performance musical; sonata para viola e piano; música atonal; música brasileira.

Abstract: This article proposes reflections on the performance of the *Sonata for viola and piano* manuscript by Francisco Mignone (1962), highlighting technical aspects of the right hand, as far as the concepts of pressure (intensity), speed and contact point go in its preparation. In the case of a atonal work, and after considering the expressive indications of the musical text in four selected excerpts from its first movement, we observe the effects of this analysis as a dynamic process in the construction of its sound and the relationship of these technical aspects in the preparation of performance.

Keywords: Francisco Mignone; musical performance; sonata for viola and piano; atonal music; Brazilian music.

1 - Introdução

As composições de Francisco Mignone compreendidas entre o período de 1960 a 1970 fazem parte de uma fase experimental do compositor que, segundo KIEFER (1983 p.70) resultaria em uma vasta produção camerística, somando-se ao todo 126 obras

que abarcam diversas formações e instrumentações para música de câmara. Apesar desse vasto número, a formação duo sonata com instrumento e piano limita-se a apenas 8 obras, sendo esse número reduzido a 5 para instrumentos de cordas e piano. A Sonata para viola e piano (1962) foi a pioneira da família das cordas em linguagem atonal escrita nesse período. De acordo com FICARELLI (2014, p.11), nessa fase experimental, a sonoridade de Mignone era influenciada por compositores que ele admirava, como Debussy, Falla, Stravinsky e Ravel.

Embora o repertório de música de câmara brasileira para viola e piano esteja em permanente descoberta, resente-se de contínua atualização em catalogações, sobretudo do repertório do século XXI. Com efeito, na dissertação de mestrado *Música Brasileira para Viola Solo*, (MENDES, 2002), o autor inclui uma catalogação de obras brasileiras para viola solo, viola e piano, viola e orquestra e duos com viola, todavia não menciona a Sonata para viola e piano, composta na segunda metade do século XX.

Outra composição de Mignone, “As Três Valsas Brasileiras para Viola e Piano” (1968), consiste num exemplo de aproximação com o grande público pela sua linguagem e estética nacionalista, sendo, por isso, recorrente em recitais de música brasileira para viola. Isso não acontece com a Sonata para viola e piano, que, diferenciando-se das Valsas em estrutura e linguagem, inevitavelmente atrai outra abordagem na preparação da *performance*.

Para LESTER (1995, p.198), em toda *performance* existem escolhas pelas quais certas nuances podem entrar e outras não. Esse processo é semelhante na análise musical, que não é absoluta, mas uma construção subjetiva, ainda que tal subjetividade inclua escolhas técnicas objetivas para sua interpretação, comunicando-se com o texto musical através de decisões técnicas de conceitos de mão esquerda e mão direita.

Há diversas indicações na partitura que codificam tais aspectos técnicos, como os tópicos de mão esquerda: cordas dobradas, acordes, mudanças de posição, articulação, afinação. E sub-tópicos como: a fôrma da mão, a posição do polegar, posição do indicador, altura da mão e inclinação dos dedos, posição do cotovelo, entre outros. Assim, ainda que esses tópicos de mão esquerda estejam relacionados ao funcionamento mecânico do arco (ex. relação dedilhado e comprimento da corda), acreditamos que o intérprete tende a priorizar tais fatores em relação à mão direita, pois as poucas indicações de arco para baixo ▣ e arco para cima ▽, ligaduras, ponto sobre as notas, etc. não seriam suficientes para convencer o intérprete da necessidade de uma análise mais detalhada da obra, sob o ponto de vista da sonoridade. Por consequência, o desequilíbrio na abordagem técnica entre esses códigos pode afetar a construção interpretativa da obra, levando o intérprete a amparar suas escolhas de sonoridade, timbres e agógicas em recursos intuitivos na preparação de uma *performance*.

Diante dessas considerações, pretende-se a realização de uma análise técnica e interpretativa de quatro excertos do primeiro movimento (c.1-10, c.62-70, c.82-87, c.122-130), empregando conceitos da literatura tradicional e de trabalhos que abordam tópicos referentes à técnica de arco (FLESCH, 1939; GALAMIAN, 1962; FISCHER, 1997; LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999; KAKIAZKI, 2014), enfatizando a relação entre o texto musical e os aspectos velocidade, pressão e ponto de contato do arco na preparação da *performance*.

2 - Velocidade

A Velocidade de arco é um aspecto da produção sonora que, visualmente, talvez melhor identifique uma *performance* bem planejada, pois suas diferentes aplicações interferem diretamente na qualidade do som produzido. LAVIGNE e BOSÍSIO (1999, p.56) apontam que a velocidade do arco depende dos valores das notas a serem tocadas e do tipo de fraseado, os quais estão intrinsecamente ligados à distribuição do arco, o que seria, em outras palavras, equalizar a velocidade do arco e dividi-lo de acordo com as unidades de

tempo (GALAMIAN,2013, p.76). Entre os instrumentistas de cordas, ao analisar um determinado trecho musical sob o ponto de vista da mão direita, é comum o uso do termo “quantidade” de arco (tamanho do arco percorrido sobre a corda). Esse termo está diretamente ligado a outros dois aspectos principais da produção de som: pressão e ponto de contato.

Desse modo, de acordo com a distribuição de arco requerida nos quatro excertos do I Movimento da Sonata para Viola e Piano, propomos, para auxiliar a análise, duas subdivisões do aspecto velocidade: velocidade constante (VC) e velocidade variável (VV).

a) Velocidade constante (VC) = frases com mesma dinâmica, frases e motivos simétricos;

b) Velocidade variável (VV) = frases com variações de dinâmica e agógica, frases e motivos assimétricos.

3 - Pressão

A Pressão exercida sobre as cordas exige contínuo cuidado durante o estudo de uma obra e a *performance* musical, pois seu desequilíbrio em relação à velocidade e ao ponto de contato seria responsável pela má qualidade de som e por ruídos indesejados, como afirma o violinista e pedagogo FLESCH (2000):

“Para alcançar um ininterrupto contato entre a crina do arco e a corda, o dedo indicador da mão direita deve exercer uma certa quantidade de peso ou pressão sobre a vareta do arco. Este peso ou pressão não deve ser tão forte a ponto de impedir a corda de vibrar e nem tão leve de forma que faça a corda vibrar incompletamente” (FLESCH,2000, p.62, tradução nossa).

Logo, quando agregamos o peso do braço e antebraço à pressão exercida pelo dedo indicador, garantimos melhor qualidade de som. LAVIGNE E BOSÍSIO (1999, p.56)

alinham esses conceitos em relação à produção do som, estabelecendo a diferença entre o peso do braço e a pressão: “O peso, no sentido de relaxamento, pode ser pensado como algo constante enquanto a pressão seria circunstancial. O peso estaria para a qualidade de som e a pressão para a quantidade de som” (LAVIGNE/BOSISIO,1999, p.56).

Dessa forma, pode-se dizer que o intérprete organiza seus gestos às indicações do compositor ou às decisões interpretativas baseadas em análises estilísticas, históricas, entre outras. Além disso, em um texto musical, dinâmicas como *pp*, *mf*, *f*, *ff* significam níveis de intensidade sonora que conjugam entre si os aspectos peso e pressão, sendo divididos pelo intérprete ao tocar.

Propomos a indicação desses níveis de intensidade na partitura onde serão divididos em três níveis primários (I¹, I², I³), funcionando como ferramentas de análise dos excertos através dos parâmetros musicais: dinâmicas, articulações e timbres:

- a) I¹=Intensidade leve
- b) I²=Intensidade média
- c) I³=Intensidade alta

Ressaltamos que tais parâmetros de Intensidade (I¹, I², I³) não se baseiam em medições dentro do campo da acústica e devem ser organizados pelo intérprete a partir da sua percepção e conhecimento técnico da mão direita, preservando essa proposta de qualquer uniformização interpretativa.

4 - Ponto de Contato

O ponto de contato é o local onde o intérprete tange a corda ao tocar, ou seja, é a “estrada” por onde o arco passa, e essa escolha, ao conduzir o arco em determinada região da corda, funciona como recurso interpretativo, pois, à medida que o arco percorre a corda, o tipo de som produzido estará vinculado ao local mais tenso ou menos

tenso da corda: “O ponto de contato é o lugar específico, em relação ao cavalete, onde o arco entra em contato com a corda afim de obter os melhores resultados sonoros” (GALAMIAN,1985, p.58; tradução nossa).

Em seu método *Basics* para violino, FISCHER (1997, p.41) divide esse espaço em cinco regiões, para exemplificar essa divisão na viola, apresentamos essas regiões na Figura 1 com marcações em vermelho e numeradas de 1 a 5. Tal classificação está em ordem crescente de proximidade com o espelho e decrescente em proximidade com o cavalete:

- a) P₁ = Primeiro ponto de contato;
- b) P₂ = Segundo ponto de contato;
- c) P₃ = Terceiro ponto de contato;
- d) P₄ = Quarto ponto de contato;
- e) P₅ = Quinto ponto de contato.



Figura 1: Apresentação dos pontos de contato da viola, compreendidas entre o cavalete e o espelho.

Dessa forma, um dos objetivos da análise dos excertos da Sonata para Viola e Piano de Francisco Mignone, e das reflexões sobre esses conceitos será demonstrar como as escolhas do posicionamento do arco na corda, combinando velocidade e pressão (Intensidade), contribuem para uma automatização motora na *performance* musical.

Nesse sentido, com a regularidade do estudo de uma obra, cabe ao intérprete definir as combinações entre os aspectos de mão direita para que tais movimentos se tornem parte do subconsciente, como comenta MEJIA (1946, p.107), para quem a repetição de um ato consciente transfere-se para o subconsciente através da memória muscular.

5 - Considerações sobre quatro excertos do I Mov. da sonata para viola e piano de Francisco Mignone

Ao compor o I Mov. com 130 compassos e 25 indicações expressivas, o maior número comparando-se aos três movimentos seguintes da obra, certamente Mignone estaria, em sua fase experimental, valorizando a sonoridade da viola pela riqueza de informações. Assim, os quatro exemplos selecionados têm em comum aspectos relevantes como:

- a) Grandes frases e contornos melódicos contrastantes;
- b) Utilização dos registros grave, médio e agudo da viola;
- c) Variação de dinâmicas e agógicas.

Na Figura 2, apresentamos as siglas a serem utilizadas no estudo dos excertos, divididos da seguinte maneira:

| | |
|----|---|
| I | Níveis de intensidade: 1,2,3 intensidade menor para maior |
| Vc | Velocidade constante |
| Vv | Velocidade variável |
| P | Região dos pontos de contato: região 1,2,3,4 e 5 - cavalete ao espelho |

Figura 2: Informações das siglas utilizadas nos excertos estarão indicadas acima do trecho musical abordado.

5.1 - Primeiro Excerto

O andamento *Andantino* pretende ser mais movido que um *andante*, ademais a primeira frase do período melódico apresenta diferenças de dinâmicas muito sutis: *p-mp-mf* (indicações em retângulos vermelhos na Figura 3). Apesar do nome Sonata, o I Mov. não está sob os moldes da tradicional Forma-Sonata, pois o tema nunca é reexposto em sua forma original, ou seja, é rapsódico.

The image displays a musical score for the first excerpt of the Sonata for Viola and Piano by Francisco Mignone. The score is in 6/8 time and marked "Andantino" with a tempo of quarter note = 56. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of "p espressivo" and a hairpin indicating a crescendo. The second system shows the continuation of the piece with dynamic markings of "mp", "p molto legato", and "mf", along with "poco rit." markings and hairpins indicating dynamics and tempo changes.

PRAZERES, Daniel; ALEIXO, Carlos (2017). A Sonata para viola e piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto contato do arco no Primeiro Movimento. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Práticas de Performance n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.129-151.



Figura 3: Retângulos vermelhos representam as diferenças de indicações expressivas e gradação de dinâmicas p, mp, mf, c.1-10, I Mov.

A primeira frase, indicada por *p espressivo*, contém duas informações primárias em relação à sonoridade; a dinâmica *piano* refere-se à intensidade, e *espressivo* ao timbre. Geralmente, a indicação *espressivo* está vinculada a uma frase longa e/ou em *Legato*. Podemos dizer que, para atingirmos uma sonoridade expressiva na viola, é necessário que haja entre as notas relação entre um vibrato contínuo e um som ininterrupto. O período inicial, c.1-10 (Figura 3), propõe um caráter introspectivo e escuro, do qual Mignone explora adequadamente o registro médio/grave da viola em uma gradação p, mp, mf, f, entregando ao piano no c.11 (ponto culminante, indicações expressivas em vermelho na Figura 4 abaixo) um motivo rítmico e enérgico, contrastando com o *molto legato* iniciado no c.3.



Figura 4: Ponto culminante da 1ª frase, retângulos indicam o ápice da gradação p, mp, mf e o caráter contrastante com o *Andantino* precedente. c.11, I Mov.

A combinação dos aspectos P₄, I¹ e Vc no c.1 (indicados na Figura 5 abaixo) é uma efetiva possibilidade interpretativa para viabilizar uma sonoridade velada e escura e estabelecer ainda o diálogo entre os dois instrumentos. No c.2, aparecerá um sinal regulador de dinâmica, < >, que foi recorrente em compositores vanguardistas na primeira metade século XX (STEIN,1985, p.226). Mignone usa-o com frequência para evidenciar um motivo ou destacar um dos instrumentos na frase. Com isso, a variação da velocidade (aumento e/ou diminuição) permite que a corda amplie sua vibração, e seja capaz de expandir o efeito < >, auxiliando a projeção da região média do instrumento.

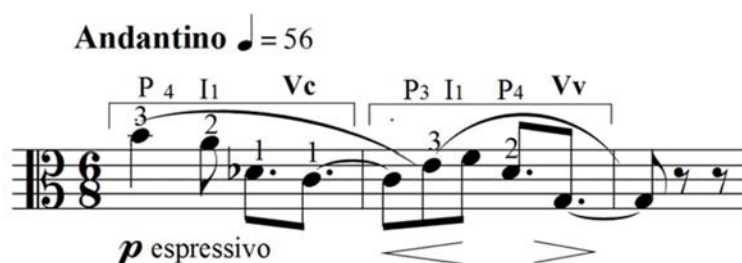


Figura 5: Aspectos do arco para sonoridade velada e escura, c.1-2, I Mov.

A segunda frase, c.5 e 6, apresenta dois intervalos de 5^{as} justas, Sib/Mib e Mi/Si, e o dedilhado¹ sugerido (dedilhado indicado na Figura 6) mantém a frase na mesma corda trazendo um timbre homogêneo. Isso contribui para as combinações dos aspectos de mão direita, entretanto, como há mudanças de posição dentro da ligadura, é necessário aproximar a mudança de uma posição à outra para que não haja nenhum tipo de *portamento* ou *glissando*. A aplicação dos aspectos P₃ e I² auxiliam no sutil contraste escrito por Mignone entre os c.1,2 e c.5,6 (p expressivo e *mezzo-piano*).

¹ O dedilhado sendo um aspecto de mão esquerda, mesmo não sendo foco desta análise deverá ser comentado, pois interfere diretamente nas combinações dos fatores abordados. O intérprete deverá levar em consideração a escolha do dedilhado para a aplicação desse estudo de mão direita e que neste documento não terá como foco questões técnicas de mão esquerda, deixando a critério do intérprete seguir ou não as sugestões sugeridas pelos autores.



Figura 6: Timbre homogêneo através do dedilhado sugerido e contraste de dinâmica através dos aspectos P₃, I² Vc- Vv, c.5-6, I Mov.

Em sequência, nos c.7 e 8, na linha melódica da viola (Figura 7), Mignone indica a articulação *tenuto*² sobre as notas. Desse modo, sugerimos que o intérprete toque-os com o mínimo de interrupção entre as notas para evidenciar a alternância 2/4 e 6/8, que funciona como um diálogo métrico entre os dois instrumentos (Figura 3), ou seja, enquanto a viola acentua a frase em 2/4, o piano continua com a acentuação métrica em 6/8. Todo o I Mov. possuem essas alternâncias, que são evidenciadas através de sinais de articulações.



Figura 7: Alternância métrica de 6/8 para 2/4, indicações de notas *tenutas* para evidenciar a diferença métrica entre a viola e o piano, c.7-8, I Mov.

Enquanto os c.7 e 8, na 3^a posição, diminuem a espessura e o comprimento de corda vibrante, a combinação P₂ e I² evidencia o timbre da região média da viola. Ademais, musicalmente, o c.8 *poco ritardando* (Figura 8) promove um efeito de distensão do tempo, finalizando a introdução composta por duas frases: uma antecedente c.1-4 e outra consequente c.5-8.

² Particípio da palavra italiano *Tenere*, o termo é ambíguo pois pode indicar na notação musical “segurar” mais a nota ou evidenciá-la (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 2004).

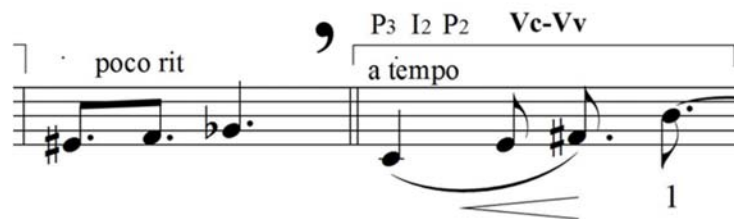


Figura 8: Realização na metade inferior do arco, transferências de ponto de contato e velocidade constante para variável c.8-9, I Mov.

Mignone utiliza os c.9 e 10 como transição para o novo tempo *Allegreto* (Figura 4). Sugerimos uma transferência de um aspecto para o outro, ou seja, no c.9 P₃-P₂, Vc- Vv e no c.10 P₂-P₁, como descrito abaixo na Figura 9. Dessa forma, preparamos musicalmente o *forte*, c.11, e o contraste com a próximo período de frase dos c.11-22. Ainda sobre os c.9 e 10, devido ao registro grave/médio conferido ao trecho, sugerimos que sejam realizados na metade inferior do arco para que o peso de braço contribua com o aspecto intensidade e o violista não “force” a sonoridade, sobretudo na 4ª corda (dó).

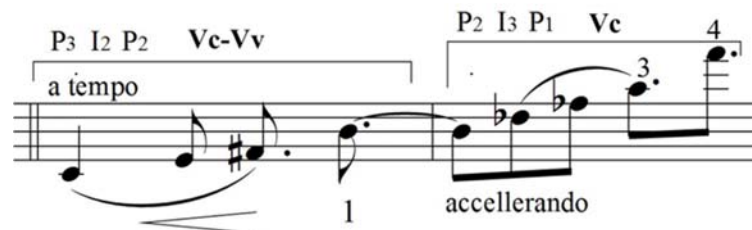


Figura 9: Compassos de transição para o *Allegreto* do compasso 11. c.9-10, I Mov.

5.2 - Segundo Excerto

Como descrito abaixo na Figura 10, Mignone propõe uma variação temática da introdução da obra (c.1-22), porém com a dinâmica *p dolce*; além disso, o registro da viola é explorado atingindo quase 3 oitavas, partindo da nota mais aguda Sib (Si5) à nota mais grave da viola Dó (dó3); diante disso, questionamos quais seriam as possibilidades de realizar tecnicamente este *p dolce* (c.65-69) requerido por Mignone para diferenciá-lo do *p espressivo* da frase inicial (c.1-3)?

The image displays a musical score for Viola and Piano, measures 62-70. The tempo is marked 'A tempo' with a quarter note equal to 92 (♩ = 92). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system (measures 62-66) shows the Viola part starting with a melodic phrase in measure 65 marked 'p dolce'. The Piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand, with dynamics ranging from forte (f) to piano (p). The second system (measures 67-70) continues the melodic phrase in the Viola and the accompaniment, ending with a double bar line. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 10: Frase melódica da viola acompanhada pelo piano em caráter de valsa. c.62-70, I Mov.

Os c.62-64 realizados pelo piano possuem acentos deslocados em dinâmica forte, e o c.64 em dinâmica *piano* funciona como preparação para a linha melódica da viola em *p dolce* no c.65. Em se tratando de registro agudo nesse compasso, a escolha do ponto de contato adequado é essencial para evitar falhas de emissão das notas. Diante disso, para diferenciá-lo do *p expressivo* (c.1-3), nossa sugestão é que o intérprete inicie a frase na região P₃, mantendo-se na 6ª posição e utilize metade das crinas do arco, ou seja, toque com o arco inclinado, somado a I₁ e Vc (descrito na Figura 11 abaixo); o resultado é um som *dolce* “com doçura” e com riqueza de harmônicos; além disso, nos c.65-66 seria pertinente deslocar os pontos de contato P₃ – P₂ para manter homogeneidade de som entre eles:

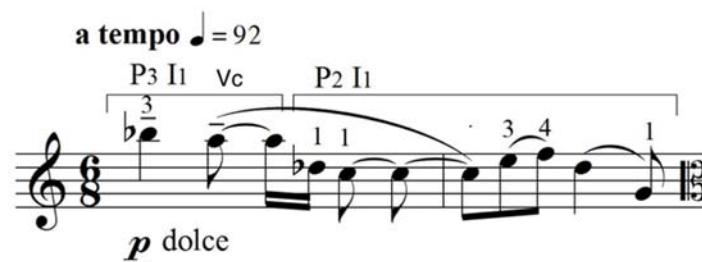


Figura 11: Sonoridade *dolce* através do P₃ e I¹, transferência P₃ – P₂ para homogeneidade de som, c.65-66, I Mov.

No c.67 (Figura 12) estamos no registro médio da viola ao qual seria necessário manter os aspectos do compasso anterior (P₂, I¹ e Vc) para que não haja crescendo e a frase soe contínua com a mesma dinâmica indicada: *p dolce*. Além disso indicamos ampliar o vibrato, dando a sensação de um som menos focal e cantado.



Figura 12: Indicação P₂ e I¹ com ampliação de vibrato, c.67, I Mov.

De acordo com a dinâmica *p dolce*, a nota mais grave da viola (Dó₃) exige tratamento diferenciado em sua emissão devido à espessura da corda, conforme KUBALA (2004, p.54) diz: tocar em região mais próxima do talão para passagens em legato ou *detaché*, sobretudo nas 3^a e 4^a cordas.

Dessa forma, a possibilidade P₂ e I² (aspectos na Figura 13 abaixo) é pertinente para equilibrar a sonoridade em meio a mudanças de posição e mudanças de registros. No manuscrito, ainda encontramos algumas arcadas originais (direções de arco para cima ou para baixo) que nos dão informações adicionais acerca de qual sonoridade Mignone pretendia ouvir nesses compassos. Ele indica arco para baixo ▣ em dinâmica *piano*, isto é, com auxílio do peso do braço e antebraço obtemos uma melhor vibração da corda dó da viola, permitindo uma sonoridade “cheia”, mesmo em dinâmica *piano*. Além disso, a ampliação do vibrato na nota dó# c.68 contribui para equilibrar a projeção sonora em relação ao registro médio da viola, c.66-67.



Figura 13: Indicações de arcadas do manuscrito autógrafo, aspecto P₂ para equilíbrio da sonoridade em *p dolce* devido à espessura da corda dó, c.68-69, I Mov.

5.3 - Terceiro Excerto

Os c.82-87 (Figura 14) é o início do desenvolvimento do I Mov. e exigem do intérprete uma análise técnica minuciosa dos aspectos de mão direita, pois são encontradas diversas mudanças de corda com indicações de dinâmicas diferentes que evidenciam o diálogo entre a viola e o piano. Mignone utiliza intervalos de 5^{as} diminutas, 5^{as} aumentadas, 13^a e 11^a, ampliando sua complexidade de realização técnica.



Figura 14: Diálogo entre a viola e o piano com motivos anacrústicos. c.82-87, I Mov.

KAKIZAKI (2014) comenta a relação entre a técnica de mão direita e a execução de dinâmicas em uma obra musical:

“As principais responsabilidades da técnica da mão direita consistem em fazer as cordas vibrarem de forma ininterrupta, em executar as dinâmicas da obra, em produzir diversos efeitos sonoros e por último, de articular o som através da realização das pausas” (2014, p.96).

Além disso, uma dessas responsabilidades é decidir a região do arco ao tocar determinada frase, pois sua vareta tem peso e curvaturas diferentes e relaciona-se com os conceitos da técnica de arco em geral, tornando-se essenciais para a aplicação dos aspectos de mão direita abordados neste trabalho.

O c.83 funciona como exemplo sobre essas escolhas, pois, de acordo com a arcada escrita por Mignone, sugerimos iniciar a passagem na metade inferior do arco (Figura 15), uma vez que o c.84 possui a nota longa (lá), somando-se a direções \blacksquare e ∇ e dinâmica *assai crescendo* (muito crescendo). Com isso, essa mudança de direção deverá ser imperceptível e sutil, pois o motivo melódico está no piano.



Figura 15: Início da frase na metade inferior do arco com velocidade constante e velocidade variável, c.83-84, I Mov.

A nota longa do c.84 cria um efeito cíclico, pois o contorno melódico ascendente do piano é interrompido por um grande intervalo descendente de 13ª na linha melódica da viola (marcação em vermelho na Figura 16), havendo um retorno à dinâmica inicial *piano* após o *assai crescendo*. Sugerimos, assim, que o intérprete não toque a duração completa da nota lá do c.84 para que haja tempo suficiente de articular o intervalo de 13ª (dó #) no c.85; entre esses compassos há um deslocamento da 1ª à 3ª corda agregada à mudança de posição da mão esquerda.



Figura 16: Aspectos I²-I³ com mudança de velocidade para efetuar o crescendo, indicações em vermelho da cesura e o salto de 13ª para articular o motivo do c.85. c.84-85, I Mov.

Nos c.85-87, Mignone recorre a mudanças de timbre e registro da viola, construindo uma melodia com intervalos distantes. BARRAUD (1968, p.105) descreve esse recurso na música serial utilizada por Webern como “dispersão da matéria sonora”; o c.86 rompe essa dispersão com uma pequena sequência diatônica ascendente. Desse modo, para que haja poucas mudanças de posição até o ápice da frase, propomos que o violista permaneça na 5ª posição e faça uma pequena interrupção com o arco entre as mudanças de 1ª e 4ª corda (indicação em vermelho na Figura 17), estudando separadamente esse compasso e o movimento de adução e abdução do membro

superior direito. O efeito da dinâmica forte/crescendo pode ser combinado a partir de duas possibilidades:

- a) Transferência de intensidade (I² – I³);
- b) Velocidade variável.

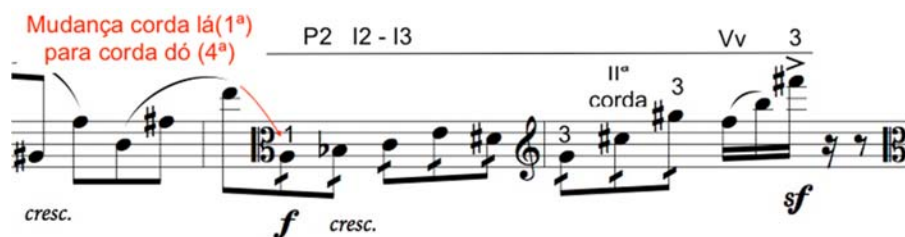


Figura 17: Mudança de corda com mudança de posição, aspectos I²-I³ e velocidade variável no c.86 para ampliar a sonoridade até o ponto culminante da frase F[#], c.85-87 I Mov.

5. 4 - Quarto Excerto

O final do movimento c.122-130, apresenta semelhanças com a frase inicial c.1-8, possui uma característica contemplativa e sonoridade escura, pois Mignone explora de forma idiomática o instrumento através da polarização da nota dó percorrendo seus principais registros e construindo a melodia a partir de 7 notas da série harmônica (dó, mi, sol, fá#, sib, si, ré); essa melodia está sobre o acorde de dó menor com 9^a (Cm9), disposta em duas frases com séries de 8 e 11 sons (marcações com linhas pontilhadas em vermelho na Figura 18), e a indicação inicial *Lento, piano calmo e sostenuto* sugere uma interpretação quase recitativa, contrastando com o caráter rítmico e marcial do 2º movimento.

PRAZERES, Daniel; ALEIXO, Carlos (2017). A Sonata para viola e piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto contato do arco no Primeiro Movimento. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.129-151.

Série de 8 sons

Série de 11 sons

Figura 18: A melodia final, baseada em duas séries de 8 e 11 sons sobre o acorde de Cm9. Ritmos sincopados e contorno melódico ascendente e descendente, c.122-130, I Mov.

Musicalmente, sugerimos que cada colcheia até o ponto culminante do c.125 (ré) seja evidenciada, conferindo direção à frase. Além disso, durante estudo desse trecho, entendemos que, ao iniciar o motivo melódico na metade inferior do arco em P₃, I² e Vc (indicações abaixo na Figura 19), houve exequibilidade da indicação *piano calmo e sostenuto*, que tem um caráter peculiar às indicações expressivas dos exemplos anteriores, sobretudo do timbre. Isso porque Mignone indica traços (-) sobre as notas iniciais, c.122 e 123, afirmando sua intenção acerca de uma sonoridade bem sustentada e

homogênea; ao aplicar os aspectos apontados aliados ao uso do *detaché* retrógrado³, observamos um equilíbrio sonoro das células rítmicas assimétricas c.122.



Figura 19: Motivo melódico ascendente sobre o acorde de Cm9 do piano, com indicação de notas *tenutas*, c.122-124, I Mov.

A seguir Mignone alterna a métrica dos compassos, apresentando um ralentando escrito através da diminuição dos valores 6/8, 3/4 e 2/4, ou seja, a indicação *divagando e diminuendo sempre* revela um caráter timbrístico: observamos uma associação entre o termo *divagando* a um contorno melódico ascendente (c.125) e o *diminuendo* a um contorno descendente (c.126), ao experimentar quais fatores de mão direita funcionariam adequadamente a essa passagem, evidenciamos um espelhamento dos aspectos $P_1 - I_2 / P_2 - I_1$, (marcações em vermelho na Figura 20) ressaltando os parâmetros métricos de dinâmica e timbre.

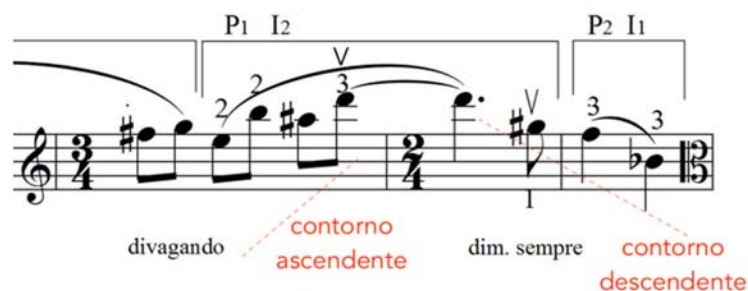


Figura 20: Contorno melódico ascendente e descendente associado à dinâmica, c.125-126, I Mov.

Além disso, a escolha do tipo de vibrato em passagens lentas tem papel relevante em relação ao timbre da viola, isto é, um vibrato amplo e contínuo no registro grave e médio dessa passagem contribui para uma sonoridade homogênea e sustentada a partir das escolhas dos aspectos de mão direita.

³ Esta arcada se caracteriza pelo deslocamento progressivo da região do arco, a partir do local onde a arcada começa (ex. talão) em direção à outra extremidade do arco (ex. ponta) (LAVIGNE,1999, p.22).

Ao final do I Mov. (c.128-130), indicamos os aspectos P₄ e P₅ pela primeira vez no movimento pois são apropriados para a dinâmica em *ppp*, além disso podem ser empregados quando houver indicações como *sul tasto* ou *tastiera*; O piano soma-se à dinâmica *ppp* antecedida pela viola, indicação em vermelho na Figura 21, formando um acorde D⁶5- (dó, mi, fá # /solb), fundindo a sonoridade dos dois instrumentos, finalizando o primeiro movimento com uma sonoridade escura, velada:

The image displays a musical score for the final measures of the first movement. The top staff is for the Viola, showing two measures. The first measure is labeled 'P₄ II' and the second 'P₅ II'. The bottom staff is for the Piano, showing two measures. A red box highlights the final chord in the second measure, which consists of notes D⁶5- (D₄, E₄, F#₄). The dynamic 'ppp' is indicated above the piano part. The word 'Ped.' is written below the piano part, and an asterisk is placed at the end of the piano part.

Figura 21: Os aspectos P₄ e P₅ empregados para obter uma sonoridade velada e escura, indicação em vermelho do acorde Cm9 articulado pelo piano ao fim do movimento, c.128-130, I Mov.

6. Considerações finais

Neste artigo, procuramos trazer à tona questões ligadas à expressividade do I Mov. da obra Sonata para Viola e Piano (1962) de Francisco Mignone, através dos aspectos velocidade, pressão e ponto de contato. É importante constar que, embora os conceitos desse trabalho possam ser aplicados em qualquer obra musical, em obras atonais funcionam como ferramentas de análise, pois o *performer*, em seu processo de estudo, poderá utilizar esses aspectos para analisar um trecho musical

sob o ponto de vista da sonoridade, ou seja, experimentando diversas possibilidades, combinações de som e timbres.

Através do processo de análise, procuramos aplicar os aspectos de maior proximidade com o registro da viola, não só buscando entender como Mignone relaciona o discurso musical através das indicações de dinâmicas e agógicas com a sonoridade (timbre), em cada exemplo, mas também permitindo criar maior domínio do material musical e estreitar a relação intérprete e partitura. Além disso, durante o processo, constatamos como a mudança de um dos aspectos estudados modifica a sonoridade de um trecho musical. Assim, o presente estudo não pretende encerrar o assunto, ao contrário, propõe levantar discussões pertinentes sobre a técnica de mão direita, apontando caminhos para outros estudos acadêmicos do repertório de música brasileira para viola.

Referências

- BARRAUD, H. (1975). **Para compreender as músicas de hoje**. Trad. de J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. Ed. Perspectiva S.A, São Paulo.
- STEIN, L. (1979). Anthology of Musical Forms - Structure & Style: **The Study and Analysis of Musical Forms**. Ed. Birchard Music.
- BOSÍSIO, P. G.; LAVIGNE, M. A. (1999). **Técnicas Fundamentais de Arco para violino e viola**. [S. l.: s. n].
- KAKIZAKI, V. E. (2014). Aspectos Gerais e técnicos do violino/viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian: **suas influências na era digital**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas.
- MENDES, A. N. (2002). **Música brasileira para viola solo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- FLESCH, C. (2000). **The art of violin playing**. Ed. Carl Fischer.
- GALAMIAN, I. (1998). **Interpretación y enseñanza del violín**. Ed. Pirámide.
- GALAMIAN, I. (1985). **Principles of Violin Playing and Teaching**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- SADIE, S. (2004). **Dicionário Grove de música**. Ed. Jorge Zahar.

PRAZERES, Daniel; ALEIXO, Carlos (2017). A Sonata para viola e piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto contato do arco no Primeiro Movimento. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.129-151.

KUBALA, R.L. (2004). A escrita para viola nas Sonatas com piano op.11 n^o4 e op.25 n^o4 de Paul Hindemith: **aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas.

FISCHER, S. (1997). **Basics Violin Method**. Ed. Peters.

KIEFER, B. (1983). **Francisco Mignone Vida e obra**. Ed. Movimento.

RINK, John. (1995). The practice of performance: **Studies in music interpretation**. Ed. Cambridge: Cambridge University Press.

MEJIA, C. M. R. (1946). **La dinamica del violinista**, Ed. Ricordi.

Referências de Partituras

1. MIGNONE, F. (2011). **Sonata para viola e piano**. Academia Brasileira de Música, manuscrito, Rio de Janeiro.
2. MIGNONE, F. **Sonata para viola e piano**. Projeto Sesc Partituras, disponível em:< <http://www.sesc.com.br/SescPartituras/>>.

Notas sobre os autores

Daniel Prazeres é Mestrando em *performance* musical na Universidade Federal de Minas Gerais, com especialização em música de câmara pelo Conservatório Brasileiro de Música e bacharelado em viola pela UNIRIO na classe do professor Marco Antônio Lavigne. Atua como violista na Orquestra Petrobrás Sinfônica, desde 2005, e é principal viola na Orquestra Sinfônica Nacional. Aperfeiçoou-se em 2008 com Ulrich Schneider (Alemanha) e Esther Aptuley (Amsterdã). É professor de viola da Academia Juvenil da Orquestra Petrobrás Sinfônica.

Carlos Aleixo Reis é Professor Associado de viola da UFMG, onde recebeu seu Bacharelado. Em 1995, nos Estados Unidos, concluiu o mestrado com o título "Master of Music in Viola Performance na Shenandoah University". Em maio de 2006, como bolsista da CAPES/MEC, concluiu o doutorado em Artes Musicais Performance/Viola (USA). Nos anos 2004-05-06 teve o nome incluído no livro "Who's" Who Among American Universities & Colleges. Lecionou como professor adjunto de viola na Shenandoah University/Conservatory of Music/USA. Em 2005, recebeu o prêmio "Distinguished International Student Award". Carlos tem atuado como professor de viola em diversos festivais de música no Brasil, apresentando master class e palestras.